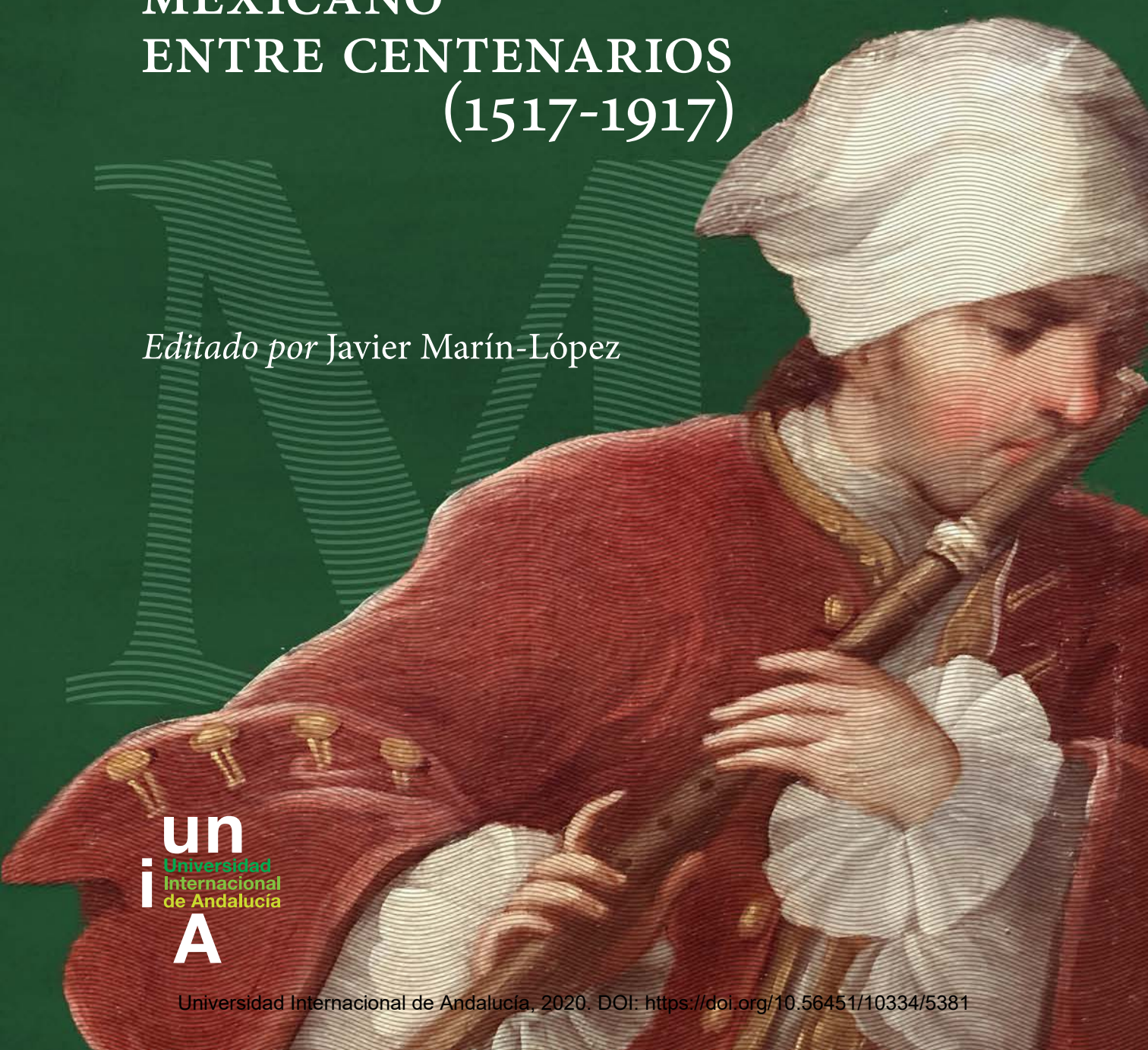
De Nueva España a México

El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López



Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El fenómeno de las conmemoraciones culturales siempre ha sido un terreno abonado para la producción cultural y artística del que se han valido los Estados para ofrecer interpretaciones legitimadoras e ideologizadas de la historia, articuladas en torno a las ideas de memoria, nación y progreso. El presente volumen, resultado de una triple conmemoración (el centenario de la Revolución Mexicana y la publicación de la primera historia de la música en México de Alba Herrera –1917–, por un lado; y la llegada del militar andaluz Francisco Hernández de Córdoba a la costa de la península del Yucatán –1517–, por otro), presenta una visión retrospectiva de la historia musical mexicana a lo largo de esas cuatro centurias. Frente a la rígida división cronológica impuesta por ciertas narrativas, se ofrece aquí una noción inclusiva, actual e informada del universo musical mexicano en toda su multiplicidad y riqueza de matices, integrando las épocas colonial e independiente como lo que realmente son: partes constitutivas de la memoria musical, histórica, cultural y política del país, con las luces y las sombras propias de cualquier otro periodo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

De Nueva España a México

El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

Editado por
Javier Marín-López

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

EDITA: Universidad Internacional de Andalucía (2020)

Monasterio de Santa María de las Cuevas
Calle Américo Vespucio, 2
Isla de la Cartuja. 41092 Sevilla

Palacio de Jabalquinto
Plaza de Santa Cruz, s/n
Baeza 23440 Jaén

www.unia.es

COPYRIGHT:
De la presente edición: Universidad Internacional de Andalucía.
De los textos: los autores.
FECHA: 2020
ISBN: 978-84-7993-357-9
DEPOSITO LEGAL: SE 819-2020

COMITÉ CIENTÍFICO

Yael Bitrán Goren (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México)

Walter Aaron Clark (Universidad de California, Riverside)

Drew Edward Davies (Universidad Northwestern, Evanston)

Lucero Enríquez Rubio (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México)

Armando Gómez Rivas (Conservatorio Nacional de Música, México)

John Koegel (Universidad Estatal de California, Fullerton)

Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México)

Carmen Cecilia Piñero Gil (Comu*A*rte-Internacional)

Evguenia Roubina (Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México)

Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)

COLABORAN

Sociedad Española de Musicología. Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM)

Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades y Facultad de Música

University of Massachusetts. Center for Mexican Studies UNAM-Boston

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), Gobierno de México

Diputación Provincial de Jaén. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB)

Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Gobierno de España

Todas las colaboraciones que integran el presente volumen han sido aceptadas tras ser sometidas a un proceso de evaluación por especialistas en las diferentes materias.

Ilustración de cubierta:
Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca*. 1760, biombo, óleo sobre tela, colección particular en comodato con Fomento Cultural Banamex (México), detalle. Fotografía: Evguenia Roubina. Reproducida con autorización.

El editor no se hace responsable del contenido de los textos ni de la gestión de los derechos de las imágenes, responsabilidades exclusivas de cada autor.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ÍNDICE GENERAL

Lista de tablas ... 8
Lista de figuras ... 9
Lista de ejemplos musicales ... 15
Lista de anexos de los capítulos ... 17

PRÓLOGO

José Ignacio García Pérez
Rector de la Universidad Internacional de Andalucía ... 21

PRELUDIO

Javier Marín-López
El universo musical mexicano entre centenarios: una introducción ... 25

PRIMERA PARTE
México "de afuera" y "de dentro": la conformación de la cultura musical mexicana desde la Revolución hasta hoy

1. John Koegel
Mexican Music, Theater, and Circus at the Los Angeles Plaza, 1850-1900 ... 35

2. Ricardo Miranda
Manuel M. Ponce y el apogeo de las "efusiones líricas" ... 121

3. Raúl Zambrano
Ponce y la invención del barroco ... 137

4. Eduardo Contreras Soto
Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular ... 155

5. Fernando Serrano Arias
El "Festival Beethoven" de 1920 en México. La crítica alrededor del primer concierto de la serie ... 165

6. Greta Perón Hernández
El *Sonido 13* de Julián Carrillo: controversias cubanas alrededor de una quimera ... 181

7. Leonora Saavedra
La sociología de la música de Otto Mayer-Serra ... 195

8. Alfonso Pérez Sánchez
Tessellata Tacambarensia n.º 3 de Gerhart Muench: la grabación sonora como referencia de la praxis interpretativa ... 215

9. Emilia Ismael-Simental
La economía social del historicismo musical y la política cultural en México ... 237

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

SEGUNDA PARTE
Sueños rotos: del México insurgente (1810) al ocaso del Porfiriato (1910)

10. Carmen Cecilia Piñero Gil
Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar 251

11. Jesús Herrera
Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825:
¿música transnacional? .. ..

21. Susana Sarfson
Otros contextos: nuevos datos biográficos de Roque Ceruti (¿*ca*. 1683?-1760) a partir de documentos conservados en el Archivo General de Indias 453

22. Lluís Bertran y Oriol Brugarolas
Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821) 461

CUARTA PARTE
El universo musical colonial de los siglos xvi y xvii: entre mito e historia

23. Erika Salas Cassy
Testimonios iconográficos del ritual del Palo Volador en Nueva España: los grafitis del siglo XVI de Tepeapulco (Estado de Hidalgo) 483

24. Luísa Correia Castilho
Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos *Parce mihi* 495

25. Gustavo Delgado Parra
"Y son muy elegantes las obras de este maestro": el *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo 511

26. Luisa Vilar-Payá
El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi* 543

27. Javier Marín-López y Raúl Zambrano: *¡Ay, qué dolor!* (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce 569

28. Leonardo J. Waisman
Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos 591

29. Lucero Enríquez Rubio
¿Dónde están los responsorios? 609

POSTLUDIO

30. Benjamín Juárez Echenique
Amor por México: E. Thomas Stanford (1929-2018), *in memoriam* 629

Resúmenes 657

Sobre los autores 685

Bibliografía 695

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LISTA DE TABLAS, FIGURAS, EJEMPLOS MUSICALES Y ANEXOS

Tablas

2.1: Repertorio de Manuel M. Ponce, 1912-1916 126
2.2: Visiones estructurales del Concierto para piano de Manuel M. Ponce: a. Castellanos (1982), b. Osorio/Bátiz (1994) y c. Almazán (1998) 130
2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, esquema formal, cc. 367-446 131
2.4: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, estructura 133
8.1: Lista de *Tessellatas* de Gerhart Muench 220
8.2: Propuesta de esquema formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* 222
8.3: Listado de piezas contenidas en la grabación integral de Ponce 225
8.4: Ficha descriptiva de la grabación "Piano department recital: February 26, 2004" 229
8.5: Duraciones de las secciones en que se puede dividir la *Tessellata n.º 3* 231
10.1: Actividades musicales de hombres y mujeres 252
11.1: Obras originales de Valentino Castelli 281
11.2: Obras arregladas por Valentino Castelli 281
11.3: Obras originales de Valentin Castelli 282
11.4: Obras arregladas por Valentin Castelli 282
12.1: Contenido de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 299
15.1: Programación de las compañías líricas en la Ciudad de México, 1892. Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y Compañía Franceschini (Teatro Nacional) 344
15.2: Calendario de presentaciones de la Sociedad Anónima de Conciertos y del pianista Alberto Jonás, Teatro Nacional de México, 1892 348
15.3: Programación de la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni, Teatro Nacional de México, 1892 350
16.1: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos y Misa de réquiem*: estructura formal 358
16.2: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos y Misa de réquiem*: plan tonal 365
20.1: Relación de las 19 marchas del Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso* (México, 1759) 444
22.1: Algunos registros de salida de las embarcaciones desde Barcelona para América (1778-1821) 466
22.2: Totales anuales de las exportaciones de material musical desde Barcelona hacia los puertos iberoamericanos (selección de años entre 1779 y 1804) 467
22.3: Extracto de algunos años referente a las exportaciones totales en reales de vellón de material musical de Barcelona a Veracruz 470
22.4: Número y origen de las cuerdas embarcadas en los puertos habilitados de España con destino a la América española entre abril y diciembre de 1788 475
22.5: Barcos con carga musical llegados al puerto de Campeche durante 1791 476
24.1: Manuel Tavares, *Parce mihi*: comparación del inicio de las transcripciones de Robert Stevenson y Luísa Correia Castilho 497
24.2: Manuel Tavares, *Parce mihi*: movimiento de las partes del bajo e independencia armónica en paso *tutti* 499
24.3: Manuel Tavares, *Parce mihi*: secciones, texto, cadencia, textura, modo y ámbito 504
24.4: Manuel Tavares, *Parce mihi*: tipologías de cláusulas 506

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

26.1: Obras del Legajo 28 de la Catedral de Puebla (AHVCMP, Sección Música) 546
26.2: Comparación del orden de obras del Legajo 28 del AHVCMP y el calendario de servicios religiosos descrito en la crónica de Antonio Tamariz de Carmona 547
26.3: Descripción de novenario por Antonio Tamariz de Carmona en *Relación y descripción del templo real…*, pp. 68-72 551
26.4: División de partes en el salmo *Dixit Dominus* de Juan Gutiérrez de Padilla 555
26.5: Distribución de texto entre coros en la primera parte del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla 557
29.1: Estructura general del oficio de maitines 610
29.2: Estructura musical del oficio de maitines 612

Figuras

1.1: Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en la Plaza de Los Ángeles, 1894. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0523 68
1.2: Plaza de los Ángeles, *ca.* 1870. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number Stereo U.S. Geog File, California, Los Angeles, Street Scenes 68
1.3: Calle Olvera, Plaza de Los Ángeles, década de 1930. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1999-0151 68
1.4: Mapa inmobiliario del distrito de Plaza de Los Ángeles en 1921. G. W. Baist. *Baist's Real Estate Atlas of Surveys of Los Angeles, California*. Philadelphia, W. E. and H. V. Baist, 1921 (detalle de la Lámina 3). David Rumsey Map Collection, Cartography Associates, <https://www.davidrumsey.com>; Stanford University Library.. 68
1.5: Plaza de Los Ángeles, con la Casa Lugo y la Estación de Ferrocarril, *ca.* 1950. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 2001-0510 70
1.6: Los Ángeles en 1857. *Kuchel & Dresel's California Views, Los Angeles, Los Angeles Co., Cal.* San Francisco, Britton & Rey, 1857, litografía. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number PGA, Kuchel & Dresel, Los Angeles, litografía 70
1.7: Los Ángeles en 1871. *City of Los Angeles, Los Angeles County, Cal.* San Francisco, Britton & Rey, 1871, litografía 71
1.8: Los Ángeles, *ca.* 1888. *Los Angeles, Cal.* San Francisco, Britton & Rey, *ca.* 1888. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number PGA, Britton & Rey, Los Angeles, Cal., litografía. 71
1.9: Vista panorámica de Los Ángeles en 1909. *Los Angeles, 1909*. Los Angeles, Birdseye View Pub. Co., 1909. Library of Congress, Geography and Map Division, call number G4364.L8A3 1909 .B4 72
1.10: Sala-almacén Los Dos Amigos, 1857. *Kuchel & Dresel's California Views, Los Angeles, Los Angeles Co., Cal.* San Francisco, impreso por Britton & Rey, publicado por Hellman Brothers, 1857 (detalle de una litografía) 72
1.11: "Scene of the Chinese Riot" (Coronel Adobe y Calle de los Negros), ¿*ca.* 1875? California State Library, California History Room, Picture Collection, call number STEREO-0463, tarjeta estereográfica. 73
1.12: Programa impreso del Circo Nacional e Hipódromo de Lee, 1859. *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*, 29 y 30 de enero de 1859. Huntington Library, call number 208401. 73

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1.13: Mapa de la Plaza de Los Ángeles en 1873. A. G. Ruxton, "Map of the Old Portion of the City Surrounding the Plaza […]", 12 de marzo de 1873 (detalle). Library of Congress, Geography and Map Division, call number G4364.L8G46 1873 .R8. 73
1.14-16: Anuncios de la compañía de Guerrero, 1852 y 1853. *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*, 13 de noviembre de 1852 y 15 de enero de 1853 74
1.17: *El zapatero y el rey*, cartel teatral, 1852. Huntington Library, Rare Books, call number 208400. 74
1.18: Casa de Abel Stearns y Sala "El Palacio", ¿*ca.* 1860? California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 2003-0276. 75
1.19: Calle de Los Ángeles y manzana Arcadia, con el Salón Stearns. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0528. 75
1.20: Anuncio bilingüe de los California Minstrels, 1856. *El Clamor Público*, 9 de febrero de 1856 76
1.21: Palacio de Justicia y Teatro Temple de Los Ángeles, *ca.* 1880. California State Library, California History Room, call number STEREO-0386.. 76
1.22: Una calle de Chinatown (barrio chino), *ca.* 1898-1905. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number LOT 13923, no. 90, postal 77
1.23: Sonoratown (barrio mexicano), *ca.* 1890. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0532. 78
1.24: Pico House (izquierda), Teatro Merced (centro) y Salón Masónico (derecha), *ca.* 1870s. California State Library, California History Room, call number STEREO-0127. .. 78
1.25: *Flores y perlas* en el Teatro Merced, anuncio. *Los Angeles Herald*, 31 de diciembre de 1873 79
1.26: Compañía de Fabbri en el Salón Turnverein, anuncio. *Los Angeles Herald*, 30 de mayo de 1874 79
1.27: Gran Casa de Ópera de Los Ángeles, *ca.* 1890. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1997-0026 79
1.28: Teatro de Los Ángeles en 1897. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 989-0273.. 80
1.29: Pabellón Hazard (conocido como la Academia de Música). California State Library, California History Room, Picture Collection, call number BEHR-0044 80
1.30: Función de ópera en el Teatro de Los Ángeles, anuncio. *Los Angeles Herald*, 12 de octubre de 1897 81
1.31: Caricatura "The 'Teatro Metropolitan' at the Plaza". *Los Angeles Times*, 12 de mayo de 1912 81
1.32: Chapa publicitaria del Teatro Metropolitan, *ca.* 1910. Colección de John Koegel 82
1.33: Caricatura "The Film Show Boom in Los Angeles". *Los Angeles Times*, 13 de octubre de 1907 82
1.34: Anuncio para el Teatro Hidalgo en 1918. *El Heraldo de México*, 10 de febrero de 1918 83
1.35: Vista de Los Ángeles, 2013. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number LC-DIG-highsm- 24459 83
2.1: Manuel M. Ponce, *ca*. 1912. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce 121
2.2: Artículo de Gerónimo Baqueiro Foster sobre Manuel M. Ponce. *El Nacional* (México), 23 de marzo de 1958 123

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

2.3: Anuncio para el recital de Manuel M. Ponce, Sala Wagner, 1913. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce .. 125
2.4: Manuscrito del Concierto para piano y orquesta, c. 367 y ss. México, Fondo Reservado, Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM, 08-612097 .. 132
4.1: Portada del libreto de *Zulema*. México, colección particular . 156
4.2: Marbete de un disco con las primeras grabaciones de números de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular.. 159
4.3: Portada del libreto de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular .. 159
4.4: Portada de *Las Musas del País*. México, colección particular. 162
4.5: Marbete de un disco con la primera grabación de *Ojos tapatíos*, número de la revista *Las Musas del País*. México, colección particular . 163
6.1: Fotografía de Pedro Sanjuán perteneciente al archivo familiar. 181
6.2: Fotografía de Julián Carrillo (<http://sonido13.com>).. 182
6.3: Fotografía de Gonzalo Roig (<http://librinsula.bnjm.cu>) . 184
6.4: Miembros del Grupo Sonido 13 Cubano (<http://sonido13.com>) . 189
6.5: Anuncio del concierto del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<http://sonido13.com>) . 190
6.6: Programa del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<http://sonido13.com>) . 190
8.1: Dedicatoria manuscrita del maestro Muench .. 221
8.2: Estructura formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* .. 222
8.3: Collage imaginativo del bombardeo de Dresde según la anécdota de Muench. 224
8.4: Reconocimiento a la mejor interpretación de música mexicana. Guanajuato, Archivo personal de Alfonso Pérez Sánchez .. 228
8.5: Espectrogramas de los registros sonoros de la *Tessellata n.º 3* .. 230
8.6: Resultados del análisis musical efectuado a la *Tessellata n.º 3* .. 234
8.7: Lectura simbólica de la *Tessellata n.º 3*. .. 235
12.1: Portada exterior de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 292
12.2: Lomo de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 293
12.3: Cubierta interior (portada) de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 293
12.4: Cubierta interior (portada) de la *Colección* Newberry (detalle). Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 294
12.5: Cubierta interior (contraportada) de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 294
12.6: Cubierta interior (contraportada) de la *Colección* Newberry (detalle). Chicago, Newberry Library, VM20.C697. .. 295
12.7: Angelita Solares, *Despedida a las mejicanas*, p. 1. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 304
12.8: Angelita Solares, portada de la marcha con variaciones *Despedida a las mejicanas*. Chicago, Newberry Library, VM20.C697. .. 306
12.9: *Grito de Independencia de Iturbide* [pieza sin atribución], p. 49. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 307
12.10: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 2. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 311
12.11: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 32. Chicago, Newberry Library, VM20.C697 .. 312

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

18.1: Anónimo, siglo XVI, "Santa María Magdalena Petlacalco", dibujo sobre papel. México, Archivo General de la Nación, Mapas, Planos e Ilustraciones (Mapilu), n.º 5224. .. .. .

18.21: Jacopo Amigoni, *La música*, siglo XVIII. Jessen, Peter. *Rococo Engravings, Two Hundred Plates of the Eighteenth Century.* Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922, p. 196.. 410
18.22a: Bernard Picart, *Concert champêtre* (detalle) 412
18.22b: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 412
18.23a: Jacopo Amigoni, *La música*, siglo XVIII (detalle) 412
18.23b: Anónimo, *Sarao en el jardín*, siglo XVIII (detalle) 412
18.23c: Saget, flauta travesera, boj, marfil, plata, longitud total 640 mm., siglo XVIII. París, Musée de la Musique, Philharmonie de Paris, n.º de inv. E.980.2.13.. 412
18.24: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 (detalle). 414
20.1: *Marcha del Ritiro*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 33 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 445
20.2: Francisco Corselli, *Marcia* del Acto I de la ópera *Il Farnace* (Madrid, 1739). Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Mus 679-1, Mus 680, Mus 681, Mus 682. 446
20.3: *Otra [marcha] de Nápoles*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 38 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 447
20.4: *Marcha a dúo de Jerusalem*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 77 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 447
20.5: *Marcha de Porreti*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 86 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 448
20.6: *Otra [marcha] del Emperador* y *Otra [marcha] de Alemania*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 55 y 56 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53. 449
20.7: *Otra [marcha] de los Cardenales*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 88 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 449
20.8: *Marcha de los Granaderos de Pérez Cano*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 101 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle). 450
20.9: *La Marcha Granadera*, Ms. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores*, Manuel Espinosa de los Monteros (1761). Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/2791. 450
21.1: Lista de personas que viajaron a Perú con Manuel de Oms, Marqués de Castelldosrius. Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5463, N.43, fol. 6r-v 458
21.2: Lista de personas que viajaron a Perú con el príncipe de Santo Buono y su mujer. Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5468, N.2, R.12, fol. 7r-v, expediente de Carmine Nicolas Carracciolo 459
21.3: Licencia a Pedro Fernández de Castro Castilla y Andrade, Conde de Lemos, Virrey del Perú, para viajar (Cádiz, 4 de febrero de 1667). Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5435, N.2, R.24, fol. 3r-v, expediente de Pedro Fernández de Castro Castilla y Andrade 460
22.1: Total de exportaciones de cuerdas e instrumentos musicales desde Barcelona hasta los puertos de la América española entre 1778 y 1816 (en reales de vellón).. 469
22.2: Número de individuos en los consejos del gremio de *corders de viola* entre 1717 y 1822 473
22.3: Piano escritorio de Josep Martí, 1805. Museu de la Música de Barcelona (MDMB 427) 477
22.4: Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, 1800. Museu de la Música de Barcelona (MDMB 502) 478

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

23.1: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo) 489
23.2: Fototipia de la Secretaría de Fomento. Antonio Peñafiel, *Códice Fernández Leal*. México, Oficina de la Secretaría de Fomento Cultural, Lám. V, 1895. 490
23.3: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Zempoala (Estado de Hidalgo) 489
23.4: Palo Volador con músicos de percusión, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo) 491
25.1: Sistema de cifrado de la *cifra nueva* 513
25.2: Ejemplos de las figuras y su grafía en la "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*) 513
25.3: Grafía de las cifras en la "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 1r 514
25.4: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r 514
25.5: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3v 515
25.6: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, final del penúltimo sistema. 517
25.7: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, inicio del último sistema 517
25.8: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, fol. 4r, cc. 23-24. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La. 517
25.9: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, fol. 3r, cc. 115-118. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La 518
25.10: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, cc. 22-24, fols. 4r-v. Transcripción de Macario S. Kastner 518
25.11: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, cc. 16-18, fols. 1r-1v. Transcripción de Macario S. Kastner 518
25.12: Francisco Correa, *Tiento 26* de la *Facultad orgánica*, c. 88. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La 519
25.13: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad Orgánica*, fol. 13r, c. 105. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.. 519
25.14: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 13r, c. 105. Transcripción de Miguel Bernal. 519
25.15: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2r, c. 36.. 520
25.16: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*) 520
25.17: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 2r, c. 36. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La. Transcripción alternativa del autor. 520
25.18: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 5r, cc. 132-134.. 521
25.19: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 5r, c. 166 521
25.20: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r 522
25.21: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), c. 166, fol. 3r 522

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

25.22: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 5r, cc. 124-127 .. 522
25.23: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), cc. 70-71 .. 523
26.1: Catedral de Puebla, Altar de los Reyes. Pintor: Pedro García Ferrer .. 561
26.2: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo. AHVCMP, Sección Música, Libro de polifonía 15, fols. 34v-35r .. 565
26.3: Sacristía de la Catedral de Puebla, Luis Berrueco (atrib.), *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla* .. 566
27.1: Antonio de Salazar, acompañamiento del *Magnificat* a 5, copiado en 1875. Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 131 .. 572
27.2: Distribución del gasto para la celebración de los maitines de San Pedro fundados por Antonio de Esquivel Castañeda en 1636. México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misas y aniversarios…", fol. 70r.. 575
27.3: Solicitud de permiso de José de Agurto Loaysa para la impresión de los villancicos a San Pedro el 17 de junio de 1686. México, Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Clero regular y secular, exp. 10, caja 5621, fol. 3r .. 576
27.4: Aprobación del obispo de Querétaro, Rafael S. Camacho, de la primera edición castellana del *Magister choralis* de Franz Xaver Haberl (Ratisbona, Federico Pustef, 1889), p. [III] .. 579
27.5: Solemne misa pontifical en la Catedral de México, dentro del Congreso Eucarístico Nacional de México, 6-13 de octubre de 1924. *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional*…, s.p. .. 581
28.1: Esquema de pasados subalternos .. 594
29.1: Lección III y responsorio del oficio de maitines para la Santísima Trinidad. *Breviarium Romanum…* (Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697), p. 464 (detalle). .. 614
29.2: Tercer responsorio de los maitines para la Santísima Trinidad. Catedral Metropolitana de México, Libro de coro O21, fols. 24r-25r .. 615
30.1: E. Tomás Stanford en su casa de la Ciudad de México (Calle Gabriel Mancera # 418, Colonia del Valle) el 16 de agosto de 2012 .. 629

Ejemplos musicales

2.1: Manuel M. Ponce, Trío para violín, violonchelo y piano, inicio del IV movimiento . 122
2.2: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, cc. 28-31 . 127
2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta: temas empleados . 128
2.4a: Franz Liszt, Concierto para piano y orquesta n.º 1, fragmento . 131
2.4b: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, cc. 90-94 . 131
2.5: Manuel M. Ponce, Concierto para piano, c. 742 y ss. (reducción a 2 pianos) . 133
3.1: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Prélude y la Sarabande. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", UNAM .. 144
3.2: *Suite en Re*, inicio del Préambule y Sarabande. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura .. 144

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

3.3a: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Allemande. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", UNAM. .. .. .

28.3: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, comparación entre sujetos 596
28.4: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, primer punto de reposo 597
28.5: Anónimo, "El cordero de los cielos", fragmento 605
28.6: Anónimo (Mojos), *Buenas noches, señor Usía*. 606

Anexos de los capítulos

1.1: Lista de Figuras 68
1.2: Estadísticas de la población de la ciudad de Los Ángeles entre 1850-2010, por décadas, según los *Federal Census Records* 84
1.3: Reportaje sobre las representaciones de la compañía de Isidoro Máiquez en el Teatro American de San Francisco entre 1859 y 1860 (periódico *Daily Alta California*) 84
1.4: Extractos de noticias de eventos de entretenimiento relacionados con la población de californios y mexicanos en el sur de California entre 1839-1900 85
20.1: Íncipits de marchas del manuscrito *XII Sonatas a solo flauta e basso di P. Locatelli* (México, 1759) 451
21.1: Lista de Figuras 458
25.1: Transcripción a cuatro pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*) 524
25.2: Transcripción con reducción a dos pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*) 535
27.1: Antonio de Salazar, *¡Ay, qué dolor!* (1701). Transcripción de Manuel M. Ponce 584
29.1: Complementariedad de los repertorios. Responsorios en las fiestas dobles de primera clase de la Catedral de México 623
30.1: E. Thomas Stanford, *Away in a manger (Christmas chorale prelude)* (1945) 636
30.2: E. Thomas Stanford, *Cantares mexicanos para barítono y orquesta* (1999) 637
30.3: Bibliografía selecta de E. Thomas Stanford 652
30.4: Compositores transcritos por E. Thomas Stanford durante su período de trabajo de investigación en la Universidad Anáhuac Sur 654
30.5: Títulos de los CDs de la segunda caja, inédita, de la colección *Música tradicional mexicana* de E. Thomas Stanford 655

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Prólogo

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

De Nueva España a México:
El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

La música es lenguaje, legado y patrimonio. Un vehículo para las ideas, que genera una conexión íntima entre artista, espectador o en la propia audiencia. Su estudio nos abre una singular puerta al pasado, que enriquece nuestro conocimiento de la historia y hace posible que perduren en el tiempo algunas de las más bellas creaciones de la humanidad.

La Universidad Internacional de Andalucía mantiene desde su nacimiento un marcado compromiso con la cultura, en cualquiera de sus formas. Primando una conexión con lo académico y desde una voluntad de aportar valor a la sociedad. Ahí se encuadran tanto las publicaciones, como la que tiene ahora entre sus manos, como la promoción de espectáculos gratuitos, el desarrollo de proyectos de extensión universitaria y, por supuesto, los encuentros científicos y la formación.

A este respecto, nuestra Sede Antonio Machado de Baeza organiza cada año la Escuela de Teatro, los encuentros de interpretación musical o el propio Máster Universitario en Patrimonio Musical, en colaboración con las universidades de Granada y Oviedo. La UNIA se sitúa, así, como un espacio donde educación, conocimiento y arte se tocan.

Más allá, la Internacional de Andalucía actúa como aliada de otras instituciones para la promoción de la cultura. Pronto se cumplen veinte años de nuestra incorporación como entidad rectora del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Uno de los encuentros de música antigua más consolidados y de prestigio creciente, como demuestra el elenco de participantes que reúne edición tras edición.

En conjunto con el festival, la UNIA programa cursos y congresos donde aúna ciencia y divulgación. Estos van dirigidos, sobre todo, a intérpretes e investigadores y tienen como misión fundamental la de procurar que la interpretación y la investigación de la música antigua se consideren disciplinas unitarias e inseparables.

Con ello, se contribuye a especializar a los futuros encargados de la transmisión y difusión de nuestro patrimonio de manera coherente e integral. Impulsando un punto de encuentro que trasciende fronteras y se extiende especialmente hacia Iberoamérica, cumpliendo con ello su vocación internacional.

Hasta ahora se han organizado diecinueve actividades académicas entre cursos, talleres y congresos. Entre las virtudes de estos eventos cabe destacar su labor de investigación, recuperación y grabación del patrimonio musical hispano, como lo acredita la larga lista de programas de recuperación y CDs grabados.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Una de estas citas fue el congreso "De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)", celebrado en Baeza en 2017. La calidad y el interés de las aportaciones que fueron objeto de exposición y debate han empujado a que la Universidad Internacional de Andalucía publique este volumen, que edita Javier Marín-López, musicólogo mexicanista, doctor por la Universidad de Granada y profesor titular en la Universidad de Jaén.

Para entender el valor de estas páginas, nada mejor que la introducción con la que se daba inicio al mencionado congreso:

> "En 1917 se promulgaba la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, aún vigente. Dicho año fue testigo, asimismo, de la publicación de la primera historia de la música en México: *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón. 1917, por tanto, no solo es el punto de partida del nuevo constitucionalismo mexicano, sino también el de la naciente historiografía de la música mexicana y, además, un punto de llegada que permite plantear, en sentido inverso a como lo hacen las tradicionales narrativas históricas, una visión retrospectiva de la música mexicana desde ese momento y hasta 1517, cuando la expedición del militar andaluz Francisco Hernández de Córdoba llegó a la costa de la península del Yucatán. La conmemoración de ambos centenarios constituye una ocasión propicia para reflexionar críticamente sobre la historia de la música en la Nueva España criolla y el México independiente, sus prácticas, actores y discursos, sus elementos comunes y sus caracteres diferenciales en el más amplio marco de las tradiciones musicales de Iberia y las Américas. Al mismo tiempo, el congreso aspira a promover nuevas perspectivas de estudio en relación a la música mexicana desde tres paradigmas actuales: la crítica poscolonial, los estudios sobre performance y la musicología digital".

Sirva este volumen para seguir sumando conocimiento a esa memoria viva que supone la música y, en particular, la que crece y se expande desde ese país hermano llamado México.

José Ignacio García Pérez
Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Preludio

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917): una introducción

Javier Marín-López
Universidad de Jaén

El fenómeno de las conmemoraciones culturales siempre ha sido un terreno abonado para la producción cultural y artística del que se han valido los Estados para ofrecer interpretaciones legitimadoras e ideologizadas de la historia, articuladas en torno a las ideas de memoria, nación y progreso. Las conmemoraciones centenarias del "Descubrimiento de América" o del "Día de la Hispanidad" (12 de octubre) son un ejemplo paradigmático de ello, pero en modo alguno único[1]. En el caso de México, ya en 1623 se publicaba en la capital una crónica con el elocuente título de *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Majestad Católica del rey D. Felipe de Austria* (México, Diego Garrido, 1623). Su propósito no era otro que celebrar el centenario de la fundación española de Ciudad de México el 13 de agosto de 1521, bajo la protección de San Hipólito, haciéndolo coincidir con el ascenso al trono de Felipe IV en 1621. En su segunda parte incluía un poema épico, el *Canto intitulado Mercurio*, en el que el dios romano describe la entrada triunfal de Hernán Cortés en Tenochtitlan, recibido al son de instrumentos y cantos indígenas[2]. La narración se configura en torno a los típicos mitos fundacionales de México y ensalza la conquista de la ciudad, convertida en una animada, opulenta y cosmopolita metrópoli.

En el mismo lugar, la capital mexicana, se celebraban en septiembre de 1910 (el llamado "mes de la patria") multitud de actos públicos para conmemorar el Centenario de la Independencia de 1810, distribuidos a lo largo de todo el mes y replicados en distintos lugares de la República. Más que una rememoración de los héroes independentistas de 1810, los fastos de 1910 –que serían recordados años después como los más lujosos de la historia de México– pretendían sobre todo exaltar la figura del presidente Porfirio Díaz y al régimen que lo sustentaba. La prensa de la capital anunciaba entonces el lanzamiento de una colección de "discos patrióticos", fabricados por la marca Columbia de Nueva

[1] Rodríguez, Sandra Patricia. "Conmemoraciones del Cuarto y Quinto Centenario del '12 de octubre de 1492'". *Revista de Estudios Sociales*, 38 (2011), pp. 64-75.

[2] Pullés-Linares, Nidia. "*Laudes civitatis* y los hechos de la conquista de México en *Canto intitulado Mercurio* de Arias de Villalobos". *Calíope*, 16, 1 (2010), pp. 73-93, p. 82.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

York, que incluía una amplísima recopilación de canciones nacionales[3]. Se contribuía así a cimentar el espíritu nacionalista en el que luego profundizaron los líderes de la Revolución, y a proyectar la imagen triunfalista de un México próspero, progresista y moderno que, además de estar a la altura de las naciones más avanzadas del mundo, se valía del imaginario del canto popular como esencia espiritual del país[4].

Aunque separados en el tiempo, los aludidos centenarios de 1621 y 1910, enmarcados en rituales conmemorativos de más amplio alcance, compartían su interés por la promoción de manifestaciones artísticas, en un entorno festivo a caballo entre los particularismos locales y las tendencias universalizantes de toda nación civilizada. Ambos eventos ilustran también el uso de la música como herramienta de representación simbólica de imaginarios colectivos y de persuasión de las masas, aprovechando el poder de convocatoria de las élites y su control de los medios de comunicación. Pero además tenían en común otro hecho: el uso de particulares esquemas reinterpretativos del pasado y la ausencia de una visión plenamente estructurada de la historia[5].

Las conmemoraciones culturales mexicanas también han tenido su repercusión en el ámbito musicológico, y son ya varias las publicaciones colectivas surgidas al abrigo de estas efemérides. Sin ánimo de ser exhaustivo podrían citarse el número monográfico de la revista *Artes de México* de 2010, dedicado a "Música de la Independencia a la Revolución"[6]; proyectos fonográficos como *Bicentenario: 200 años de la Historia de la Música en México*[7], o el disco-libro *... y la música se volvió mexicana*, con una selección de textos y grabaciones de las músicas escuchadas entre 1810 y 1910 (2010)[8]; *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*, coordinado por Miguel Olmos Aguilera (2011)[9]; o los volúmenes colectivos editados por Ricardo Miranda y Aurelio Tello dentro de colecciones gubernamentales dedicadas a explorar el patrimonio histórico y cultural de México y Latinoamérica a propósito de dos eventos decisivos en la vida mexicana –el bicentenario de la Independencia de 1810 y el centenario de la Revolución de 1910–: *La música en los siglos XIX y XX* (2013), dentro de la serie "Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010)"[10], y *La mú-*

[3] Véase un listado de discos publicados en Spottswood, Dick. "Columbia Record C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all known releases", <www.recordingpioneers.com/docs/intro_c.pdf> [consulta 15-07-2019]. Junto a Columbia, otras empresas estadounidenses como Edison Company y Victor realizaron grabaciones de música mexicana popular y clásica antes de 1920, conformando un corpus que "asciende a miles de registros –si no es que muchos más–"; véase Koegel, John. "Grabaciones tempranas de música y músicos mexicanos". *Discanto. Ensayos de Investigación Musical*, 2 (2008), pp. 63-83, p. 64.

[4] Tenorio Trillo, Mauricio. *Historia y celebración. México y sus centenarios.* México, Tusquets, 2009; y Guedea, Virginia (ed.). *Asedios a los centenarios (1910-1921)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Desde la óptica específicamente musical, véase Miranda, Ricardo. "Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas". *Heterofonía*, 143 (2010), pp. 167-210, así como el breve recuento ofrecido por Zárate Toscano, Verónica. "Música conmemorativa". *Artes de México*, 97 (2010), pp. 34-43.

[5] Sobre las ideas de música y nación, aplicadas al caso de la música española, véase Carreras, Juan José. "La invención de la música española". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pp. 151-283, en particular 151-222.

[6] Navarrete, Silvia; y Miranda, Ricardo (eds.). *Música de la Independencia a la Revolución*, número monográfico bilingüe de *Artes de México*, 97 (2010) [80 pp. + 1 CD].

[7] Flores y Escalante; Jesús; y Dueñas, Pablo (comps.). *Bicentenario: 200 años de la Historia de la Música en México*. México, Sony Music, 2010. 4 CDs (caja).

[8] AA.VV. *... y la música se volvió mexicana* [Testimonio musical de México, 51]. México, CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y CONACULTA, 2010 [libro + 6 CDs].

[9] Olmos Aguilera, Miguel (ed.). *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*. [México], Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente, 2011.

[10] Miranda, Ricardo; y Tello, Aurelio (eds.). *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. México, CONACULTA, 2013.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

sica en Latinoamérica, en la colección "La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana"[11]. *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM* es otra publicación colectiva vinculada al ámbito de las efemérides, en este caso del más importante centro de investigación musicológica de la República[12]. Los trabajos mencionados se centran (lógicamente) en los últimos doscientos años pero, a diferencia de otros proyectos conmemorativos publicados fuera de México[13], en su mayoría abordan el análisis de los repertorios folklóricos y populares (y no tanto de la música de arte, con todo lo artificial que pueda resultar esta separación) en tanto productores de discursos identitarios al servicio del moderno estado-nación, y como generadores de cánones musicales (y musicológicos), con las presencias y ausencias que ello conlleva[14].

Este libro es también el resultado de una doble conmemoración cultural, pero quiere poner el acento en otros lugares: en 1917 se promulgaba la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, aun vigente, pero dicho año además fue testigo de la publicación de la primera historia de la música en México: *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón[15]. 1917, por tanto, no solo es el punto de partida del nuevo constitucionalismo mexicano, sino también el de la naciente historiografía de la música mexicana; y, además, constituye un punto de llegada que permite plantear, en sentido inverso a como lo hacen las tradicionales narrativas históricas, una visión retrospectiva de la música mexicana desde ese momento y hasta 1517, cuando la expedición del militar andaluz Francisco Hernández de Córdoba llegó a la costa de la península del Yucatán. Por este motivo, el volumen se organiza en cuatro grandes compartimentos cronológicos que, aprovechando una arcada imaginaria trazada entre 1517 y 1917, siguen –de manera aproximada– la moderna y estandarizada división en bloques históricos, pero que son presentados en sentido retrogradado, poniendo al comienzo el periodo más cercano temporalmente al lector, como en su día ya propuso Willi Apel en su célebre manual de notación polifónica[16]. Dentro de cada bloque, la organización interna de los textos sigue el ordenamiento cronológico tradicional porque entendemos que ello permite una mejor interpretación de los hechos narrados, aunque ello no implica que deben leerse necesariamente siguiendo esa secuencia.

Cabe señalar también que, frente al discurso impuesto por ciertas narrativas que silencian el pasado virreinal, en el presente volumen dicha etapa aparece incorporada como lo que realmente es: una parte constitutiva de la memoria histórica, cultural y política del país, con las luces y las sombras

[11] Miranda, Ricardo; y Tello, Aurelio. *La música en Latinoamérica* [La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, 4]. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

[12] Bitrán, Yael; Gómez, Luis Antonio; y Navarro, José Luis (eds.). *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*. México, CENIDIM, 2016.

[13] Lolo, Begoña; y Presas, Adela (eds.). *Cantos de guerra y paz: la música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2016. La XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología, en 2016, se dedicaron igualmente al tema de las conmemoraciones; véase Weber, José Ignacio (ed.). *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2016.

[14] Samson, Jim. "Music History". *An Introduction to Music Studies.* J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 7-21.

[15] Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México, Departamento editorial de la Direccion General de las Bellas Artes, 1917 [reimpresión facsimilar: México, CENIDIM, 1992].

[16] Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* [The Medieval Academy of America Publication, 38]. Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 1953 [5ª ed.]. Agradezco a Raúl Zambrano el haberme recordado este relevante aspecto de la obra de Apel.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

propias de cualquier otro periodo[17]. Su inclusión resulta pertinente y coherente ya que, cuanto más se estudia el siglo XIX mexicano, más patentes se hacen las continuidades del mundo colonial en él, hasta el punto de conformar parte de la identidad que hoy consideramos genuinamente mexicana, mestiza y multicultural por definición. Así, se transita naturalmente desde los atribulados días del México revolucionario y posrevolucionario gestado en torno a 1910, a los periodos republicano y porfirista que cubren todo el siglo XIX; y desde la Nueva España borbónica, ilustrada y criolla (siglo XVIII) hasta las primeras centurias de gobierno colonial (siglos XVI y XVII), cuando se opera la occidentalización del mundo indígena. En esta misma línea inclusiva, otro aspecto que resulta fundamental para reconstruir el riquísimo y complejo universo musical mexicano en toda su multiplicidad y riqueza de matices es la consideración de la actividad musical de los mexicanos fuera de las fronteras de la República, aspecto llamado a tener un mayor desarrollo en el futuro, dada la presencia masiva de mexicanos en todo el mundo, en particular en los Estados Unidos.

Pese a todo lo comentado, no ocultamos que el presente libro también es víctima de las problemáticas historiográficas de una obra que, por su misma naturaleza, no aspira a ofrecer un cuadro de conjunto (típico de las narrativas históricas totalizadoras), sino a presentar, como teselas de un mosaico, una selección de estudios de caso en torno a las prácticas, actores y discursos musicales de México, ya sea como colonia o como nación. Así, se hallan involuntariamente invisibilizadas, por la propia concepción del plan editorial (a su vez derivada de las propuestas presentadas al congreso que originó este volumen), áreas cruciales del complejo retablo que define el perfil musical del país. Entre los huecos más notables figura todo lo relativo a los prácticas musicales posteriores a 1920 en las vertientes de la música de arte, popular, folklórica, urbana y masiva, así como el universo sonoro de las culturas indígenas. Síntesis recientes como las de Aurelio Tello, John Koegel y Alejandro Madrid, y herramientas de consulta como *Oxford Bibliographies* y el *Handbook of Latin American Studies*, ofrecen pistas sobre el desarrollo de dichas manifestaciones[18]. También será un reto para futuros trabajos de síntesis (ya impostergables en virtud del vasto conocimiento generado en el último medio siglo en forma de estudios y grabaciones de música mexicana que proliferan por doquier[19]) la incorporación de una perspectiva crítica doblemente descentralizada que añada tanto más diversidad como una mejor y mayor contextualización de los referentes mexicanos a escala continental y atlántica. Ello pasa por contemplar, por un lado, los crecientes estudios sobre prácticas musicales en los diversos estados de

[17] Así se contempla también tanto en la *Historia general de México* (2000) como en la *Nueva historia mínima de México* coordinada por Pablo Escalante (2004), publicaciones ambas de El Colegio de México. Cabe señalar, en este contexto, que en 1985 la Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y el 75 Aniversario de la Revolución Mexicana sí que editó un cuaderno dedicado a la música del periodo virreinal, si bien bastante superficial en su contenido; véase Mora, María Elvira; y Ramírez, Clara Inés. *La música de la colonia a la independencia*. México, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y el 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.

[18] Tello, Aurelio (ed.). *La música en México. Panorama del siglo XX* [Biblioteca Mexicana]. México, Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, 2010. Koegel, John. "Mexico". *Musics of Latin America*. Robin Moore y Walter Aaron Clark (eds.). Nueva York, W. W. Norton & Company, 2012, pp. 77-123; Alejandro L. Madrid. *Music in Mexico: Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York, Oxford University Press, 2012; "Mexico". *Oxford Bibliographies - Music*, 2015 [DOI: 10.1093/obo/9780199757824-0025]; y el *Handbook of Latin American Studies*, accesible tanto en formato papel (en los volúmenes editados actualmente por la Universidad de Texas, Austin) como digital, a través del HLAS Online, <http://lcweb2.loc.gov/hlas> [consulta 11-07-2019].

[19] Recordemos que la última historia musical general del país data de 1984: Estrada, Julio (ed.). *La música de México.* 10 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984-1988. Para un balance de las historias de la música en México, véase Miranda, Ricardo. "Historias y silencios de lo sonoro". *La música en los siglos XIX y XX…*, pp. 211-239.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

México (para así superar el fuerte centralismo, tan mexicano, que impera en esta obra), así como los paralelismos y diálogos transnacionales establecidos entre México y otros estados-nación, tanto a nivel musical como musicológico e historiográfico[20].

Aun con estas limitaciones, el conjunto de ensayos aquí reunidos, cada uno con su particular perspectiva, creemos que ofrece nuevos argumentos para profundizar en el estudio de un vasto y complejo legado artístico que depara, a lo largo de cuatro centurias, multitud de sorpresas y terrenos por roturar. Omitimos la glosa específica de cada trabajo y remitimos a los resúmenes preparados por los propios autores, en los que subyace una trama polifónica de relaciones y confluencias en torno a varios ejes transversales: musicología e historiografía; problemas de periodización, canon y sujeto histórico; criollismo, cosmopolitismo, nacionalismo y vanguardia; modelos de mecenazgo y espacios de socialización musical; fuentes, géneros y tradiciones iconográficas; interrelaciones entre las músicas cultas y populares; procesos de circulación hacia-desde-en México; música, músicos, instrumentos y prácticas musicales y coreográficas; México y el mundo ibérico y americano: tradiciones musicales en otros contextos; colonialismo y poscolonialismo; retos interdisciplinares e imaginarios de lo colonial en los siglos XIX y XX; y estudios sobre interpretación[21].

Esta colección de ensayos se originó en el marco del Congreso Internacional *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado" de Baeza (España), del 4 al 6 de diciembre de 2017 bajo mi dirección científica. Dicho evento se integró en la programación del XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB), que se dedicó de manera monográfica a la música mexicana e incluyó un total de 37 conciertos (algunos de ellos con estrenos absolutos), a cargo de destacadas formaciones en el ámbito de la música antigua, tales como Vandalia, Concerto 1700, Forma Antiqva, Capella Prolationum, Ensemble La Danserye, Ensemble Mare Nostrum o Choir of The Queen's College, Oxford, sin faltar reputados artistas y ensembles mexicanos como La Fontegara México, Yolotli, Ricardo Miranda, Raúl Zambrano o Eloy Cruz[22]. Veintisiete de los trabajos aquí publicados tuvieron su primera presentación en el encuentro baezano[23]. Con posterioridad se encargaron nuevas colaboraciones con el propósito de cubrir algunos huecos temáticos[24]. Cabe señalar que la presentación colectiva ofrecida por los miembros del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas), intitulada "Deconstrucción de mitos en torno a la música de la Catedral de México" (con participación de Analía Cherñavsky, Ruth Santa Cruz, Drew Edward Davies y Lucero Enríquez Rubio) ha sido publicada en el volumen 9 de los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*

[20] Véanse, en este sentido, las recientes síntesis de Miranda, R; y Tello, A. *La música en Latinoamérica*; y Simonett, Helena; y Marcuzzi, Michael. "One Hundred Years of Latin American Music Scholarship: An Overview". *A Latin American Music Reader. Views from the South*. Javier F. León y Helena Simonett (eds.). Urbana, University of Illinois Press, 2016, pp. 1-68.

[21] La edición paralela de la obra en formato digital en la web de la UNIA (<https://www.unia.es/publicaciones>) permitirá realizar búsquedas a texto completo, de ahí que no se haya preparado un índice analítico general.

[22] Véase la programación completa del XXI FeMAUB en Marín López, Javier; y Sánchez López, Virginia (eds.). *México mestizo: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2017. Véanse fotomontajes resumen tanto del propio festival (<https://www.youtube.com/watch?v=6Ud7OQltpZE>) como del congreso internacional (<https://www.youtube.com/watch?v=UTk3YSmtG1o>), preparados por Ascensión Mazuela-Anguita.

[23] Se incluyen en este número las contribuciones de Leonora Saavedra y Emilia Ismael-Simental, programadas pero finalmente no leídas.

[24] Se trata de los textos de Leonardo J. Waisman y Benjamín Juárez Echenique; el capítulo a dúo de Javier Marín-López y Raúl Zambrano también fue escrito expresamente para la ocasión.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

(marzo de 2018), publicación que conmemora los quince años de actividad ininterrumpida del Seminario y que, por tanto, sirve de complemento al presente libro.

Un hecho vital de este encuentro es que sirvió como I Congreso Internacional de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM/SEdeM), un grupo de investigadores surgido a mediados de 2016 con el propósito de reunir a todos los socios de la SEdeM interesados en el estudio de la música americana desde su más amplia perspectiva geográfica, cronológica y conceptual, haciendo especial énfasis en los procesos de contacto e intercambio con el mundo ibérico en un contexto mundial[25]. La iniciativa no es completamente nueva en el ámbito de la musicología española, pues ha habido notables esfuerzos, en particular desde finales de la década de los 80 y durante toda la de los 90, por analizar las interacciones entre las culturas musicales españolas y americanas de una manera integrada[26]. Como continuación y complemento de dichas acciones, MUSAM pretende fomentar una musicología trasatlántica que restituya viejas conexiones musicales, perdidas o ignoradas, y promover las relaciones académicas entre musicólogos ibéricos y americanos para generar –por encima de cuadros ideológicos particulares– un sentido de identidad y pertenencia a una comunidad con profundas raíces históricas, culturales, patrimoniales y también lingüísticas. La positiva recepción del I Congreso MUSAM (del que se hicieron eco diversas revistas especializadas en Estados Unidos, Reino Unido y España[27]), así como el propio deseo de consolidar la estructura, llevó a la Comisión a organizar un II Congreso MUSAM, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid los días 24 y 25 de octubre de 2019, consagrado a un tema más general como el de las migraciones musicales.

Como ocurre con tantos proyectos de largo aliento, esta obra ha sido posible gracias a la generosa colaboración de numerosas personas e instituciones, a las cuales rendimos un cumplido y sincero agradecimiento: las entidades promotoras del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza; María Ángeles Peinado Herreros y Juan Martínez Moreno, autoridades académicas de la Universidad Internacional de Andalucía en la sede de Baeza, institución que desde hace más de un lustro me tiene confiada la organización de las actividades científicas desarrolladas en paralelo al Festival de Música Antigua[28]; y Acción Cultural Española (Gobierno de España) y las Secretarías de Relaciones Exteriores y de Cultura (Gobierno de México), que financiaron los viajes de algunos de los participantes en el congreso-festival. Un reconocimiento especial merecen, por su diligencia y trabajo constantes, Belén Vega Pichaco,

[25] En la actualidad MUSAM está integrada por 50 miembros; véase el directorio en <http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-estudios-americanos/musica-y-estudios-americanos-miembros.asp> [consulta 15-07-2019].

[26] Algunas de las principales iniciativas son discutidas en Marín López, Javier. "A propósito de la Comisión de Trabajo 'Música y Estudios Americanos' (MUSAM/SEdeM): apuntes sobre una musicología trasatlántica desde la perspectiva española". *Atas do Congresso Internacional "Musicologia transatlântica: um momento para reflexão"*. Alejandro Reyes Lucero y David Cranmer (eds.). Lisboa, Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL, 2018, pp. 35-62.

[27] Contreras Soto, Eduardo. "El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, y su Congreso Internacional 'De Nueva España a México: El Universo Musical Mexicano entre Centenarios (1517-1917)'". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3, 2 (2018), pp. 48-55; Davies, Drew Edward. "De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza, 4-5 December 2017". *Eighteenth-Century Music*, 15, 2 (2018), pp. 285-288; y Sarfson, Susana; y Herrera, Jesús. "Ecos de México en España... y de España en México: I Congreso MUSAM". *Revista de Musicología*, XLI, 1 (2018), pp. 390-394.

[28] Con anterioridad a este volumen se han publicado bajo nuestra coordinación editorial otros dos libros derivados de estos encuentros baezanos: *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018; y *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* [Iberian Early Music Studies, 3; Colección Estudios de Literatura, 133]. Kassel, Reichenberger, 2019, este último en coedición con Esther Borrego Gutiérrez.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

secretaria de MUSAM y del propio congreso, y Ascensión Mazuela-Anguita, adjunta a la dirección del Festival, quien asumió labores de apoyo y coordinación en los días de celebración del encuentro y ayudó en las primeras fases del proceso de revisión editorial y en la compilación de la bibliografía. Mi gratitud es extensible a Ricardo Miranda, primero maestro (desde los felices días de Xalapa) y luego compañero de tantas aventuras en torno al estudio de la música mexicana, por ayudarme a impulsar esta iniciativa en la sombra, y al resto de colegas y amigos mexicanistas (mexicanos o no) que se desplazaron hasta Baeza a costa de su esfuerzo personal para regalarnos sus valiosas aportaciones, en particular los miembros de la Comisión MUSAM/SEdeM.

A José Antonio Gómez Rodríguez (presidente de la Sociedad Española de Musicología), Yael Bitrán (antigua directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez de México), Alberto Vidal (coordinador de Humanidades de la UNAM), María Teresa Frenk Mora (directora de la Facultad de Música –antes Escuela Nacional de Música– de la UNAM que este 2019 celebra los 90 años de su fundación) y Benjamín Juárez Echenique (director del Center of Mexican Studies UNAM-Boston, con sede en la University of Massachusetts) les agradezco la posibilidad de incorporar a sus respectivas entidades como instituciones colaboradoras del proyecto. En el terreno estrictamente personal confieso que este libro no hubiera sido posible sin el apoyo irrestricto de Virginia y Leonardo, a quienes debo mucho más de lo que puedo expresar con palabras. Esta obra viene a enriquecer el propio catálogo de publicaciones de la UNIA, institución de marcada vocación americanista, con el deseo y la confianza de que contribuirá a un mejor conocimiento de ese universo musical mexicano, sin duda uno de los grandes tesoros de México como nación y como cultura.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Primera Parte

México "de afuera" y "de dentro": la conformación de la cultura musical mexicana desde la Revolución hasta hoy

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1

Mexican Music, Theater, and Circus at the Los Angeles Plaza, 1850-1900

John Koegel
California State University, Fullerton

To begin to tell the story of Mexican music and theater in Los Angeles, California, you have to start in the Plaza. It was the first site of Spanish colonial civilian settlement in 1781 and was also the city's first entertainment district[1]. Only a portion of the earlier Los Angeles Plaza area remains, although it was once considerably larger[2]. Today the Plaza retains its historic Roman Catholic Plaza Church, Our Lady Queen of the Angels / Nuestra Señora la Reina de los Ángeles (also known as La Placita Church), dedicated in 1822, and which is still an active parish serving a principally Latino congregation (Figure 1.1)[3]. The historic Pico House hotel and Merced Theatre (opened 1870) and Masonic Hall (1858) are adjacent to the Plaza (Figure 1.2). The Merced is the city's oldest surviving theater space, although it has not been used for that purpose for more than a century. Los Angeles civic leaders established touristic Mexican Olvera Street in the late 1920s by the Plaza, as part of the Spanish heritage

* All internet URL addresses were current as of August 1, 2019.

** Numerous images that visually illustrate this essay appear as Figures in Appendix 1.1.

1 Important studies of early Los Angeles history include: Griswold del Castillo, Richard. *The Los Angeles Barrio: A Social History*. Berkeley, University of California Press, 1979; López, César. *El Descanso: A Comparative History of the Los Angeles Plaza Area and the Shared Racialized Space of the Mexican and Chinese Communities, 1853-1933*. Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 2002; Poole, Jean Bruce; and Ball, Tevvy. *El Pueblo: The Historic Heart of Los Angeles*. Los Angeles, Getty Conservation Institute and J. Paul Getty Museum, 2002; Estrada, William. *The Los Angeles Plaza: Sacred and Contested Space*. Austin, University of Texas Press, 2008; López, César. "Lost in Translation: From Calle de los Negros to Nigger Alley to North Los Angeles Street to Place Erasure, Los Angeles 1855-1951". *Southern California Quarterly*, XCIV, 1 (2012), pp. 25-90; and Torres-Rouff, David Samuel. *Before L.A.: Race, Space, and Municipal Power in Los Angeles, 1781-1894*. New Haven, Yale University Press, 2013.

2 For a collection of photos of downtown Los Angeles and its early buildings, including those in the Plaza district, see Hylen, Arnold. *Los Angeles Before the Freeways, 1850-1950: Images of an Era*. Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1981. For historic maps of Los Angeles, see Harlow, Neal. *Maps and Surveys of the Pueblo Lands of Los Angeles*. Los Angeles, Dawson Books, 1976.

3 Numerous terms are used today to identify individuals of Mexican heritage in the United States, including Mexican, Mexican American, *Mexicano/a*, Hispanic, Chicano/a, Latino/a, and, most recently, the gender-neutral Chicanx and Latinx. In this study I use all of these terms, except Chicanx and Latinx, since they are of very recent invention (in use since about 2014), and would not have been understood in the period I cover in this essay. See "Why People Are Using the Term Latinx". *Huffington Post*, July 5, 2016, <https://www.huffingtonpost.com/entry/why-people-are-using-the-term-latinx_us_57753328e4b0cc0fa136a159>; Hernandez, Daniel. "The Case Against Latinx". *Los Angeles Times*, December 17, 2017.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

fantasy myth, and it is still an important tourist location[4]. The historic Ávila House on Olvera Street (*ca.* 1818) is the earliest surviving private house in Los Angeles (Figure 1.3). Italian Hall (1907-1908), long a multi-ethnic site for cultural, social, political, and artistic activities, features David Alfaro Siqueiros's restored mural *América Tropical* of 1932 (viewable from a special roof platform)[5]. Several other surviving historic buildings face the Los Angeles Plaza, including the Spanish-colonial revival La Plaza Methodist Church and church hall, built in 1926 and currently housing the church congregation and the Los Angeles United Methodist Museum of Social Justice; and La Plaza de Cultura y Arte cultural organization celebrating Mexican and Mexican American history and culture, located in the Brunswig Building (1888). The entire district is now known as El Pueblo de Los Ángeles Historical Monument, and is operated by the City of Los Angeles[6].

The Los Angeles Plaza has been reconfigured and repurposed numerous times over four centuries, and has always been in a state of adaptation and change (Figure 1.4)[7]. Before the building of Los Angeles' Union Railway Station in the late 1930s, and before misguided urban redevelopment in the 1950s, and the destruction of many historic Los Angeles buildings and neighborhoods, it served as the center for the city's vibrant Mexican, Italian, and Chinese communities (Figure 1.5). Civic leaders such as Christine Sterling and *Los Angeles Times* newspaper publisher Harry Chandler, instigators of the romanticized reimagining of Olvera Street, practiced what William Estrada calls "selective preservation", keeping some buildings such as those mentioned above, but almost entirely destroying the original Chinatown and gradually displacing most of the Mexican businesses in the Plaza area[8].

At different times from about the later nineteenth century through the 1950s, Plaza-district buildings, especially along North Main Street, then the epicenter of Mexican Los Angeles, housed multi-ethnic businesses, churches, restaurants and cafes, social halls, billiard halls, saloons, brothels, music stores, dance halls, rooming houses, phonograph parlors, penny arcades, nickelodeons and 10-cent motion picture houses, and vaudeville theaters. In the early twentieth century, the Plaza was also

---

4 Distinguished California historian Kevin Starr succinctly stated the case about "Mexican" Olvera Street: "Olvera Street might not be authentic Old California or even authentic Mexico, but it was better than the bulldozer". Starr, Kevin. *Material Dreams: Southern California Through the 1920s*. New York, Oxford University Press, 1990, p. 205. Also see Kropp, Phoebe S. "Citizens of the Past?: Olvera Street and the Construction of Race and Memory in 1930s Los Angeles". *Radical History Review*, LXXXI (2001), pp. 35-60.

5 Lothrop, Gloria Ricci. "Italians of Los Angeles: An Historical Overview". *Southern California Quarterly*, LXXXV, 3 (2003), pp. 249-300.

6 For evaluations of many historic and recent maps of Los Angeles and California, see Creason, Glenn. *Los Angeles in Maps*. New York, Rizzoli, 2010; and Hayes, Derek. *Historical Atlas of California, with Original Maps*. Berkeley, University of California Press, 2007.

7 Six important studies that chart the history of the Mexican community in Southern California before World War II, and closely examine its cultural, social, economic, and political life and its connections with Anglo American society, have especially influenced my work: Pitt, Leonard. *The Decline of the Californios: A Social History of Spanish-Speaking Californians, 1846-1890*. Berkeley, University of California Press, 1966; Camarillo, Albert. *Chicanos in a Changing Society: From Mexican Pueblos to American Barrios in Santa Barbara and Southern California, 1848-1930*. Cambridge, Harvard University Press, 1979; Monroy, Douglas. *Thrown among Strangers: The Making of Mexican Culture in Frontier California*. Berkeley, University of California Press, 1990; Monroy, D. *Rebirth: Mexican Los Angeles from the Great Migration to the Great Depression*. Berkeley, University of California Press, 1999; Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. New York, Oxford University Press, 1993; and Deverell, William. *Whitewashed Adobe: The Rise of Los Angeles and the Remaking of Its Mexican Past*. Berkeley, University of California Press, 2004. Of these authors, only Sánchez truly engages with music and theater.

8 Estrada, W. *The Los Angeles Plaza*, p. 245. Also see Ward, Josi. "'Dreams of Oriental Romance': Reinventing Chinatown in 1930s Los Angeles". *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, XX, 1 (2013), pp. 19-42. Sterling and Chandler were at least partly motivated to erase Old Chinatown since many of Los Angeles' brothels had been located within its confines.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

a site for political and social debate and agitation, and confrontations between the police and working-class peoples.

The development of the Plaza area over time mirrors the transition of Los Angeles from a small Spanish and Mexican pueblo to a larger American frontier city, and ultimately to one of the world's great cities and major metropolitan areas. As the city grew outwards from the Plaza, the performing arts grew with the city, in a diversity of genres and styles and ethnic and racial origins and audiences. New artistic and entertainment genres and venues were regularly introduced, created, or adapted for local use, and older traditions were both maintained and discarded[9].

Some say that the peoples of Los Angeles and Southern California and their cultural organizations have little sense of or regard for their past[10]. This is a false view that is refuted by the flood of scholarly studies, exhibits, civic historic preservation efforts, and other cultural expressions and projects related to Los Angeles and California history appearing in recent decades[11]. There is a definite interest today in counteracting the erasure of public memory, and the Los Angeles Plaza serves as an exemplary focal point for its recovery. In its fixed and intangible forms historical memory pervades Los Angeles and its large metropolitan area. The documentary and physical record of its daily life is amazingly vast, rich, and complex for a city and region of such comparative youth, whose population explosion only began during the Great Land Boom of the 1880s, a century after its establishment as a Spanish pueblo in 1781[12]. Los Angeles has grown exponentially –in geographic size, population, wealth, and diversity– from its status as a newly conquered city with a reported population of 1,610 in 1850, to a large metropolis with a recorded population of 3,792,621 in 2010. The reported population of Los Angeles County in 2010, of which the city forms a large part, was 9,519,338. Today, the city of Los Angeles encompasses 469 square miles of land within Los Angeles County's 4,058 square miles (not counting bodies of water). Music, theater, and dance have long been an essential expression of life in Los Angeles among all peoples resident in the city and region. The performing arts have developed significantly along with the tremendous physical growth of the city and region (Figures 1.6-1.9; see Appendix 1.2 for Los Angeles population statistics).

Early California boosters and current social and cultural historians alike have presented an exceptionalist view of the state, albeit in different ways[13]. With the rise of European American cultural

[9] A sample of the scholarship on the wide range of musical activities in Los Angeles, on which my work relies, includes: Fry, Stephen M. (ed.). *California's Musical Wealth: Sources for the Study of Music in California*. Glendale, Music Library Association, Southern California Chapter, 1988; Loza, Steven. *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*. Urbana, University of Illinois Press, 1993; Loza, S. (ed.). *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* [Selected Reports in Ethnomusicology, X]. Los Angeles, University of California, Los Angeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, 1994; DjeDje, Jacqueline Cogdell; and Meadows, Eddie S. (eds.). *California Soul: Music of African Americans in the West*. Berkeley, University of California Press, 1998; Marcus, Kenneth H. *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*. New York, Palgrave Macmillan, 2004; Smith, Catherine Parsons. *Making Music in Los Angeles: Transforming the Popular*. Berkeley, University of California Press, 2007; Macías, Anthony. *Mexican American Mojo: Popular Music, Dance, and Urban Culture in Los Angeles, 1935-1968*. Durham, Duke University Press, 2008; Yang, Mina. *California Polyphony: Ethnic Voices, Musical Crossroads*. Urbana, University of Illinois Press, 2008; and Kun, Josh (ed.). *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles*. Berkeley, University of California Press, 2017.

[10] By Los Angeles I often mean both the city and county of Los Angeles and the greater Los Angeles metropolitan region, including nearby Ventura, Orange, Riverside, and San Bernardino Counties.

[11] The following source provides a good start in understanding some current approaches to studying Los Angeles history: Wakida, Patricia (ed.). *Latitudes: An Angeleno's Atlas*. Berkeley, Heyday Books, 2015.

[12] Dumke, Glen S. *The Boom of the Eighties in Southern California*. San Marino, Huntington Library, 1944.

[13] McWilliams, Carey. *Southern California Country: An Island on the Land*. New York, Duell, Sloan and Pearce, 1946; and McWilliams, C. *California: The Great Exception*. New York, Current Books, 1949.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

and political hegemony after California's admission as a U.S. state in 1850, early promoters trumpeted the state and its beautiful coasts, mountains, deserts, and forests as an Eden, a Pacific Arcadia, a Land of Golden Dreams, a New Mediterranean. California boosters also created a Spanish heritage fantasy story, which converted California's Native American, Spanish colonial, and Mexican histories into a collective imagined, mythic "Spanish" past[14]. Charles F. Lummis and other California boosters used music, especially what they called the "Spanish Songs of Old California", to invoke a positive Spanish exceptionalist musical past, at a time of economic, social, and legal discrimination against local *Mexicano* and Latino peoples, to whom this music actually belonged[15].

With the large-scale influx of Mexican immigrants during the Mexican Revolution of the 1910s came the strong desire to import Mexican cultural practices to what José Vasconcelos and other Mexican cultural elites called a "México de afuera", a Mexican diaspora abroad[16]. As part of this wish to maintain strong connections to the homeland, these immigrants would establish their own popular music groups, *orquestas típicas*[17] and *mariachis*, dance and wind bands, and operatic and theater companies, creating a vitally alive and mutually supportive musical atmosphere in the Mexican *colonia*[18].

Physical place and architectonic space, and the chronology of time, directly relate to the artistic practices of music *and* theater –and music *in* theater. A central aspect of this essay is how these practices were and are seen through the lens of physical space and place, and immigration and ethnicity, in the context of music in theater. A recurring process of cultural conflict, maintenance, and accommodation played out in the Mexican musical and theatrical worlds in Los Angeles[19]. Music and theater thus served as forms of communal self-expression and powerful symbols of Mexican (and American) identity, and of both tradition and modernity.

Plaza and Pueblo

Los Angeles was founded as a small Spanish pueblo in 1781, by 44 original *pobladores* of various races and racial mixtures, primarily from Northern Nueva España. They settled around the Plaza that they established near the Los Angeles River (then called the Río Porciúncula by the Spanish) and near

[14] For evocative California booster iconography, see Zimmerman, Tom. *Paradise Promoted: The Booster Campaign That Created Los Angeles, 1870-1930*. Santa Monica, Angel City Press, 2008; and Kurutz, K. D.; and Kurutz, Gary F. *California Calls You: The Arts of Promoting the Golden State, 1870 to 1940*. Sausalito, Windgate Press, 2000.

[15] Lummis, Charles F.; and Farwell, Arthur (eds.). *Spanish Songs of Old California*. Los Angeles, Charles F. Lummis, 1923. On Lummis's Mexican folksong cylinder collection, see Heisley, Michael. "Lummis and Mexican-American Folklore". *Charles F. Lummis: A Tramp Across the Continent*. Daniela P. Moneta (ed.). Los Angeles, Southwest Museum, 1985, pp. 60-67; and Koegel, John. "Preserving the Sounds of the 'Old' Southwest: Charles Lummis and His Cylinder Collection of Mexican-American and Indian Music". *Association for Recorded Sound Collections Journal*, XXIX, 1 (1998), pp. 1-29.

[16] Vasconcelos, José. "El México de Afuera". *La Opinión* (Los Angeles), June 10, 1928, pp. 9-10.

[17] The Mexican *orquesta típica* (typical orchestra) is an ensemble of representative Mexican instruments typically used in Mexican ensembles such as *salterio* (a trapezoidal triple-strung metal-string instrument played with finger picks) and *bandolón* (a pear-shaped guitar type with metal strings), in addition to mandolin, violin, cello, guitar, flute, and harp, and sometimes other instruments. It often accompanied singers. The *orquesta típica* was the predecessor of the *mariachi* in the affections of the Mexican populace.

[18] The term *colonia* was frequently used before World War II in the local Latino / *Mexicano* community as a positive form of ethnic self-identification. It did not seem to have negative connotations, in the way that it might today. This was also true in Italian American communities in the United States.

[19] Before World War II, much of Southern California's Latino population was of Mexican heritage. Today there is a much greater representation of peoples of Central American, Caribbean, and South American heritage in the state's Latino population.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

the Native American villages of the local Tongva peoples[20]. Because of the mestizo, Indian, and black heritage of the 44 original *pobladores*, and intermarriage with local native peoples, Los Angeles was a racially heterogeneous town by the time of Mexican Independence from Spain in 1821[21]. California was admitted to the Union in 1850, following the Mexican-American War of 1846-1848 and the Treaty of Guadalupe Hidalgo of 1848, which ended the war between Mexico and the United States. Los Angeles suddenly became an American city, in name if not always in practice, spirit, or culture[22]. Even after California statehood, Los Angeles, still centered on the Plaza –the main public square and district– and its large surrounding region, retained physical, civic, and cultural vestiges of its Mexican past for several decades. The *Californio* population –Native-born Californians of Hispanic descent– outnumbered newly arrived Europeans and Anglo Americans for some time to come. One measure of the continued importance of *Californio* society in early Los Angeles after the American annexation was the publication in Spanish and English of the city's first newspaper, the *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*[23]. The paper was first published on May 17, 1851, and for several years was a four-page publication, with pages 1 and 2 usually printed in English, and pages 3 and 4 in Spanish (the two parts of the paper did not always print the same news or advertisements, however). This balance in racial and ethnic power and cultural dominance –and as represented by this early newspaper– would only shift decisively, however, with the Great Land Boom of the 1880s and the floods of European Americans arriving from the colder, older Midwestern and Eastern states. The Spanish-speaking *Californios* would give way in precedence (unwillingly) to these new arrivals, who increasingly took control of Los Angeles politics, business, and society, often to the general exclusion from power of Southern California's Latino populations.

Early Amateur Theater

During the Spanish and Mexican periods in Alta California, as elsewhere in the Hispanic U.S. Southwest, amateur theatrical performances with music, such as the sacred Christmas shepherd's plays *Los pastores* or *La pastorela*, and secular plays, were given periodically in mission, pueblo, and village churches and chapels; presidios; and in public and private halls[24]. This practice continued well after

[20] Nunis, Jr., Doyce B. (ed.). *The Founding Documents of Los Angeles: A Bilingual Edition*. Los Angeles and Pasadena, Historical Society of Southern California and Zamorano Club of Los Angeles, 2004; and Guerrero, Vladimir. "Caste, Race, and Class in Spanish California". *Southern California Quarterly*, XCII, 1 (2010), pp. 1-18.

[21] For detailed statistics from 1769-1850 about local indigenous peoples and Hispanic settlers and soldiers in early California, including musicians, see the Huntington Library's *Early California Population Project*, <http://www.huntington.org/Information/ECPPmain.htm>.

[22] Harlow, Neal. *California Conquered: The Annexation of a Mexican Province, 1846-1850*. Berkeley, University of California Press, 1989.

[23] For a history of Los Angeles' first newspaper, see Rice, William B. *Southern California's First Newspaper: The Founding of the Los Angeles Star*. Los Angeles, Dawson, 1941; and Rice, W. B. *The Los Angeles Star, 1851-1864: The Beginnings of Journalism in Southern California*. John Walton Caughey (ed.). Berkeley, University of California Press, 1947.

[24] On the *Pastorela* (*Los pastores*) sacred theatrical tradition, see Rael, Juan B. *The Sources and Diffusion of the Mexican Shepherd's Plays*. Guadalajara, Librería La Joyita, 1965; Stark, Richard B. *Music of the Spanish Folk Plays in New Mexico*. Santa Fe, Museum of New Mexico, 1969; Flores, Richard R. *Los Pastores: History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1995; Russell, Craig H. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. New York, Oxford University Press, 2009; and Cayward, Margaret. *Missions and Transmissions: Music and the Spanish Missions of Alta California from 1769*. Ph.D. dissertation, University of California, Davis, 2012.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

the U.S. annexation of the region in 1848. Since Spanish and Mexican military companies employed musicians and maintained musical inventories, instrumental music probably accompanied theatrical events in some way before 1850[25]. Although amateur performances such as these were not usually documented in early California, verification of a theatrical practice with a military connection can likely be seen in a manuscript playscript at the Bancroft Library, University of California, Berkeley. The three-act play *Astucias por heredar un sobrino a su tío*, written by Fermín de Reygadas (b. Santander, Spain, 1754) in Mexico City in 1789, may have been performed in Northern California sometime at the turn of the nineteenth century by the Catalonian militia volunteers, perhaps in the Villa de Branciforte (the modern-day city of Santa Cruz), or at the Presidio in Monterey, the capital of Spanish Alta California. Nicolás Kanellos and Pedro García-Caro present a strong case for *Astucias por heredar un sobrino a su tío* as the first secular play performed in Alta California[26].

Some secular performance spaces in early California have been identified by name and location. Sánchez Hall, built in the 1840s facing the Los Angeles Plaza, was one of the first buildings reportedly given over to public secular performances in the pueblo[27]. Manuel Micheltorena took the oath of office as Mexican governor of Alta California there on New Year's Eve in 1842, followed by a special *baile* in his honor[28]. The social hall Los Amigos del País, which opened in 1844 (or 1841) near the Los Angeles Plaza, was another early performance venue (it may also have been known later as Los Dos Amigos; Figure 1.10). According to local historian J. M. Guinn, it was an adobe building fitted as a dance hall and reading room, with card tables, and was "the first social hall or club house ever built on the Pacific Coast". It was built "for the leading citizens of the town, both native and foreign born. [...] Their *sala* in course of time became a *vinatería* and afterwards it was 'Los Dos Amigos', the two friends –the friend behind the bar and the one in front of it"[29]. Southern California *ranchero* José Arnaz (1820-1895) remembered that Los Amigos del País / Los Dos Amigos employed a harpist to provide musical entertainment and dance accompaniment, and that Andrés Pico (brother of Pío Pico, the last Mexican Governor of Alta California) and other wealthy *Californio* and Anglo-American landowners

[25] Koegel, John. "Musical Instruments in Mission, Presidio, and Pueblo". *Diagonal: Journal for the Center for Iberian and Latin American Music*, IX (2009), <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2009/Koegel.pdf>.

[26] Kanellos, Nicolás. *A History of Hispanic Theater in the United States: Origins to 1940*. Austin, University of Texas Press, 1990, p. 1. Kanellos's book is the foundational study of Hispanic theater throughout the United States, and the bedrock on which my own work is based. For an edition and study of this important play, see Reygadas**,** Fermín de. *Astucias por heredar un sobrino a su tío*. Pedro García-Caro (ed.). Houston, Arte Público Press, 2015.

[27] J. M. Guinn quoted an (unidentified) "old pioneer writing in 1842": "Sanchez Hall is painted out in the most comical style with priests, bishops, saints, horses and other animals –the effect is really astonishing"; Guinn, James M. "Historic Houses of Los Angeles". *Publications of the Historical Society of Southern California*, III (1896), pp. 62-69, p. 67.

[28] On dance music in early California, see Koegel, J. "Spanish and Mexican Dance Music in Early California". *Ars Musica Denver*, VII, 1 (1994), pp. 31-55.

[29] Guinn, J. M. "Historic Houses of Los Angeles", p. 68. The dance hall and saloon Los Dos Amigos was run by German-born Felipe Rheim, the abusive and alcoholic first husband of Rosario Díaz (*ca.* 1835-1895). Rheim committed suicide in April 1860 (*Los Angeles Star*, April 21, 1860, p. 2; and "Administratrix's Notice". *Los Angeles Star*, June 30, 1860, p. 3) (an 1895 article asserts that Rheim's Los Dos Amigos was a "general variety store" located on Upper Main Street above the Plaza church: "Quaint and Historic Scenes in Old Los Angeles". *Los Angeles Herald*, March 17, 1895, p. 15). John Mack Faragher examines Rosario Díaz's extensive legal proceedings against her first husband Felipe Rheim, in his important study *Eternity Street: Violence and Justice in Frontier Los Angeles*. New York, W. W. Norton, 2016, pp. 221-224. On Díaz's very musical children, including her daughter Manuela García (1868-1931), Charles Fletcher Lummis's principal singer and musical collaborator for his wax cylinder collection of Mexican popular and folk songs recorded in Los Angeles *ca.* 1904, see Koegel, John. "*Canciones del país*: Mexican Musical Life in California after the Gold Rush". *California History*, LXXVIII, 3 (1999), pp. 160-187, and 215-219; and Koegel, J. "Preserving the Sounds of the 'Old' Southwest".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

were members of the club, many of whom had connections to Los Angeles' musical and theatrical life[30].

Los Dos Amigos was offered for sale in 1859; by that time it had many rooms, one of which was a saloon, and an excellent *corral* and garden, through which ran the La Zanja Madre, Los Angeles' main water irrigation channel[31]. When the San Francisco lithographers Kuchel and Dresel published a finely detailed bird's-eye view of downtown Los Angeles and the Plaza area in 1857, they also included inset images of Los Angeles commercial buildings surrounding one of the two versions of this published aerial view. Los Dos Amigos saloon-*sala* is included as one of these inset images (Figure 1.10). It is probably the earliest pictorial representation of a secular performance space in Los Angeles. Figure 1.6 reproduces Kuchel and Dresel's lithographed view of this birds-eye view of the Plaza area from 1857, but without these inset images.

Regular documentation about theater in early California begins only in the late 1840s, when newspapers were first published there. In Northern California in 1847, amateur performers put on the sacred play *Adán y Eva* at the Monterey home of Rafael González, who probably directed the play[32]. Spanish statesman, poet, and playwright Francisco Martínez de la Rosa's (1787-1861) Romantic tragedy *Morayma*, about Morayma (1464-1493), the wife of Boabdil, the last king of Moorish Granada, was given three times "by private subscription" in Monterey in September 1847 over three nights by a local company[33]. This may have been given in the billiard hall owned by Monterey merchant José Abrego[34]. They likely performed from a playscript imported to California from a Mexico City bookseller (in printed or manuscript form)[35]. California's first newspaper, the *Californian* (established 1846)[36], issued a favorable review of the Monterey performances and reported that the audience was made up of "towns-people and the officers of the army and navy," the local *Californio* residents and Anglo American military officers stationed there during the Mexican-American War of 1846-1848[37]. According to the anonymous *California* reviewer "Piasano" (a misprint for *paisano*), "The scenery of

[30] Van de Grift Sánchez, Nellie (ed. and trans.). "Memoirs of a Merchant". *Touring Topics* (September 1928), pp. 14-19, and 47-48; and (October 1928), pp. 37-41, and 46-47. José Arnaz's dictated memories of his life in Mexican California are available in digital form as *Recuerdos de Don Jose Arnaz*, through the Bancroft Library, University of California, Berkeley (original manuscript call number BANC MSS C-D 32). See <https://oac.cdlib.org/ark:/13030/hb396nb3kx/?brand=oac4>. The mention of Los Amigos del País social club and performance hall and its harpist appears on pages 39-41 of this transcript of Arnaz's *recuerdos*. On Arnaz, see Taylor, Cynthia E. "José de Arnaz of Buenaventura". *Ventura County Historical Society Quarterly*, V, 1-2 (2007), pp. 1-51.

[31] "A Desirable House for Sale". *El Clamor Público* (Los Angeles), November 5, 1859, p. 2. Los Angeles Street, which ended at the Calle de los Negros, was also known as Calle de la Zanja, or Canal Street.

[32] "Don Raphael Gonzalez has contributed much to the entertainment of the community by the sacred dramas he got up. The parts were well sustained and reflected great credit on the actors. The saloon was well lighted, the beauty and worth of Monterey was there" ("Last Days of the Carnival", *Californian* (Monterey), February 20, 1847, p. 2.

[33] Theatrical notice, *Californian* (San Francisco), October 6, 1847, p. 3; also cited in Kanellos, N. *A History of Hispanic Theatre in the United States*, p. 2.

[34] Kanellos, N. *A History of Hispanic Theatre in the United States*, p. 2. José Abrego reportedly was one of the first to import a piano to Alta California for private use.

[35] Martínez de la Rosa, Francisco. *Morayma, tragedia*. Paris, Didot, 1829 (and later editions). In Martínez de la Rosa's play, Morayma is not the wife of Boabdil but rather the widow of Albinhamad, a leader of the Moorish Abencerrages.

[36] California's first newspaper, the *Californian*, was established in Monterey in August 1846 by Walter Colton and Robert Semple and published there as a weekly newspaper from August 1846 through May 1847, after which time it was published in San Francisco. It was issued there until November 1848, when it briefly merged with the *California Star*, and in January 1849 it was retitled the *Alta California*, in which guise it endured for many decades. The first volume of the *Californian* (1846-1847) was reproduced complete, in luxurious letterpress facsimile, with an extensive historical introduction by George Hammond, as *The Californian Volume One*. San Francisco, John Howell Books, 1971. These and other California newspapers are available in easily accessible digital form at the *California Digital Newspaper Collection*, University of California, Riverside, <https://cdnc.ucr.edu>.

[37] Theatrical notice, *Californian* (San Francisco), October 6, 1847, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

the theatre was well done, the dresses of the different performers very handsome and appropriate, and the acting in general good. But the part of Morayma [performed by Francisca Gómez], Ayxa [Anita Castañares], and Ali [Florencio Serrano], were most admirably sustained, and would have done credit to a regular theatre"[38]. Although the performance was "an agreeable piece of amusement", the choice of this play, with its retelling of the *Reconquista* of Moorish Granada by the forces of the Catholic Kings Ferdinand and Isabella in 1492, may have been intended as an ironic reference to the invasion by U.S. military forces of Monterey, the capital of Alta California, on July 7, 1846, a year before the Spanish play was performed there. This connection must have been obvious to the *Californio* actors and audience members, but perhaps not to the invading Anglo Americans, few of whom spoke Spanish.

In Los Angeles in 1848 and 1849, American soldiers from Colonel Stevenson's Regiment of New York Volunteers, and from the company of U.S. Dragoons under the command of Major L. P. Graham, presented English-language plays such as William Barnes Rhodes ever-popular one-act work *Bombastes Furioso* (1810), for local *Californio* residents and American soldiers and officers[39]. The American soldiers occupying Mexican Los Angeles probably performed *Bombastes Furioso* as a ballad opera, with songs, since the work is labelled a "burlesque tragic opera", and the playscript has a number of song lyrics intended to be sung to well-known tunes[40]. The American soldiers performed *Bombastes Furioso* and other plays over several months in the outdoor patio at the home of wealthy *Californio* landowner Ignacio Coronel, on the Calle de los Negros near the Plaza[41]. These are the first theatrical performances in Los Angeles for which titles of works are known, other than for the traditional *Pastorela* (Figure 1.11).

Professional Music, Theater, and Circus

After California statehood in 1850, the professional theater –almost always accompanied by music, and that was often elaborate in nature– developed very rapidly in the north, especially in the cities of San Francisco, Sacramento, and Stockton, and also in the Northern California Gold Rush mining camps and towns[42]. Because of Southern California's scattered and smaller populations, professional

[38] *Ibid*.

[39] Lawrence, J. E. "The Drama on the Pacific: First Theatricals in California". *The Golden Era* (San Francisco), April 15, 1855, p. 1; April 29, p. 1, and May 13, 1855, p. 1.

[40] The playscript to *Bombastes Furioso* (published by Samuel French in New York, and by other publishers) is available online at archive.org. The play is a "satirical take of the pompous style of contemporary tragedies. The plot follows a King who wishes to divorce his wife and marry another; however, his desired is betrothed to another" (*Eighteenth-Century Drama: Censorship, Society, and the Stage,* <http://www.eighteenthcenturydrama.amdigital.co.uk/Documents/Details/HL_LA_mssLA1634>).

[41] Gibb, Andrew. *Staging Continuity: Theatre, Performance, and the Social Imaginary in Transitional California, 1836-1859*. Ph.D. dissertation, University of California, Santa Barbara, 2008; Gibb, A. "Wartime Collaboration: Theatrical Space and Power in Conquered Los Angeles". *Theatre Symposium*, XXIV (2016), pp. 64-75; and Gibb, A. *Californios, Anglos, and the Performance of Oligarchy in the U.S. West*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2018.

[42] On the history of theater and opera in nineteenth-century San Francisco, see Gagey, Edmond G. *The San Francisco Stage: A History*. New York, Columbia University Press, 1950; Berson, Misha. "The San Francisco Stage from Gold Rush to Golden Spike, 1849-1869". *San Francisco Performing Arts Library and Museum Journal*, II (1989), entire issue; Berson, M. "The San Francisco Stage from Golden Spike to Great Earthquake, 1869-1906". *San Francisco Performing Arts Library and Museum Journal*, IV (1992), entire issue; and Martin, George. *Verdi at the Golden Gate: Opera in San Francisco in the Gold Rush Years*. Berkeley, University of California Press, 1993. The extensive series of monographs edited by Lawrence Estavan and published in the 1930s by the San Francisco Theatre Research project, supported by the Works Progress Administration, is available in digital form on the archive.org website, under the general title *San Francisco Theatre Research*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

theater developed more slowly there than it did in the north[43]. However, the well-established custom throughout nineteenth-century Mexico, Mexican California, and the U.S. Hispanic Southwest of giving musical and theatrical performances in churches, dance halls, village and town meeting rooms, schools, cantinas, saloons, private houses, and in outdoor public spaces suggests a much larger picture than what was recorded in the local press.

Los Angeles's first theater and entertainment district was located in the Plaza area, and was centered on the Calle de los Negros, which was reportedly so named by local *Californios* since many of Los Angeles' early residents were dark skinned[44]. Circus performers such as the Mexican *maromeros* –companies of trapeze and acrobatic, clown, and tight-rope artists– performed in spaces along Negro Alley, and directly on the Plaza square, usually to some sort of musical accompaniment[45]. In his well-known, and often-cited memoirs, *Reminiscences of a Ranger, or, Early Times in Southern California* of 1881, early Los Angeles resident Horace Bell (1830-1919) gave an evocative-albeit-sensationalistic first-hand description of the Calle de los Negros in the early 1850s, and the various forms of entertainment on offer there, including *las maromas*:

> There were four or five gambling places, and the crowd from the old Coronel building on the Los Angeles Street corner to the Plaza was so dense that we could scarcely squeeze through. Americans, Spaniards [*Californios*], Indians, and foreigners, rushing and crowding along from one gambling house to another, from table to table, all chinking the everlasting eight square $50 pieces up and down in their palms. There were several bands of music of the primitive Mexican-Indian kind, that sent forth most discordant sound, by no means in harmony with the eternal jingle of gold, while at the upper end of the street, in the rear of one of the gambling houses was a Mexican *maroma* in uproarious confusion. They positively made night hideous with their howlings[46].

In a less colorful manner, the *maromeros* H. Cruz and G. Valencia announced their Los Angeles performances in the *Los Angeles Star / La Estrella de Los Ángeles* in March 1854, and noted that dances (with music) would be given, followed by a play:

> En el primer acto se presentarán los Señores H. Cruz y G. Valencia cada uno en su cuerda trabajando y haciendo ambos diferentes figuras a un mismo tiempo. Después los referidos Señores trabajarán a pulso del modo antedicho haciendo varios equilibrios y mudanzas. Concluido el primer acto seguirán los bailes de costumbre; dará fin la función con el saynete titulado *El sombrero invisible*[47].

---

[43] The dramatic form of melodrama, almost always with musical accompaniment, was extremely popular in the United States in the nineteenth century. Michael V. Pisani examines the use of music in this theatrical genre in his important study *Music for the Melodramatic Theatre in Nineteenth-Century London and New York*. Iowa City, University of Iowa Press, 2014. Although Pisani principally covers New York and London, the musical and theatrical practices he analyzes were also common in San Francisco and Northern California Gold Rush-era cities and mining towns, and in early Los Angeles, where theatrical melodrama was popular.

[44] Anglo Americans later called it or Negro Alley, or, in racist terms, "Nigger Alley."

[45] The most important documentary study of theater in early Los Angeles and elsewhere in Southern California is Earnest, Sue Wolfer. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California, 1848-1894*. Ph.D. dissertation, University of Southern California, 1947. Also see MacMinn, George R. *The Theater of the Golden Era in California*. Caldwell, Caxton Printers, 1941.

[46] Bell, Horace. *Reminiscences of a Ranger, or, Early Times in Southern* California. Los Angeles, Yamell, Caystile & Mathes, 1881, pp. 12-13 (reprint edition, with introduction by John Boessenecker. Norman, University of Oklahoma Press, 1999).

[47] "Aviso al público". *Los Angeles Star / La Estrella de Los Ángeles*, March 4, 1854, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

A report from 1864 of Mexican *maromas* performing in Tucson, Arizona gives a flavor of what this form of popular circus performance could have been like in early Los Angeles:

> I heard the sounds of lively music, and, looking out, saw, crossing the plaza, a motley train attired in garments fantastic, like unto those of a circus, preceded by a clown, and followed by gymnasts on horseback, as well as by all the lazzaroni [idlers or beggars] of the town. It was the Maroma, or circus company, parading the town prior to an exhibition designed to come off that evening. The "band" consisted only of fiddles and tambourines and a single drum[48].

Although many popular entertainments and performers went unannounced in the local press in the nineteenth century, some troupes' appearances in Los Angeles were indeed reported and some performers identified. For example, members of the Manzo family of *maromeros* and musicians from Los Angeles appeared in the city in 1853, 1857, 1858, 1859, and 1866 (and probably at other times), as part of their own family troupe and with other circuses (see Appendix 1.4)[49]. Bullfights and horse races were common forms of entertainment in early Los Angeles, and sometimes included musical and circus-related accompaniments. The *Los Angeles News* of October 27, 1872 reported that, after a bullfight in Sonoratown north of the Plaza, "The bull was then taken out and the band struck up a lively air [melody]. The clown who had hithertofore kept at a safe and respectful distance from the bull, being perched on the fence, then danced a polka and sang a song full of Mexico and 'Libertad'"[50].

Traveling Mexican and American circuses and their groups of musicians or wind bands visited Los Angeles and Southern California throughout the second half of the nineteenth century, and were important sources of theatrical and musical entertainment for local residents. They usually appeared in Los Angeles and other Southern California cities and towns for limited runs of performances in the mid nineteenth century, but a few of them did stay in one place for more extended time periods[51]. The Circo Nacional e Hipódromo de Lee (Lee's National Circus) from Stockton and San Francisco, was one company that remained in Los Angeles for a longer season than usual. Managed by performer-impresario H. C. Lee, this circus performed (mostly) on Saturdays and Sundays from December 1858 to March 1859, in a tent set up in a corner of the Los Angeles Plaza across from the Plaza Church[52]. To attract large paying audiences Lee placed posters printed in Spanish and English throughout the city to advertise his company's performances, and also gave out playbills to circus attendees on the day of the performance. One very elegant illustrated playbill for January 29 and 30, 1859 for the Circo Nacional de Lee was luxuriously printed in large size on elegant blue satin, surely as a very special *obsequio* for

---

48 "Mr. Greeley's Letters from Southern Arizona". *Daily Alta California*, March 1, 1864, p. 1.

49 Sabino Manzo appears in the 1860 U.S. federal census for the city of Los Angeles (on page 3) listed as a musician (age 27).

50 "A Bull-Fight in Sonora". *Los Angeles News*, October 27, 1872, quoted in *History of Los Angeles County, California*, *with Illustrations*. Oakland, Thompson and West, 1880, p. 101.

51 See Kanellos, N. "A Brief Overview of the Mexican-American Circus in the Southwest". *Journal of Popular Culture*, XVIII, 2 (1984), pp. 77-84. Some of the circuses appearing in Los Angeles in the 1850s and advertising in the newspaper *Los Angeles Star / La Estrella de Los Ángeles* included Jesús and Sabino Manzo's Mexican Circus in 1853 (August 20), Bartholomew's Pacific Circus in 1856 (February 2), and Thomas Van Deusen's Circus in 1857 (October 3).

52 Henry Charles Lee (1815-1885) and his family circus were especially active from the 1850s through the 1870s, in San Francisco and Sacramento, as well as in other Northern California cities and Gold Rush-era mining towns. And they also toured Hawaii, Mexico, and Central America. As with other circuses, they traveled wherever there were audiences and money to be made. See Slout, William L. *Olympians of the Sawdust Circle: A Biographical Dictionary of the 19th-Century American Circus*. San Bernardino, The Borgo Press, 1998, pp. 170-171; and Koon, Helene Wickham. *Gold Rush Performers*. Jefferson, McFarland, 1994.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

leading Los Angeles residents (Figure 1.12)[53]. A contemporary report from San Francisco suggests how circus impresarios such as Mr. Lee advertised their performances in early Los Angeles:

> Lee's Circus Company is making the daily rounds of our city, with a band of music, wagons, etc., in accordance with the ancient custom which all circuses do religiously follow. The Lee boys [Lee's two sons], the little phenomena, each astride of a huge horse, and dressed alike, form a span behind the music wagon; and the rear is brought up by ten or a dozen gaily decked horses[54].

Lee's Circus put on thrilling dramatic equestrian pantomimes with horse and bareback riders, such as *Don Juan montado a caballo* and *Cupid in the Soot Bag*, popular acts well-known in the circus world. They also put on clown and aerial acts, acrobatics, and gymnastic exhibitions, accompanied by music, and sometimes fireworks. Lee and his family circus presented the first really grand-scale theatrical spectacles with instrumental music accompaniment ever performed in Los Angeles, just a few years after California statehood. Several other circuses had appeared in Los Angeles before Lee, but his troupe thrilled audiences more deeply, with their daring, spectacular deeds and excellent musical accompaniment. The audience's enthusiastic reception was reported regularly in the local press. Lee's Circus traveled with its own orchestra or band, and the Los Angeles newspaper *El Clamor Público* reported on Christmas Day in 1858 that "la música vale el precio de la entrada"[55]. Lee's Circus company also earned the appreciation of local residents because of the charity benefits they gave.

Popular entertainments such as opera, operetta, English-language plays, concerts, and the circus were much more frequently presented in San Francisco than in Los Angeles in the nineteenth century because of the northern city's greater number of theaters and larger population. However, the Spanish-language secular drama, as performed by a combination of semi-professional and amateur actors, likely had its California debut in Los Angeles, in 1852, rather than in San Francisco. From November 1852 through January 1853, audiences made up of local *Californios* and Anglo Americans and Europeans attended Spanish-language performances in Los Angeles given by Rafael Guerrero's dramatic company. These were given either in the indoor *sala* or the outdoor patio at the home of José Vicente Guerrero[56],

[53] Large playbill, *Circo Nacional de Lee*, January 29 and 30, 1859 (printed on blue satin by Imprenta de la Estrella / *Los Angeles Star*, dimensions 50 by 23 cm), Huntington Library, Rare Books, call number 208401.

[54] "Parade". *Daily Alta California*, June 8, 1852, p. 2.

[55] The newspapers *Los Angeles Star*, *El Clamor Público*, and *Southern Vineyard* published numerous reports, advertisements, and reviews of the performances of Lee's Circus in Los Angeles, from November 1858 through March 1859.

[56] According to local historian William Mason, "one of the more cultural pursuits to be found on Negro Alley was the theater. On the east side of the alley was the house of Vicente Guerrero, where his son, Rafael, put on Spanish-language plays" (Mason, William. "The Chinese in Los Angeles". *Los Angeles Museum of Natural History Quarterly*, VI (1967), pp. 15-20). However, it is not completely certain that Rafael was José Vicente's son. Although José Vicente Guerrero and his family do appear in the 1850 federal census (he was described as age 31; born Mexico; occupation, grocer; possessing $6,000 value of real estate), there is no listing for Rafael in that census. If José Vicente Guerrero's age was 31 in 1850, it is unlike that he would have had a son who was acting professionally in adult roles in 1852 in Los Angeles. Judge Benjamin Hayes, chronicler of early Los Angeles, knew José Vicente Guerrero well, and remembered him in his *Pioneer Notes*: "Many years ago he [Guerrero] came from Acapulco, and made himself popular enough to be elected *Alcalde* of Los Angeles. In these latter days of American rule, and indeed before, he has flourished at the head of a 'family grocery' much frequented by Indians and a certain class of Sonoranians. In the end he acquired a fine property" (Hayes, Benjamin Ignatius. *Pioneer Notes from the Diaries of Judge Benjamin Hayes, 1849-1875*. Marjorie Tisdale Wolcott (ed.). Los Angeles, [McBride Printing Co.], 1929, p. 135). Contrary to Hayes's assertion, Guerrero never served as *alcade* in Los Angeles.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

on the Calle de los Negros, facing the main Plaza (Figure 1.13)[57]. On November 21 and December 26, 1852, Guerrero's company gave José Zorrilla's ever-popular play *Don Juan Tenorio*, Part I (1844) after a "selected piece of music" was played[58]. Guerrero's troupe also performed Zorrilla's plays *Los dos virreyes de Nápoles*, *El puñal del godo*, *Cada cual con su razón*, and *El zapatero y el rey*; Molière's *El médico a palos* (*Le médecin malgré lui*, translated by Leandro Fernández de Moratín); Ventura de la Vega's juguete cómico *Noche toledana*; and *La familia del mendigo*[59].

This was a significant entrance into play production in early Los Angeles, and two very rare printed playbills from these performances survive[60]. These are the earliest-known theatrical playbills from Los Angeles, and they probably survive today because they were printed on satin as special keepsakes. Not much is currently known about Rafael Guerrero, his company, or these performances, although they were advertised and mentioned in the *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*. They were successful enough for Guerrero to offer performances sporadically over the three months from November 1852 through January 1853 (Figures 1.14-1.17)[61]. Theater historian Andrew Gibb teases out various layers of hidden meaning in Guerrero's Los Angeles performances, their connections to local society, and their importance to theatrical history in California (he also notes that a benefit performance was offered to actress Feliciana Torres, about whom nothing is known)[62]. Guerrero took his own benefit on December 12, 1852 (*Gran Función Extraordinaria a beneficio del Director de la Compañía*) with the popular *El zapatero y el rey*. The *Sacramento Daily Union* noted that actress María Sepúlveda (perhaps from the locally prominent Sepúlveda family of Southern California), who was a member of Guerrero's company, was also given a benefit performance[63]. Nicolás Fernández was the fourth identified member of the Guerrero Company[64]. For his own benefit performance of *El zapatero y el rey* on December 12, director Guerrero composed a poem in honor of his "público ilustre y piadoso", which he had printed on the satin playbill. In this poem, Guerrero expresses his desire that the performance will please his audience:

> Público ilustre y piadoso,
> en la función que te ofrezco
> seré feliz si merezco,
> que quedes de ella gustoso.
> Al mirar que generoso
> con todos sabes mostrarte,
> quisiera manifestarte
> mi dulce agradecimiento

[57] News about Guerrero's productions of Spanish-language theatrical works traveled north to San Francisco and Sacramento. The *Daily Alta California* published the notice that "They have a Spanish theatre in full blast in Los Angeles" (December 31, 1852, 2); the *Sacramento Daily Union* noted the same and that "Donna [*sic*] Maria Sepulveda took a benefit there" (January 3, 1853, 3).

[58] Zorrilla's play *Don Juan Tenorio* is traditionally performed on All Saints' Day on November 1.

[59] The was probably also known as *Pablo, o la familia del mendigo*, and was likely written by José Arnaldo Márquez.

[60] Playbill, *El zapatero y el rey*, December 12, 1852 (printed on blue satin, 24 by 16 cm), Huntington Library, Rare Books, call number 208400; and playbill, *El puñal del godo*, January 9, 1853 (printed on satin, 23 by 17 cm), Huntington Library, Rare Books, call number 208399.

[61] Issues of the *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles* are available at Digital Library, University of Southern California, <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/landingpage/collection/p15799coll68>; and the *California Digital Newspaper Collection*, University of California, Riverside, <https://cdnc.ucr.edu>.

[62] Gibb, A. *Staging Continuity*, pp. 241-254.

[63] *Sacramento Daily Union*, January 3, 1853, p. 3.

[64] Earnest, S. W. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California*, p. 14.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

mas lo que en mi pecho siento,
yo no sé cómo explicarme.
De una función escogida
a dar el conjunto voy,
y complaciéndome estoy,
pues creo será aplaudida[65].

After Guerrero concluded his theatrical season in Los Angeles, he traveled north to San Francisco, where he appeared in Spanish-language plays, possibly with some of the members of his Los Angeles troupe. The *Daily Alta California* of July 21, 1853 seemed to suggest that Guerrero's performances were the first plays given in Spanish in San Francisco: "On Sunday last we took occasion to visit the Spanish play, another striking feature in the theatricals of San Francisco, which had already presented very creditable specimens of the English, German, French, and Chinese drama"[66]. Guerrero and his company performed Antonio García Gutiérrez's popular drama *El trovador* of 1836, with Guerrero taking the leading role of Don Manrique, Leonarda Garivay (Gariva) as Doña Leonora de Sesé, and Ana González as the gypsy Azucena (the other performers were not identified)[67]. The *Daily Alta California* review suggests that only Guerrero was a professional actor, the other performers being amateurs: "Doña Leonarda Gariva [Garivay], as Leonor, and Doña Ana Gonzalez as the Gipsey, appear to be new on the stage, but with sufficient talent to sustain their parts; the other performers were rather indifferent and did not certainly feel at home in pink trowsers and feather hats"[68]. Guerrero's troupe gave the *sainete Una de tantas* after *El trovador* on that same date. The newspaper noted that the audience was small, and it pointed out that "the Spanish population is certainly sufficient to fill a house, and its morals can only be improved by listening to these productions, while the Spanish-speaking Americans and Germans would learn by it"[69]. The anonymous reviewer also suggested that Guerrero hire Sofía Ávalos, the local dancer and actress (she was the daughter of opera singer Francisca Ávalos, who was one of the first to introduce operatic music to San Francisco audiences, in 1850, first in concert performances[70]). Guerrero and his San Francisco troupe also performed *Los dos virreyes de Nápoles* (July 21), *El trovador* (August 18), and Fernando Calderón's *Hernán, o la vuelta del cruzado* (August 25)[71]. No other notices about his activities or life have been found from after that time, despite his status as the one who likely

[65] Playbill, *El zapatero y el rey*.

[66] "The Spanish Theatre". *Daily Alta California*, July 21, 1853, p. 2. For the French, German, Italian, and Chinese theaters of San Francisco, see Estavan, Lawrence (ed.). *The French Theatre in San Francisco / The German Theatre in San Francisco* [San Francisco Theatre Research, IX]. San Francisco, Works Progress Administration, Northern California Unit, 1939; Estavan, L. (ed.). *The Italian Theatre in San Francisco* [San Francisco Theatre Research, X]. San Francisco, Works Progress Administration, Northern California Unit, 1939; and Rao, Nancy Yunhwa. *Chinatown Opera Theater in North America*. Urbana, University of Illinois Press, 2017.

[67] The San Francisco *Placer Times and Transcript* of July 30, 1853 (p. 1) also praised the Guerrero Company's performance of *El trovador* and noted that Guerrero "possesses a fine voice, person and manner, and talent to shine conspicuous on any stage". The article also noted that the company had arrived in San Francisco on July 16, 1853.

[68] "The Spanish Theatre". *Daily Alta California,* July 21, 1853, p. 2.

[69] *Ibid*.

[70] Martin, G. *Verdi at the Golden Gate*, pp. 21, 24, 26, 261, 263. Francisca Ávalos appeared in San Francisco as early as April 11, 1850 singing on touring piano virtuoso and composer Henri Herz's concert at the National Theatre ("Amusements". *Daily Alta California*, April 11, 1850, p. 3). She and her daughter Sofía Ávalos were frequently mentioned in the *Daily Alta California* in the early 1850s; they also appeared in Sacramento. See Lengyel, Cornel (ed.). *Celebrities in El Dorado* [History of Music in San Francisco, 4]. San Francisco, Works Progress Administration, 1940.

[71] "Spanish Theatre". *Daily Alta California,* July 22, 1853, p. 2; "Spanish Theatre". *Daily Alta California*, August 19, 1853, p. 2; and "Spanish Theatre". *Daily Alta California*, August 26, 1853, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

introduced Spanish-language secular drama to both Los Angeles and San Francisco. Rafael Guerrero remains an important-but-shadowy figure in the history of the performing arts in California.

Formal theatrical and concert activity continued in Los Angeles throughout the 1850s and 1860s, but only sporadically. On the other hand, public fandangos and private *bailes* were especially common in the city in the first decades after California statehood (see entries for the 1850s and 1860s in Appendix 1.4). Fandangos, *bailes*, and public musical and theatrical performances were announced and sometimes reviewed in the earliest Los Angeles newspapers, such as the *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*, Francisco P. Ramírez's Spanish-language *El Clamor Público*, *Southern Californian*, *Los Angeles Daily News*, and the *Southern Vineyard*[72]. Although documentation about formal theatrical and musical entertainments in the 1850s and 1860s is scarce, many printed *baile* invitations and published dance notices survive, indicating a rich level of private dance and dance music activity[73] (see Appendix 1.4). However, a regulation passed in 1855 by the Los Angeles City Council may suggest an even larger amount of theatrical performance activity than what was noted in the local press. The regulation was published in both Spanish and English, and dictated that "All of the circus, theater, musical, tight-rope, sleight-of-hand, and magic companies / troupes will be required to obtain their licenses in the correct form and each company will pay to the Marshall the amount of five dollars for said license, for each and every performance"[74]. Regulations such as this were usually enacted to control and tax a current practice, but it is not clear how often they were actually enforced.

The largely Protestant Anglo American traders who arrived in Alta California after Mexican Independence from Spain in 1821 frequently married Mexican Californian women, converted to Catholicism, and assimilated into the local *Californio* community. The earliest Anglo American settlers in Los Angeles first built houses in the prevailing Mexican adobe style, such as wealthy landowner Abel Stearns (1798-1871), whose adobe home was known as "El Palacio" because it was one of the pueblo's largest and best-appointed private residences (Figure 1.18) (only after 1850 did they begin to favor brick or wood frame construction as prevalent building materials)[75]. Stearns arrived in Alta California in 1829, and "El Palacio" was constructed between 1835 and 1838, most likely by forced Indian labor[76]. Its reported 100-foot-long *sala* was used as a space for numerous *bailes* and theatrical and musical events[77]. A report from 1843 praised Stearns's "El Palacio": "His mansion, of modern structure, planned and built by his own direction, is very spacious and combines all the advantages of the native buildings with many of the conveniences and comforts of our modern houses"[78].

---

[72] Gray, Paul Bryan. *A Clamor for Equality: Emergence and Exile of Californio Activist Francisco P. Ramírez*. Lubbock, Texas Tech University Press, 2012.

[73] Many mid nineteenth-century *baile* invitations and dance programs in Spanish and English are found in the Coronel Collection and Del Valle Papers at the Seaver Center for Western History Research at the Los Angeles County Museum of Natural History. See Appendix 1.4 for a listing of some of these invitations.

[74] *Ordenanzas revisadas de la ciudad de Los Ángeles*. Los Angeles, Ymprenta del California Meridional, 1855, Huntington Library call number 226070; also published as Los Angeles City Ordinances, *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*, June 30, 1860, p. 2 (Spanish supplement).

[75] Wright, Doris Marion. *A Yankee in Mexican California: Abel Stearns, 1798-1848*. Santa Barbara, Wallace Hebberd, 1977; and Woolsey, Ronald C. "A Capitalist in a Foreign Land: Abel Stearns in Southern California Before the Conquest". *Southern California Quarterly*, LXXV, 2 (1993), pp. 101-118.

[76] Faragher, J. M. *Eternity Street*, pp. 246-248.

[77] Guinn, J. M. "Historic Houses of Los Angeles".

[78] Wheat, Carl I.; and Jones, Thomas ap Catesby. "A Visit to Los Angeles in 1843: Commodore Thomas ap Catesby Jones' Narrative of His Visit to Governor Micheltorena (Continued)". *The Quarterly: Historical Society of Southern California*, XVIII, 1 (1936), pp. 7-19 (quote on p. 7).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

In 1858 Stearns erected the two-story Arcadia Business Block, with brick, not adobe construction, on Los Angeles Street, behind his own residence, El Palacio (Figure 1.19). On the second floor he opened a multi-purpose performance space that he named Stearns' Hall, which was one of the earliest theatrical venues in the city (he also rented rooms to the local German social club for their choral rehearsals, meetings, and other social functions). He named the Arcadia Block after his much-younger *Californio* wife Arcadia Bandini (1825-1912), from whom he derived much of his vast landholdings and wealth[79].

The well-known California Minstrels from San Francisco opened Stearns' Hall in July and August 1859, and were favorably received in the local press (Figure 1.20). This was the first important minstrel group to appear in Los Angeles (many more minstrel acts would follow over the years)[80]. This all-male black-face troupe, comprised of white performers, included the "Spanish" dancer Peter Sterling, among other performers, including the star of the company, Lew Rattler.

The Isidoro Máiquez Company from Mexico also appeared at Stearns' Hall, in August and September 1859, en route from San Francisco and Sacramento, after having played in Northern California since at least January of that year (see Appendices 1.3 and 1.4)[81]. The troupe featured Isidoro Máiquez and his wife Pepita Pérez de Máiquez, who acted, sang, and danced; as well as the performers Manuel Armario and his wife, and the Señores León and Vásquez (first names unknown)[82]. Among the members of the Máiquez Company, Pepita Máiquez received the most favorable attention in the press, although the other performers were also praised. Indeed, she was very well received in both Los Angeles and San Francisco, and was remembered long afterwards in Los Angeles. A San Francisco reviewer noted that "Senora Maiquez was much admired, especially by those who understood her language, for the purity and sweetness of her Spanish intonation, as well as her arch and winsome ways, alike appreciable by all. The soft Castilian from her lips was exquisite"[83]. Francisco P. Ramírez, editor of Los Angeles' *El Clamor Público*, published a long encomium about the Máiquez Company, especially lauding Pepita. According to Ramírez, "La interesante Señorita Pepita Máiquez, con sus negros y rasgados ojos y con sus *manières* seductoras, ha vuelto locos a todos los Angelinos"[84]. He praised her fine singing, acting, and dancing. Ramírez also noted that members of Los Angeles' finest families attended the performance of the Máiquez Company, and that people had to be turned away since the venue could not hold all those who wanted to attend. He lamented that despite their success, the company had to leave Los Angeles earlier than anticipated, and suggested

[79] After Stearns's death, his widow Arcadia Bandini married Colonel Robert Baker, and they built the elegant brick Baker Block for commercial purposes on the site of Stearns's adobe "El Palacio" in 1878. They also included an elegant personal residence in this building. With Baker and Senator John P. Jones, a real estate investor, Arcadia Bandini was a co-founder of the city of Santa Monica, California. She was one of the richest women in California. Stearns' Hall in the Arcadia Block was used as a performance venue at least until 1878, and the Arcadia Block was demolished in 1927. "El Palacio" was torn down by 1878 and the Baker Block erected on its site; that building was demolished in 1941.

[80] Advertisement for California Minstrels, *Los Angeles Star*, July 16, 1859, p. 2; also see Slout, W. L. (ed.). *Burnt Cork and Tambourines: A Source Book of Negro Ministrelsy*. San Bernardino, The Borgo Press, 2007, p. 45.

[81] The Máiquez Company may also have performed in Temple Theater.

[82] Francisco P. Ramírez, editor of *El Clamor Público*, who rarely published extensive articles on theater and music in his newspaper, wrote very enthusiastically and at length about the Máiquez company. See "Teatro Español". *El Clamor Público*, August 20, 1859, p. 2.

[83] *San Francisco Weekly Bulletin*, October 1, 1859.

[84] "Teatro Español". *El Clamor Público*, September 17, 1859, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

that their expenses may have been greater than their profits[85]. The company may have returned to Mexico after their Los Angeles engagement. And they returned to San Francisco by the summer of 1860[86].

The Máiquez Company's performances demonstrated the typical theatrical practice of Mexican touring companies at the time, with their emphasis on presenting frequently changing bills, of a wide variety of different song, dance, and stage works. Their performances also represented the growing theatrical and commercial networks established between Los Angeles and Southern California and San Francisco and other Northern California cities. They also verified California's close artistic and commercial connections with Mexico[87]. Because the titles of the works that the Máiquez Company performed in Los Angeles were not mentioned in the Los Angeles press (or have not been found), by examining the reports of their performances in San Francisco, we can imagine the musical and theatrical works they put on in Southern California. Appendix 1.3 lists works that they performed and that were mentioned in the San Francisco *Daily Alta California* (they may have put on additional plays in the city that were not advertised or reviewed in the press). The Máiquez troupe presented highly varied programs, changing the bill for each evenings' performance. The star of the show was always Pepita, but her husband and performing partner Isidoro was also prominently featured. Pepita and Isidoro Máiquez often invited leading local performers, such as San Francisco guitarist Manuel Y. Ferrer, to take part in their performances.

In the fall of 1859, a few months after the opening of Stearns' Hall in Los Angeles, and after the Máiquez Company's performances there, the wealthy Anglo American merchant John Temple erected a building designed to serve as a courthouse, theater, and city market, at a reported cost of between $30,000 and $35,000, a large sum at the time[88]. (Like Abel Stearns, Temple was married to a *Mexicana*.) Temple Theater, on the second floor of the building, had a stage forty-five feet in depth by twenty feet in width, with a private box on each side; the gallery had two tiers of benches; and the parquet with its more expensive seats had arm chairs. An artist brought from San Francisco painted the scenery and decorations (Figure 1.21)[89].

The Gerardo López del Castillo Company, one of Mexico's leading touring troupes, starring López del Castillo and his wife Amelia Elisa Estrella (from a famous theatrical family), appeared in Temple Theater beginning in November 1865[90] (in 1864 they had appeared in San Francisco). At their first

---

[85] *Ibid*.

[86] Many other multi-ethnic performances, including balls, dancing academies, meetings, charity functions, fairs, and exhibitions were held at Stearns' Hall after the Máiquez Company's departure in 1859, over several decades, and it was in operation until at least 1878 ("Clan-Na-Gael". *Los Angeles Herald*, January 13, 1878, p. 2).

[87] On Isidoro and Pepita Máiquez's activities in Mexico, see Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Mexico City, Editorial Porrúa, 1961 [3rd ed.], 5 vols., vol. 1, pp. 469, 470, 479, 496, vol. 2, pp. 732, 735, 773, 775, 781, 785, and 811. Máiquez took the name of the famous Spanish actor Isidoro Máiquez (1768-1820). Francisco Goya made the Spanish Máiquez immortal in his 1807 portrait of the actor, now at the Museo Nacional del Prado in Madrid (Inventory Number P000734), and in another painting of the actor (*ca.* 1802-1812), now at the Art Institute of Chicago (Reference Number 1933.1077). The Mexican Máiquez's birth name is unknown.

[88] *Southern Vineyard* (Los Angeles), October 21, 1859; "The Market House". *Los Angeles Star*, February 26, 1859, p. 2; and Barrows, H. D. "Recollections of the Old Court House and Its Builder". *Publications of the Historical Society of Southern California*, III (1894), pp. 40-46. Barrows's 1894 article also appeared as "About the Old Court House", in the *Los Angeles Herald*, December 9, 1894, p. 14.

[89] "Theatre". *Los Angeles Star*, February 18, 1860, p. 2.

[90] The leading actor Gerardo López del Castillo (1833-1902) was born in Guanajuato and as a boy fought in the Mexican American War against the United States (1846-1848). He was reportedly the first Mexican actor to take his company abroad, touring the Antilles, Central America, and California (Mexico City obituaries: *El Imparcial*, July 24, 1902; and *El Correo Español*, July 24, 1902, p. 2). He was viewed by many as the "Dean" of Mexican actors because of his great stature in the theater. For details of his career in Mexico, see Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en México*, *passim*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los Angeles performances, they gave Tomás Rodríguez Rubí's play *La trenza de sus cabellos* and one act of *Attila*, either Giuseppe Verdi's opera of 1845 or a play by that title[91]. Like the Isidoro Máiquez Company before it, the Gerardo López del Castillo troupe appeared in Los Angeles while on tour to San Francisco (or in between performances there or elsewhere in the state). The company appeared in Los Angeles at least 24 times (and probably more) over the seven months between November 1865 and May 1866, probably the longest run of performances by one dramatic company up to that date in early Los Angeles. Its performances were well received by Los Angeles' *Californio* and English-speaking populations: consequently, it advertised in both Spanish and English in the local press. The following are the works known to have been performed by this company in Los Angeles[92]. Although the works were listed in newspaper reviews and advertisements alternately in Spanish and English, they were all performed in Spanish (alternate titles are given when known).

- *Angelo Malipieri, or the Tyrant of Padua* (*Angelo*, Victor Hugo, 1835)
- *Attila* (Giuseppe Verdi?, 1845?, in Italian?)
- *The Bandit's Heart*
- *Dios, mi brazo y mi derecho* (Juan de Ariza, 1853)
- *Los dos validos, o detrás de la cruz el diablo* (*Detrás de la cruz el diablo*, Tomás Rodríguez Rubí, 1849)[93]
- *The Grace of God*
- *La hija de las flores* (*La hija de las flores, o Todos están locos*, Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1852)
- *Lázaro, el mudo* (*Lázaro, el pastor de Florencia*, Spanish translation of 1849 by Isidoro Gil of Joseph M. Bouchardy's *Lazare le pâtre* of 1840)
- *The Printer's Devil*
- *La trenza de sus cabellos* (Tomás Rodríguez Rubí, 1848)
- *El trovador* (Antonio García Gutiérrez, 1836)

Years later, in 1894, local historian H. D. Barrows remembered Temple Theater and the López del Castillo and Máiquez troupes' appearances in Los Angeles in the 1850s and 1860s: "Here various dramatic companies, both English [American] and Spanish, played each winter. Among those whom I remember were the Sparks, the Máiquez, and [López del] Castillo troupes, the latter companies giving in Spanish, dramas, light operas, etc. The beautiful Pepita [Pérez de Máiquez] of the Máiquez troupe used to charm large audiences as the prima donna, by her arch ways and fine singing and acting in one particular opera [*tonadilla*], which I recall to mind, entitled, *La viuda y el sacristán* [*El sacristán y la viuda*]. Each company usually remained here and played at intervals during an entire season"[94].

The *tonadilla El sacristán y la viuda* that Barrows fondly remembered was performed in the nineteenth century by other troupes in California, elsewhere in the U.S. Southwest, and Mexico. Late

[91] It is indeed possible that the López del Castillo Company performed one act of Verdi's opera *Attila* in Los Angeles, especially since some of the members of that troupe performed Italian operatic excerpts on tour elsewhere in the United States and Mexico, for example, duets from Gaetano Donizetti's comic opera *L'elisir d'amore* in Hermosillo, Sonora in January 1860 (Gipson, Rosemary. "The Beginnings of the Theatre in Sonora". *Arizona and the West*, IX, 4 ([1967]), pp. 349-364, p. 353).

[92] Earnest, S. W. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California*, vol. 3, daybook, p. 4.

[93] This may have only been performed in San Francisco.

[94] Barrows, H. D. "Recollections of the Old Court House and its Builder", p. 42.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

eighteenth- or nineteenth-century manuscript copies of this work[95] exist in Mexico, the United States, and Spain[96]. Mexican publisher Antonio Vanegas Arroyo even included it in his series of popular chapbooks *Galería del teatro infantil* with illustrations by artist José Guadalupe Posada. This shows the endurance of the work from the late eighteenth or early nineteenth century, through the early twentieth century[97]. *El sacristán y la viuda* is written for two characters, the widow Bartola and her suitor the *sacristán*. Isidoro and Pepita Máiquez performed these roles at Stearns' Hall in Los Angeles in 1859, and Pepita's fine interpretation caused H. D. Barrows to fondly remember the work many years later. Sergio López Mena summarizes the plot of this charming musical theater and dance piece:

> Esta obra tiene el encanto del candor: una viuda va a la ermita en que está sepultado el que fuera marido suyo y de regreso se encuentra con su nuevo pretendiente, el sacristán. El resto transcurre en requiebros y solicitudes, a los que la viuda finalmente accede. Cierra la breve acción una serie de seguidillas cantadas y bailadas por los dos personajes en la cumbre de la felicidad[98].

The Gerardo López del Castillo troupe was one of the first theatrical groups to appear in Los Angeles after the Great Flood of 1861-1862 and the Great Southern California Drought of 1862-1864. Few theatrical performances were given in the city during this period because of the terrible weather and scarcity of money. Even the number of *bailes* and fandangos, so beloved of the local population, and so frequently given, was reduced due to the dire circumstances. The Great Flood and Drought hastened the end of the large cattle-raising ranchos, on which Southern California's economy relied. As a result of these calamities, as well as the increasing Americanization of Los Angeles and California, and the shift away from cattle raising, many *Californio* landowning families experienced sharp economic and social decline. Many *Californios* lost or sold their Los Angeles Plaza-area town homes or their vast rural ranchos to the newly arrived Americans, or they were stolen from them[99]. After the Great Drought, cultural events were gradually resumed in Los Angeles by 1865. The Temple Theater was for many years the site of musical and dramatic performances, although when its theatrical function ceased is unknown. Like many Los Angeles landmark before it, it was demolished in the cause of "progress", and was replaced *ca.* 1895 by the Bullard Block; that building was itself replaced in 1928 by the still-standing, iconic Los Angeles City Hall, one of the most beautiful buildings in the city.

---

[95] The major recent study of the Spanish *tonadilla* is Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley, University of California Press, 2014. Also see Subirá, José. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930; and Subirá, J. *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1932.

[96] Sergio López Mena includes an introduction and edition of *El sacristán y la viuda* in "Una tonadilla del siglo XIX". *Literatura Mexicana*, IV, 2 (1993), pp. 499-505. *El sacristán y la viuda* is attributed to Manuel Flores Ramírez on page 91 of Abia Guerrero, Margarita *et al*. "Índice de las obras de teatro y diálogos representables de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, VII (1972), pp. 65-103. This manuscript copy is Ms. 1581 in the Fondo Reservado of the Biblioteca Nacional de México. The Biblioteca Nacional de España (BNE) has two manuscript copies of this *tonadilla* (MSS/14500/25 and MSS/14095(H.116R.-122V). They are available on the BNE's *Biblioteca Digital Hispánica*: <http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>. The University of Minnesota, Anderson Library, also has a manuscript copy of this work (call number 864Sa14 I).

[97] *La viuda y el sacristán*. Galería del teatro infantil. Mexico City, Antonio Vanegas Arroyo, *ca.* 1906, reprint ed., 1918.

[98] López Mena, S. "Una tonadilla del siglo XIX", p. 499.

[99] Cleland, Robert Glass. *The Cattle on a Thousand Hills: Southern California, 1850-80*. San Marino, Huntington Library, 1941.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Chinese Opera at the Los Angeles Plaza

Historians William Estrada and John Mack Faragher both vividly describe early American Los Angeles as an often-contested and violent space, with racial divisions and intolerance, especially towards Native Americans and the Chinese, particularly in the 1850s and 1860s. These racial conflicts were exacerbated by competition for economic gain and political power, and sometimes spiraled into a high level of physical violence[100]. The Chinese presence in the city was first recorded in the 1850 U.S. federal census, with two Chinese residents noted. There were 14 Chinese residents reported in 1860, and close to 200 in 1870[101]. *Californio*, Anglo American, and European residents feared the increasing numbers of immigrant Chinese, and their growing racism and nativism led to the tragic Chinese Massacre of October 1871, which began on the Calle de los Negros, just outside the Coronel Adobe, which earlier had been an important site for theatrical performances (Figure 1.11)[102].

After relative peace was established after the Chinese Massacre of 1871, Chinatown did not experience such terrible violence perpetrated by non-Chinese again. However, as César López explains, "Setting fire to Chinatown occurred regularly in Los Angeles in the late 1880s. There were reported attempts to burn down Chinatown on October 24, 1886; June 25, 1887; July 24, 1887; and October 10, 1887"[103]. Despite these attempts and recurring anti-Chinese prejudice, within several decades Los Angeles' Chinatown, then still centered on the east side of the Plaza and along the Calle de los Negros, would grow considerably in population. It would become an important factor in the economic and social life of the city, although the Chinese were relegated to second-class treatment.

Los Angeles' first Chinese Theater, "fitted up with scenery and everything […] ready", opened in October 1884 on North Alameda Street very near the Calle de los Negros and the Plaza[104]. It reportedly had a seating capacity of 1,200, which would have made it one of the largest performance venues in the city at the time[105]. This was an impressive size, especially considering that the recorded Chinese population in the city in 1880 was only 605 (although in reality it was probably larger)[106]. In 1887, a new two-story brick Chinese Theater, reportedly with a luxurious interior, was built very close by, and was located at 212 Marchessault and North Alameda Streets, immediately northeast of the Plaza[107]. Three years later, in 1890, the recorded Chinese population in the city had increased to 1,871[108]. Theatrical impresario Ah Mow advertised *New Scenery! New Actors! New Costumes!* for a September 21, 1890 opening at the Chinese Theater, on the front page of the *Los Angeles Times* on that day, inviting "American people [...] to witness the new plays now being produced"[109].

---

[100] Estrada, W. *The Los Angeles Plaza*; and Faragher, J. M. *Eternity Street*.

[101] Estrada, W. *The Los Angeles Plaza*, p. 72.

[102] Zesch, Scott. *The Chinatown War: Chinese Los Angeles and the Massacre of 1871*. New York, Oxford University Press, 2012.

[103] López, C. "Lost in Translation", p. 50.

[104] "A Chinese Theatre". *Los Angeles Times*, October 21, 1884, p. 4. Also see "The Chinese Theater, Law and Order in Los Angeles: Jew Ah Mow and His Congressional Testimony". *Gum Saan Journal* (Chinese Historical Society of Southern California), 7, 2 (1984), pp. 1-4.

[105] "A Chinese Theatre". *Los Angeles Times*, October 21, 1884, p. 4.

[106] Lou, Raymond. *The Chinese American Community of Los Angeles, 1870-1900: A Case of Resistance, Organization, and Participation*. Ph.D. dissertation, University of California, Irvine, 1982, p. 17. Lou's figures on the Chinese population of Los Angeles are different from those included in Estrada's *The Los Angeles Plaza*.

[107] "A New Chinese Theatre". *Los Angeles Times*, June 16, 1887, p. 4; and "News Notes". *Los Angeles Herald*, June 16, 1887, p. 10.

[108] Lou, R. "The Chinese American Community of Los Angeles", p. 17.

[109] "Chinese Theater". *Los Angeles Times*, September 21, 1890, p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

The Chinese Theater was the social and cultural epicenter of Chinatown, and was also located in the midst of a multiethnic prostitution district adjacent to the Los Angeles Plaza. It was also near Mexican Sonoratown north of the Plaza. Although *Californio* ranchero José Arnaz remembered that there had been only about five or six prostitutes working in Los Angeles in the early 1840s, their number rose significantly through the century[110]. Women of various races and ethnicities were employed in brothels in the Plaza entertainment area, and, as in other U.S. cities, musicians were sometimes employed by brothel owners to entertain their clients[111]. Julia G. Costello estimates that there were about 20 prostitutes in the city in 1853, and that in 1854 a troupe of "lewd women" arrived from San Francisco[112]. A report from 1887 stated that the Chinese Theater was near "15 or 20 cribs or houses of ill-fame" (houses of prostitution)[113].

The Chinese Theater was also located near gambling dens, and gambling was also reported to have taken place in the theater. The Plaza area was an entertainment district for many different ethnic and racial groups, and, as in other cities, it included theaters, saloons, brothels, dance halls, and other entertainment and leisure spaces patronized by the public but condemned by moral reformers and the clergy. As Mark Wild and Isabela Seong Leong Quintana both demonstrate, the Plaza was also a site of continuous ethnic and racial mixing on multiple levels. Mexican residents surely interacted on a regular basis with their Chinese neighbors, and likely attended the Chinese Theater periodically, as did local European Americans. The Chinese also attended film showings at Plaza-area theaters[114].

In 1894, Ng Poon Chew (1866-1931), the Chinese American journalist, Presbyterian minister, and advocate for Asian immigrant rights, published an article on Los Angeles' Chinatown in Charles Lummis's California booster magazine *Land of Sunshine*. His article included a mention of its Chinese Theater and a very rare photograph for Los Angeles of an actor from a Chinese opera troupe performing in the city[115]. Chew discussed the daily performances given there and stated that Chinatown's residents attended their own theater regularly, almost on a daily basis (most Chinatown residents were male). However, he stated that "it is most wretchedly furnished, being totally deprived of appropriate scenery and artistic ornaments", and that "most plays [Cantonese operas] are historical romances". He

[110] Arnaz, J. *Recuerdos de Don Jose Arnaz*, pp. 14-15.

[111] "A Nest of Vile Dens Removed from Alameda Street". *Los Angeles Times*, July 9, 1887, p. 8. In August 1888, a certain Ignacio Mercado was playing the piano in an African American brothel on Alameda Street across from the Los Angeles Plaza. Earlier, Mercado had been a chorus singer in a touring "Spanish Opera Company" (also called a "Mexican Opera Company"), the Villaseñor-Ureña troupe that had appeared in Los Angeles earlier in 1888. He achieved notoriety when he attempted to shoot his lover, also a former chorus member of that troupe ("Mistaken Identity". *Los Angeles Times*, August 8, 1888, p. 2; and "Bad Ignacio". *Los Angeles Times*, February 18, 1890, p. 2). On the surprising history and archeology of prostitution in early Los Angeles, see Costello, Julia G. "'A Night with Venus, a Moon with Mercury': The Archaeology of Prostitution in Historic Los Angeles". *Restoring Women's History through Historic Preservation*. Gail Lee Dubrow and Jennifer B. Goodman (eds.). Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, pp. 177-196; and Meyer, Michael D.; Gibson, Erica S.; and Costello, Julia G. "City of Angels, City of Sin: Archeology in the Los Angeles Red-Light District ca. 1900". *Historical Archeology*, XXXIX, 1 (2005), pp. 107-125.

[112] Costello, J. G. "'A Night with Venus, a Moon with Mercury'", p. 180.

[113] "Criminalities". *Los Angeles Times*, December 20, 1887, p. 1. Cribs were sordid buildings with rows of long, narrow rooms, with one window fronting the street, that prostitutes rented and in which they conducted their sex work. In Los Angeles they were located in or adjacent to Chinatown or on or near North Alameda Street, close to the Plaza and where Union Railway Station is now located. For photographs of Los Angeles cribs and maps identifying their locations, see Goldwyn, Liz. *Sporting Guide, Los Angeles, 1897*. New York, Regan Arts, 2015, pp. 8-13, 88, 92-93, and 174.

[114] Wild, Mark. *Street Meeting: Multiethnic Neighborhoods in Early Twentieth-Century Los Angeles*. Berkeley, University of California Press, 2005; and Quintana, Isabela Seong Leong. "Making Do, Making Home: Borders and the Worlds of Chinatown and Sonoratown in Early Twentieth-Century Los Angeles". *Journal of Urban History*, XLI, 1 (2015), pp. 47-74.

[115] Chew, Ng Poon. "The Chinese in Los Angeles". *Land of Sunshine*, I, 5 (1894), pp. 102-103. For a discussion and photograph of Chew's journalistic and mission work in Los Angeles, see Marcus, Kenneth H.; and Chen, Yong. "Inside and Outside Chinatown: Chinese Elites in Exclusion Era California". *Pacific Historical Review*, LXXX, 3 (2011), pp. 388-395.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

commented on the nature of the plots of the operas, their length, and that they were given in serial form over several nights[116]. Cantonese opera was known for its beautiful costumes, but not necessarily for elaborate scenery, thus perhaps the reason for Chew's comment about "wretched" furnishings[117].

The local English-language press such as the *Los Angeles Times* and *Los Angeles Herald* periodically reported on the Chinese Theater, but only rarely published reviews of its performances. Sensationalistic (and sometimes racist) articles were published in English-language newspapers that emphasized Tong disagreements occurring in the theater during performances, as well as the perceived dangerous and exotic aspects of Chinatown, its residents, and theater (the Chinese Tongs were leading business associations that were often connected with long-standing family name associations). The Chinese Theater was listed in Los Angeles city directories throughout the 1890s[118], and was in operation for many years, at least until the 1920s, if not longer. Although its history has never been studied before, it is clear that while its audience was primarily Chinese in makeup, it also attracted non-Chinese attendance, including *Mexicano* residents of the Plaza district and other parts of Los Angeles[119].

Thus Cantonese opera and other types of Chinese music were integral parts of Los Angeles' soundscape by the turn of the twentieth century. They existed alongside Mexican, Italian, and Japanese theater and music, and, later, motion pictures, in the area consisting of the Plaza, Mexican Sonoratown, Chinatown, and nearby Little Tokyo[120]. And when the first nickelodeon film theaters ("nickel theaters", five-cent venues) were established in the Plaza area *ca.* 1906, the Chinese were in the audience alongside Mexican, Italian, and Japanese spectators. Chinese opera and other ethnic and racial theatrical and musical activities performed on or near the Plaza co-existed in close proximity with the parallel *Mexicano* entertainment milieu, as well as nearby Sonoratown (Figures 1.22-1.23).

---

[116] Chew, N. P. "The Chinese in Los Angeles".

[117] Chew established the Chinese weekly *Hua Mei Sun Po*, the *Chinese American Morning Paper*, in Los Angeles in 1899; it was briefly published there but Chew soon moved it north to San Francisco and renamed it *Chung Sai Yat Po*, the *China West Daily*; see Kim, Hyung-Chan (ed.). *Distinguished Asian Americans: A Biographical Dictionary*. Westport, Greenwood Press, 1999, pp. 56-59. *Chung Sai Yat Po* was published in San Francisco from February 1900 to 1951. It has been digitized, and is available at <https://oac.cdlib.org/items/ark:/13030/kt0g5016h6>.

[118] The Chinese Theater was still listed at 212 Marchessault Street in 1907 in Moore, Ernest Carroll *et al. Los Angeles. A Guide*. Los Angeles, Neuner Company, 1907, pp. 62, 132. It was still there in 1913, as listed in Drury Wells; and Drury, Aubrey. *California Tourist and Handbook*. Berkeley, Western Guidebook Company, 1913, p. 147. Los Angeles City building permit records for 212 Marchessault from 1914 indicate that the building was then being used as a store, although it is not confirmed if the theater was still at that location then. See digitized building permits from 1905 to present, "Search Online Building Records", Los Angeles Department of Building and Safety, <https://ladbs.org/services/check-status/online-building-records>.

[119] There were several later Chinese theaters in Los Angeles' Chinatown, including one at 114 Court Street, and the Mandarin Theater at 323 Jackson Street. See "Los Angeles Chinatown". *Los Angeles Times*, March 1, 1925, pp. IIA, 2; "Chinese Theater Is Jazzed Up". *Los Angeles Times*, May 31, 1925, p. 1; and "Los Angeles Attains Position of True Metropolitan Center". *Los Angeles Times*, October 18, 1925, pp. II, 30.

[120] For discussion and illustrations of the Los Angeles silent and early sound film theaters patronized by local Chinese, Mexican, Italian, and Japanese residents, see Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2015; Olsson, Jan. *Los Angeles before Hollywood: Journalism and American Film Culture, 1905 to 1915*. Stockholm, National Library of Sweden, 2008, especially chapters 2 and 3; Waseda, Minako. *Japanese American Musical Culture in Southern California: Its Formation and Transformation in the 20th Century*. Ph.D. dissertation, University of California, Santa Barbara, 2000; Ogihara, Junko. "The Exhibition of Films for Japanese Americans in Los Angeles During the Silent Film Era". *Film History*, IV, 2 (1990), pp. 81-87; and Saeki, Mitsuru. *Music in Southern California's Japanese Community as Reported in Rafu Shimpo, 1924-1941*. M.A. thesis, California State University, Fullerton, 2013.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

The Teatro Merced: Establishing an Enduring Theatrical Tradition

The Teatro Merced / Merced Theatre was the first building constructed in Los Angeles specifically to house a commercial theater, and for which its builders took into account practical theatrical and musical staging necessities. Through good luck and chance it still survives today (Figure 1.24). It opened on December 30, 1870 on North Main Street, next to the Pico House hotel, in the Plaza district[121]. The opening of the Teatro Merced represents the true beginning of a continuous, enduring professional English- and Spanish-language theatrical life in Los Angeles. Before 1870, professional theater in Spanish or English operated only on a sporadic basis in the city.

Furniture dealer and coffin maker William Abbot (1829-1879) named his Merced Theatre after his *Mexicana* wife María Merced (Mercedes) García (1837-1908). Originally it had a seating capacity of 250, but after remodeling in 1875 it was expanded to about 400 seats. It had a complete working stage, 37 feet wide by 24 deep, capable of accommodating scenery; an area for the orchestra and piano; two private boxes; a gallery (reserved for the better seats), and a flat central section with long benches and some chairs. Illuminated by gas, it had no central pillars obstructing the view of the performers. The third floor was suspended from the roof with trusses, and supported the theater performance space on the second floor (the first floor served as a saloon and billiards parlor and the third floor was the owner's private residence)[122]. It was used as a theater from December 1870 to January 1877, and many hundreds of entertainments were given there[123]. Wind bands serenaded theatergoers before and after performances and in the intervals, and an orchestra accompanied the theatrical pieces put on there.

Many American and some Mexican companies and performers appeared at the Teatro Merced, including a troupe headed by Mexican actor Ángel Mollá, with his wife, actress and singer Laura Morales de Mollá as the star of the company. The Mollás performed at the Teatro Merced in December 1873 and January 1874, and at other times in Los Angeles (Figure 1.25; see Appendix 1.4). The Mollás toured frequently throughout California in the 1870s through the 1880s, including appearances in San Francisco, and also played in Tucson, Arizona, and Santa Fe, New Mexico, among other locations[124]. They also performed in Hermosillo, Guaymas, and Ures, Sonora, and elsewhere in Mexico, including Mexico City[125]. They were regularly featured on September 16th programs celebrating Mexican Independence in various parts of California, in large cities such as San Francisco and small remote

[121] On the Pico House, see Krythe, Maymie R. "Pico House: The Finest Hotel South of San Francisco". *Historical Society of Southern California Quarterly*, XXXVII, 2 (1955), pp. 139-160. On the Merced Theatre, see Huber, Robert Christopher. *The Merced Theatre of Los Angeles: An Analysis of Its Management and Architecture, 1870-1879*. Ph.D. dissertation, University of Southern California, 1980.

[122] Huber, R. C. "The Merced Theatre of Los Angeles", p. 318.

[123] *Ibid*.

[124] For example, Ángel and Laura Mollá appeared in Tucson, Arizona in 1882 ("Teatro". *El Fronterizo* (Tucson), March 31, 1882, p. 2), and 1883 ("Teatro". *El Fronterizo*, January 12, 1883, p. 3).

[125] On the Mollá troupe, see Olavarría y Ferrari, E. de. *Reseña histórica del teatro en México*, *passim*; Gipson, R. "The Beginnings of the Theatre in Sonora", Gipson, R. "The Mexican Performers: Pioneer Theatre Artists of Tucson". *Journal of Arizona History*, XIII, 4 (1972), pp. 235-252; and Gipson, R. *The History of Tucson Theatre before 1906*. M.A. thesis, University of Arizona, 1967.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

towns such as Lone Pine[126]. Señora Morales de Mollá was known for the beauty of her voice and acting talent[127]. Local *Californios* were so struck by her beauty and artistic ability that some wrote poems in her honor[128]. The Mollás also performed as members of other companies, as they did in 1876, when they appeared as part of the José Pérez García Company at the Teatro Merced.

In frequent use during its first years of existence, the Merced Theatre fell into decline because of competition, principally from Turnverein Hall and Wood's Opera House (built in 1876 a few doors south of the Merced)[129]. Although by 1877 theatrical events and concerts were no longer regularly offered there, until then the Merced Theatre was the principal performance space in Los Angeles, as well as the place where important Mexican American musicians, such as guitarist-composers Manuel Y. Ferrer from San Francisco and Los Angeles' Miguel S. Arévalo, performed to enthusiastic ethnically and racially mixed audiences[130].

Other Entertainments

After 1877 the Merced Theatre was used for a variety of other purposes over the decades: as a boarding house for single (and possibly some gay) men, a pawn shop, dancing school, dance hall, social clubhouse, meeting place for the Anti-Chinese union, political rallies, and a headquarters for the Salvation Army, among other uses[131]. By at least 1881 the hall was being advertised "to let –the Old Merced Theatre"[132] (it had opened only eleven years earlier!). The *Los Angeles Times* reported in 1887 that a masked ball was held there on June 2 "in which *drunken prostitutes of both sexes* held the floor and made night hideous with their orgies" (emphasis added) to the sound of a dance orchestra, over the objections of the unidentified owner of the hall (the owner was Merced García Abbot, after whom the theater was named). According to the *Los Angeles Times*, "the parties are largely the same as those who

[126] "Mexican Independence". *Daily Alta California*, September 18, 1878, p. 1; and notice in *La Crónica* (Los Angeles), August 9, 1876 (see Appendix 1.4 entry for August 9, 1876). Because of its remote location, Lone Pine, in Inyo County in far eastern central California, was much more difficult to get to than Los Angeles or San Francisco. Despite the rigors of travel, individual performers and touring companies did visit it and nearby mining towns regularly. Lone Pine had a sizable Mexican population, and the entire town and large surrounding area celebrated Mexican Independence each year on September 16. See the reproduction of the newspaper advertisement for "Mexican National Holiday" (1884) from the *Inyo Independent*, in Walton, John. *Western Times and Water Wars: State, Culture, and Rebellion in California*. Berkeley, University of California Press, 1992, p. 99.

[127] Ángel and Laura Mollá returned to Los Angeles on several other occasions. For example, in 1885 they appeared with other variety acts –a ballad vocalist, "Arkansas Comedian", and magician– at the Palm Garden beer garden at 38-40 South Spring Street (advertisement, *Los Angeles Times*, February 15, 1885, p. 2).

[128] Coronel, Antonio. *A Laura Morales de Mollá* (printed poem), Los Angeles, June 21, 1883, item 657 in Antonio F. Coronel (1817-1894) Papers, Seaver Center for Western History Research, Natural History Museum of Los Angeles County. At Laura Morales de Mollá's benefit at Turnverein Hall on June 22, 1883, Coronel presented her with a floral basket and this poem written in her honor.

[129] Wood's Theater was located at 310 North Main (under the old street numbering system); it was also known as the Club Theater.

[130] Koegel, J. "Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier Guitarist-Composers in Nineteenth-Century California". *Inter-American Music Review*, XVI, 2 (2000), pp. 45-66; and Stevenson, Robert M. "Music in Southern California: A Tale of Two Cities". *Inter-American Music Review*, X, 1 (1988), pp. 39-112.

[131] "By Laudanum". *Los Angeles Times*, November 24, 1887, p. 2, cited in Faderman, Lillian; and Timmons, Stuart. *Gay L.A.: A History of Sexual Outlaws, Power Politics, and Lipstick Lesbians*. Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 28, and 367, n. 89.

[132] "Merced Theatre". *Los Angeles Herald*, November 16, 1881, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

perpetrated a similar, but less brazen infamy, in German Turnverein Hall some months ago"[133]. Doña Merced disavowed prior knowledge of the event, claiming that she had rented the hall to the Cercle Français (a local French social club), who in turn denied any culpability, having sublet the hall for the night to a group of "well-known young men who were supposed to have been respectable"[134].

Despite warnings to cease and desist, some members of this same group organized another riotous late-night ball in June 1887, at the then-infamous Sycamore Grove, outside the Los Angeles city limits, in the open countryside of the Arroyo Seco. Sycamore Grove was located about three miles north of the Los Angeles Plaza, along the railway line north to the nearby city of Pasadena, and near a well-known prostitution district[135]. The *Los Angeles Times* reported that white and some black female prostitutes attended this 1887 ball: "There were about twenty-five soiled doves [prostitutes] hovering around the dance-stand and from 150 to 200 men from every class in life were flying around them". Bad whiskey was sold, and the dancing of the "soiled doves" and their prospective customers took place to the accompaniment of a dance orchestra. The *Los Angeles Times* condemned this group's behavior again, and this time printed individual names and occupations, publically shaming the party-goers[136].

Lillian Faderman and Stuart Timmons, in their seminal study *Gay L.A.: A History of Sexual Outlaws, Power Politics, and Lipstick Lesbians*, discuss similar public performances or activities in late-nineteenth and early-twentieth century Los Angeles that attracted the attention of the police and local press and that were then the object of public scorn[137]. Although they do not mention a gay Latino/a presence in late nineteenth-century Los Angeles, it surely must have existed, at least to some degree, although it seems to remain completely hidden to the currently known historical record.

Around 1900 the Los Angeles Plaza area was a contested territory, as it had been at the time of California statehood in 1850, when rival groups of *Californios*, Anglo Americans, and European immigrants had battled each other for social and political control, and when these three groups all persecuted, looked down upon, or took advantage of local Native Americans and the Chinese. By 1900, and in following decades, different groups asserted rival claims on Los Angeles Plaza-area residents and spaces: social welfare reformers, Protestant evangelists and mission workers and Roman Catholic clergy; Plaza business men and women; brothel owners and operators –madams and pimps–; gamblers; political orators; labor organizers; socialists, communists, and anarchists; the police; and the public that inhabited and used this public space. Thus is not surprising that free-wheeling, rowdy public entertainments such as masked balls with orchestrally accompanied dance music, sometimes with gay and / or mixed-race and interethnic participants –which mainstream society then disapproved of or condemned– were held in outdoor and indoor performance spaces such as the Merced Theatre, Turnverein Hall, or Sycamore Grove, over the objections, or perhaps with the complicity, of the various venues' proprietors.

---

[133] "Vile Orgies at a Dance in a Public Hall". *Los Angeles Times*, June 3, 1887, p. 5; also cited in Faderman, L.; and Timmons, S. *Gay L.A.*, p. 28. The membership of the Turnverein was in conflict about renting their hall to promoters of midnight drunken masquerade balls attended by "prostitutes, thugs, hoodlums, thieves, and disreputables of all types" ("Law in Contempt". *Los Angeles Times*, February 1, 1898, p. 9). Because of negative publicity, the group decided to prohibit the use of their hall for such purposes ("No More Bawdy Balls". *Los Angeles Times*, February 4, 1898, p. 13).

[134] "That Ball". *Los Angeles Times*, June 4, 1887, p. 8.

[135] Sycamore Grove Park, now in the Highland Park neighborhood of the city of Los Angeles, is no longer a disreputable place, and is not out in the countryside as it once was, but right in the middle of the city.

[136] "A Second Merced. Another Prostitutes' Carnival at the Arroyo Seco". *Los Angeles Times*, June 22, 1887, p. 4; and "After the Disgraceful Orgies". *Los Angeles Times*, June 23, 1887, p. 4.

[137] A later period in Los Angeles' gay history is covered in Hurewitz, David. *Bohemian Los Angeles and the Making of Modern Politics*. Berkeley, University of California Press, 2007.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Turnverein Hall

Los Angeles' German Turnverein gymnastics and social club, which sponsored music and dramatic divisions, and hosted frequent balls, opened a hall in 1871 that would long play an important role in Los Angeles' ethnically and racially varied musical, theatrical, and social life[138]. Turnverein Hall (also called Turnhalle, and during and after World War I, Turner Hall), opened in 1871 with 200 seats, and in 1875 expanded to about 500. It later operated at several other locations in downtown Los Angeles over the following decades[139]. Numerous organizations and performers affiliated with Los Angeles' different ethnic and racial communities rented this hall for their social functions and musical performances. For example, Latino/a and African American social, dramatic, and musical organizations met there in the later nineteenth century, and beyond[140]. In the 1870s, the Turnverein also sponsored performances by visiting professional German actors, although a professional German stage never developed in Los Angeles as it did in San Francisco, New York, Milwaukee, St. Louis, Chicago, and many other U.S. cities[141].

Among the most prominent musicians who appeared in Turnverein Hall was the Guadalajara-born guitarist, composer, and music teacher Miguel S. Arévalo (1843-1900). He was a beloved fixture of Los Angeles' musical life from his arrival in the city in late 1870 (after a year in San Francisco) to his death in Los Angeles three decades later[142]. He was the most important resident concert musician in the city in the nineteenth-century, and was highly respected in all levels of society, although he died in ecomomic poverty (see Appendix 1.4 for a list of his activities). Arévalo brought the *Mexicano*, Anglo American, and European communities together in a shared musical experience in the numerous recitals he gave in Turnverein Hall, the Merced Theatre, and at many other venues such as local churches, exhibition halls, private homes, and outdoor picnic grounds. He taught pupils from across the entire spectrum of local society, without prejudice of color, race, class, or sex. And he composed beautiful salon and dance-inspired pieces for solo and duo guitar, and voice and guitar, with evocative titles such as *La súplica* and *Violeta Schottische*, as well as grand, virtuosic theme and variations sets, such as the one he wrote on the immensely popular tune *The Carnival of Venice*.

Another prominent musician who appeared at Turnverein Hall in Los Angeles was the Austrian-born, and San Francisco-based prima donna and operatic soprano Inez Fabbri (née Agnes Schmidt, 1831-1909), who for several decades was an important contributor to the Northern California city's operatic life. Before she settled in San Francisco in the early 1870s, she headed a touring company bearing her name

---

[138] The German American Turners, who had branches throughout the United States, sponsored singing and dramatic groups, as well as schools and educational development, and they encouraged community engagement and physical activity. The Turners continue to be active today in Los Angeles, although not to the same extent as before World War I.

[139] Huber, R. C. *The Merced Theatre of Los Angeles*, p. 274; and *Diamond Jubilee, 1871-1946, Los Angeles Turners: The History of the Turners in Los Angeles, California.* Los Angeles, Los Angeles Turners, 1946.

[140] Although the black population in Los Angeles was small in the nineteenth century, the community sponsored numerous social events. See notices for African American events at Turnverein Hall: An Emancipation Day celebration with music and speeches in 1885 ("Emancipation Day". *Los Angeles Times*, December 23, 1885, p. 2); and a ball and performance of the play *The Octoroon's Fortune* in 1887 ("Colored Amateurs". *Los Angeles Times*, April 15, 1887, p. 1).

[141] "Festvorstellung". *Los Angeles Daily Star*, April 20, 1872, pp. 2-3. On San Francisco's German theater, see Kadelburg, Heinrich. *Fünfzehn Jahre deutschen Theaters in San Francisco*. San Francisco, Rosenthal & Roesch, 1883; and Loomis, C. Grant. "The German Theater in San Francisco, 1861-1864". *In Honorem Lawrence Marsden Price: Contributions by His Colleagues and by His Former Students.* Berkeley, University of California Press, 1952, pp. 193-242. On German American musical theater in New York City and the United States, see Koegel, John. *Music in German Immigrant Theater: New York City, 1840-1940*. Rochester, University of Rochester Press, 2009.

[142] An extensive list of Arévalo's performances is given in Koegel, J. "Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo", and in Appendix 1.4.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

that performed to great acclaim for several decades throughout the United States, Canada, the Caribbean, South America, and Europe. Performing opera seasons in Los Angeles in 1874 at Turnverein Hall, and again there in 1876, the Fabbri troupe staged individual scenes and complete works from the German, French, and Italian operatic repertories (Figure 1.26)[143]. Members of Fabbri's company also prominently featured solo vocal works in Spanish. Her appearances in Los Angeles in the mid 1870s were the most important early operatic performances in the city up to that time. Her performances were followed by a long history of almost 150 years of operatic activity in Los Angeles, by a succession of touring and resident companies, up to the present day[144]. John Emerson evocatively chronicles Fabbri's brilliant career, which was full of adventure, triumph, tragedy, and disaster, and he emphasizes her significant importance to the development of an operatic culture among the different ethnic and racial groups in nineteenth-century California[145].

Expanding Activity to Century's End

From the time of the Great Southern California Land Boom of the 1880s, professional performance activity greatly increased in Los Angeles and Southern California, spurred by significant population growth. American, European, Chinese, and Mexican theatrical troupes regularly appeared in the city beginning in that decade. By far, the greatest amount of dramatic and musical theater activity in late nineteenth-century Los Angeles and Southern California was given by English-language touring companies performing plays, operas, and operettas in English, such as the famous Bostonians English Opera Company and Emma Abbott's English Opera Troupe[146]. And blackface minstrel shows frequently appeared in Los Angeles at and after the turn of the twentieth century. *Mexicanos/as* were present in these audiences, even if the language was not Spanish.

Spanish musicologist Víctor Sánchez Sánchez has established that Spanish *zarzuela* was first staged in California in 1870, to San Francisco and Northern California audiences, by the Royal Spanish Opera Troupe, a touring company from Madrid, directed by Rafael García Villalonga, that had appeared the year before in Mexico City[147]. Sánchez Sánchez shows that *zarzuela* was of interest to local Spanish-speaking communities and to non-Spanish speakers, many of whom were already familiar with English, French, and German operettas in their original languages and / or in English-language translation. In the later nineteenth century, operetta was a dominant musical theater genre

[143] For a list of performances given at Turnverein Hall, included those given by Inez Fabbri and her company, see Koegel, John. "Calendar of Southern California Amusements (1852-1897) Designed for the Spanish-Speaking Public". *Inter-American Music Review*, XIII, 2 (1993), pp. 111-143.

[144] The century and a half of operatic performances given in Los Angeles includes the more than 30 years of professional activity by Los Angeles Opera (since 1986), as well as the numerous professional touring and resident Los Angeles opera companies that preceded the Los Angeles Opera during this long history.

[145] Emerson, John. "Madame Inez Fabbri, Prima Donna Assoluta, and the Performance of Opera in San Francisco During the 1870s". *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson*. Malcolm Cole and John Koegel (eds.). Warren, Harmonie Park Press, 1997, pp. 325-354.

[146] On the performance of English-language opera and operetta in the United States, including in San Francisco, see Preston, Katherine K. *Opera for the People: English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*. New York, Oxford University Press, 2017.

[147] Sánchez Sánchez, Víctor. "La frontera norte de la zarzuela en América: *Spanish Opera* en San Francisco en 1870". *Heterofonía*, 132-133 (2005), pp. 63-99; Sánchez Sánchez, V. "Músicas españolas llegadas a California con la fiebre del oro". *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 253-264; and Sánchez Sánchez, V. "Es California una tierra ideal: zarzuelas en los teatros de San Francisco durante el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XIX (2010), pp. 117-144.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

in the United States, and thus *zarzuela* was added in 1870 to the polyglot mix of European operetta traditions in San Francisco (Spanish *zarzuela* would become a dominant repertory in Los Angeles' many Mexican theaters by the 1920s).

The development in the later nineteenth century of better stagecoach, railroad, and sailing vessel and steamship travel made traveling to and from California much easier and more frequent. Consequently, as a result of these improvements in travel, San Francisco sent many theatrical troupes south to Los Angeles, and to other Southern California cities such as Riverside, San Bernardino, Redlands, Anaheim, Santa Ana, and San Diego. As a port city, and with three major railway lines converging on downtown from around the nation, Los Angeles was a major stop on the Pacific Coast theatrical tour circuit by 1900. Although San Francisco was still the crown jewel in this extensive tour circuit at that time, Los Angeles would overtake its northern sister city in theatrical importance during the 1920s. The development and expansion of the Hollywood film industry in Los Angeles and its surrounding area, as well as its larger population and large geographic size, and huge economic growth made Los Angeles the theatrical capital of the West Coast by that time.

Depending on the price of admission and the social status they represented, a wide range of entertainment genres attracted varied audiences of different ethnicities and races in Los Angeles, as they did elsewhere: English-language plays, musical comedies, and operettas; Italian and German opera; French grand opera, *opéra comique*, and *operette*; Spanish and Mexican *zarzuela* and *revista*; and vocal and instrumental concerts. Italian opera and other forms of musical theater were not the exclusive domain of the middle and elite classes, for a general cross section of society attended these works, especially when performed at inexpensive ticket prices[148]. The Mexican forms of musical comedy, *revista*, and variety acts, as well as the *tanda*, *circo*, and *carpa* (tent show), particularly attracted working-class Mexicans because of the low cost of admission and the popular-style entertainment on offer. This very fluid mix of musical and theatrical genres and entertainments was prevalent in Los Angeles, throughout all of its sectors, for many decades, as it was elsewhere in California and the nation.

Several large, long-active theaters built in Los Angeles during the Great Land Boom of the 1880s established the city as a strong, commercially viable theatrical center, and entertainment designed primarily for Spanish-speaking audiences was periodically presented in these venues. The first of these theaters was Child's Grand Opera House, also called the Los Angeles Grand Opera House, which opened in May 1884 at 10 South Main Street[149]. With its 1,500 seats and luxurious furnishings it truly was the grandest theater ever built in the city up to that point, and it was also the first theater in the city to be lit by electricity, instead of by candlelight or gaslight. The Grand Opera House had a nine-member house orchestra, employing some of Los Angeles' leading professional musicians, and touring

[148] Kristen McCleary discusses how Spanish *zarzuela* was relevant to and supported by a wide range of society in Latin America, especially in Buenos Aires (McCleary, Kristen. "Popular, Elite, and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900". *Studies in Latin American Popular Culture*, XXI, 1 (2002), pp. 1-27). This was also the case in Mexican cities, as well as in U.S. cities such as Los Angeles, San Francisco, San Antonio, Albuquerque, and Tucson. See Sturman, Janet. *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*. Urbana, University of Illinois Press, 2000; and Kanellos, N. *A History of Hispanic Theater*. On the political and social aspects of Spanish *zarzuela*, see Young, Clinton D. *Music Theater and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.

[149] After the buildings on Main Street were renumbered, the address of Child's Grand Opera House became 110 South Main Street. On this venue, also see Marcus, Kenneth H. "The Start of Something Big: Theater Music in Los Angeles, 1880-1900". *California History*, LXXXI, 1 (2002), pp. 24-39.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mexican companies may have used them for their performances[150]. It was also the site for the first motion pictures exhibited in the city, on July 6, 1896[151]. The Grand Opera House was in continuous operation under different names and managements until 1936, including use as a Mexican theater (Figure 1.27)[152].

In September 1884, the touring Royal Spanish Opera Company performed Spanish *zarzuela* and French operetta in Spanish translation at the Los Angeles Grand Opera House, including works such as *El juramento* (Joaquín Gaztambide), *La Fille de Madame Angot* (Charles Lecocq) and Jacques Offenbach's frothy, satirical *La Grande Duchesse de Gerolstein* (see Appendix 1.4)[153]. Offenbach's work of 1867 was a particular favorite in any language. The headstrong Grand Duchess of the imaginary duchy of Gerolstein falls in love with Fritz, a private in her army, who spurns her attentions. Offenbach's spicy operettas, with their bright, catchy songs, often with *double entendre* lyrics, had been performed many times before in California, in the original French, and in English and German versions, especially in San Francisco. However, the English translations of Offenbach's works were often expurgated so as not to offend American sensibilities, since the original French versions were often racy and sexually suggestive.

On April 29, 1888, the Villaseñor-Ureña Company, billed as the Spanish Opera Bouffe Company, and directed by Faustino Ureña, performed *Boccacio* (Franz von Suppé) and *Olivette* (*Les noces d'Olivette*, Edmond Audran) at the Los Angeles Grand Opera House. Among other works, their touring repertory included: *Las campanas de Carrión* (*Les cloches de Corneville*, *The Chimes of Normandy*, Robert Planquette), *La Mascota* (*La Mascotte*, Audran), *El juramento*, *La tempestad* (Ruperto Chapí), *El anillo de hierro* (Pedro Miguel Marqués), *El sargento Federico* (Francisco Asenjo Barbieri and Gaztambide), and *Los Magyares* (Gaztambide); see Appendix 1.4. Like many other touring companies appearing in Southern California, besides performing in Los Angeles the troupe also appeared in other California cities such as San Bernardino, Santa Barbara, Santa Maria, San Francisco, and Sacramento[154]. The *Los Angeles Times* (April 30, 1888) noted that their performances of *Boccaccio* and *Olivette* were "particularly enjoyed by the Spanish residents of the city, who don't often have an opportunity to hear an opera given in their own language". The *Sacramento Record-Union* (June 25, 1888) stated that "They are a full and well-organized company of fresh and musical voices –well-balanced, well-drilled, with [a] good chorus–. The Spanish operas are noted for their melody and charm of music and costume, and this company gives them with zest and magnetism".

The Arcaraz Grand Spanish Opera Company (Compañía Hermanos Arcaraz), on tour from Mexico City, appeared at the Los Angeles Grand Opera House in August 1892. They presented the best performances of musical theater works in Spanish yet heard in Los Angeles and Southern California

[150] The Grand Opera House orchestra included P. Engels (leader), J. Francisco Bond and J. D. Knell (violins), E. Humphreys (bass), A. Isert (flute), A. Lust (clarinet), I. Schilling (cornet), E. E. Bertrand (trombone), and H. Pfann (drums); see Earnest, S. W. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California*, p. 104. Violinist J. Francisco Bond (1863-1931) was also a prominent Los Angeles painter.

[151] Pioneer cinematographer and film director Edwin S. Porter (1870-1941) exhibited Edison films beginning on July 6, 1896 at the Los Angeles Grand Opera House, then called the (first) Orpheum Theater, to great success. See Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 81-85.

[152] The Grand Opera House later operated under various names: Grand Theatre, (first) Orpheum Theatre, and Clune's Grand. In the 1910s it was a 10-cent movie house, and in the 1920s and 1930s it was the Spanish-language Teatro México, a very important site for live Mexican performances of *zarzuela*, *revista*, plays, as well as motion picture exhibition.

[153] For information about the standard *zarzuela* repertory, see Webber, Christopher. *The Zarzuela Companion*. Lanham, Scarecrow Press, 2002.

[154] The town of Santa Maria, in Santa Barbara County, and located inland from the city of Santa Barbara, was also periodically visited on the tour circuit ("They Had Their Blankets". *Santa Maria Times*, August 11, 1888, p. 3).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

to that date. In June and July of 1892 they had appeared in San Francisco to great acclaim, and in early August they performed in Santa Barbara on their way to Los Angeles (later, they performed in San Bernardino, and in El Paso and San Antonio, Texas, among numerous other stops on the tour circuit north from Mexico City). They performed Spanish *zarzuela*, and European operetta and opera, attracting ethnically and racially mixed audiences, and local press attention[155]. The *Los Angeles Herald* (August 22, 1892) noted that the troupe "gave better performances, both in music and ensemble, than have been given here before in five years". The *San Francisco Call* (June 26, 1892) highly praised the vocal soloists, chorus, and orchestra of the Arcaraz company. "The orchestra […] under Don Luis Arcaraz, deserves commendation: the tempo was precise and every man appeared master of the instrument that he played. Arcaraz is a magnanimous leader. He does not wish to arrogate to himself all the honor and credit. He is not a Castilian Theodore Thomas". Their repertory included such works as *La tempestad* (Chapí), *Boccaccio*, *Doña Juanita* (von Suppé), *Carmen* (Georges Bizet), *Campanone* (Giuseppe Mazza), *El proceso del can can* (Barbieri), and *La Gran Vía* (Federico Chueca and Joaquín Valverde); see Appendix 1.4. Since they stayed for a longer time in San Francisco because of its larger population and greater demand for theatrical entertainment, they performed other works in San Francisco that they did not give in Los Angeles.

The 1,488-seat Los Angeles Theatre, at 227 South Spring Street, was opened in 1888, and, like the Grand Opera House before it, went through many transformations over the years (Figure 1.28)[156]. From its earliest days it served as a venue for English-language dramatic and musical touring companies, vaudeville acts, concerts, and other entertainment events[157]. Hazard's Pavilion, another important performance venue, opened in 1887 at Olive and Fifth Streets, across from Los Angeles' Central Park (today's Pershing Square) (Figure 1.29)[158]. It was a very large multi-purpose auditorium, reportedly seating more than 4,000. It hosted a wide variety of events including operas, concerts, boxing matches, flower festivals, citrus fairs, political conventions, and other entertainments, showing the mixed use to which large indoor public spaces were often dedicated at the time[159]. Theodore Thomas's famous, but short-lived National Opera Company performed there on its national tour in May 1887, soon

[155] The Arcaraz Company toured throughout Mexico and California in the 1880s and 1890s, led by orchestra director Luis Arcaraz, with his brother Pedro Arcaraz, a famous tenor. (The orchestra leader and pianist Luis Arcaraz Junior [1910-1963], known for his performances of boleros and other popular music of the 1930s and 1940s, was the son of Luis Arcaraz Senior, who performed in nineteenth-century California).

[156] The first Los Angeles Theatre, renamed the Lyceum Theatre and the (second) Orpheum Theatre, was a home for vaudeville. The current Los Angeles Theatre (opened 1931), at 615 South Broadway, is a jewel among downtown Los Angeles' twelve remaining Broadway theaters. Los Angeles' extensive Broadway theater district stretches along South Broadway from Third Street at its northern end to Ninth Street at its southern limit. There are also several other remaining historic theaters located close to the downtown Broadway theater district. Los Angeles has the largest extant historic movie palace district in the United States, although many theaters have been demolished over the years. See Figure 1.35.

[157] On vaudeville in Los Angeles, see Singer, Stan. "Vaudeville in Los Angeles, 1910-1926: Theaters, Management, and the Orpheum". *Pacific Historical Review*, LXI, 1 (1992), pp. 103-113; and Singer, S. "The Orpheum Theater of Los Angeles: A Chronology". *Southern California Quarterly*, LXXII, 4 (1990), pp. 339-372.

[158] Hazard's Pavilion was built on the location that would later be the site of the Baptist Temple Auditorium (opened in 1906), in which Sunday church services were held for many decades. As Clune's Auditorium (1914-20) the venue presented motion pictures with orchestral accompaniment, and was the site of the 1915 premiere of the controversial and racist film *A Birth of a Nation* by director D. W. Griffith. The hall was renamed Philharmonic Auditorium in 1920 when the newly founded Los Angeles Philharmonic Orchestra (established 1919) moved in. The orchestra performed there until 1964, when it moved a few streets north to the Dorothy Chandler Pavilion in the then-new Los Angeles County Music Center. (It now performs in Walt Disney Concert Hall.) Sadly, Philharmonic Auditorium was demolished in 1985, and the lot later served as a parking lot for many years. The land was very recently redeveloped and a new high-rise building was erected on the site of the old Philharmonic Auditorium. All physical traces of its storied theatrical, motion picture, and musical connections have been lost.

[159] Smith, C. P. *Making Music in Los Angeles*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

after the hall opened[160]. Two world-famous sopranos appeared at Hazard's Pavilion, both in November 1900: Australian soprano Nellie Melba sang the role of Mimi in Giacomo Puccini's *La bohème*, and the "Yankee Diva" Lillian Nordica appeared as Elsa in Richard Wagner's *Lohengrin*.

Impresarios at these performance spaces stressed European and English-language dramatic and musical theater fare, although they did sometimes present works in Spanish and other languages. Although European American prejudice was always an enduring factor, especially towards working-class Mexican, Chinese, and Japanese immigrants, Latino/a operatic and theater audiences and concertgoers were allowed entrance to European American-owned performance venues such as the Grand Opera House and Los Angeles Theatre. However, they were not necessarily given social approval and were often required to sit in the balcony in segregated fashion, along with local African American audience members, since racial segregation and discrimination was prevalent and insidious.

The Italian Del Conte Opera Company gave the U.S. premiere of Giacomo Puccini's beloved opera *La bohème* at the Los Angeles Theatre on October 14, 1897, and also presented eight other operas there. *Mexicanos/as* were well represented in the audience at the *La bohème* premiere and for the other operas. The Del Conte troupe was touring north from Mexico City, with a group of Italian soloists, and a chorus and 31-member orchestra mostly recruited from the National Conservatory in Mexico City. The company was led by Mexican concertmasters-conductors Luis Saloma and Alberto Amaya, and Italian conductor Signor Vallini. The *Los Angeles Herald* noted that *La bohème* and the other operas performed by the Del Conte troupe "did not attract the people of wealth who live in beautiful homes with refined surroundings and who are supposed to possess taste and culture" and that "Italian and Mexican citizens were conspicuous throughout the engagement, but the *bon-ton* of American society sought its pleasure elsewhere" (Figure 1.30)[161].

Epilogue

Soon after 1900, a group of small and medium-sized Mexican theaters, or theaters catering to Mexicans and other immigrants, was gradually established along or adjacent to North Main Street near the Los Angeles Plaza that would continue to be active for several decades. They offered a regular, mixed bill of live theatrical acts and music, as well as motion pictures (Figures 1.31-1.33). Because these were local neighborhood venues, they catered especially to the Spanish-speaking, and also to Italian, Chinese, and Japanese residents of the greater Plaza district[162]. The longest-lived Mexican venue in Los Angeles devoted to the presentation of live narrative theater –musical and dramatic– and film exhibition was the 700-seat Teatro Hidalgo, which opened at 371-373 North Main Street sometime in the second half of 1912 (Figure 1.34). With its core audience being the Mexican and Mexican American population residing in downtown Los Angeles near the Plaza, the Teatro Hidalgo was appropriately named after the Father of Mexican Independence, Miguel Hidalgo y Costilla. The Teatro Hidalgo was advertised as the *Teatro de la Raza*, and, throughout the course of its existence from 1912 to 1936, its different owners or lessees stressed its *Mexicanidad*

[160] *Ibid*.

[161] "The Opera Season". *Los Angeles Herald*, October 24, 1897, p. 13. Also see "Los Angeles Festival: Robert Stack and the 'La Boheme' Connection". *Los Angeles Times*, September 11, 1987; and Smith, C. P. *Making Music in Los Angeles*, pp. 46, 47, and 85.

[162] Olsson, Jan. "Hollywood's First Spectators: Notes on Ethnic Nickelodeon Audiences in Los Angeles". *Aztlán*, XXVI, 1 (2001), pp. 181-195; and *Los Angeles Before Hollywood*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

in their choice of theatrical repertory and personnel. But, at the same time, they also stressed a sense of mainstream American modernity in the selection of the American and European films they exhibited, along of course with the Mexican motion pictures they presented (Figure 1.34)[163].

Throughout the 1920s, the Teatro Hidalgo presented a bill that changed almost on a daily basis, alternating plays, musicals of various sorts, vaudeville acts, and motion pictures. The theater's management followed the Mexican and Spanish practice of the *teatro por horas* or *tanda*, in which several short theatrical works, acts, or films were presented, lasting or adding up to about an hour in length, thus allowing for separate afternoon and evening programs made up of multiple components (different audiences probably attended the afternoon and evening programs). Unlike in Mexico, however, where audiences often paid a separate admission charge for each individual *tanda*, in Los Angeles one admission was usually charged for the whole afternoon's or evening's program. The Teatro Hidalgo also presented longer works such as full-length *zarzuelas*, *revistas*, plays, and feature films.

The highpoint of the live Mexican musical stage in Los Angeles occurred in the 1920s[164]. Impresarios such as Romualdo Tirado and Ernesto González Jiménez at the Teatro México and Teatro Capitol, and Mayer Trallis at the Teatro Hidalgo promoted a varied musical theater repertory –of Spanish *zarzuela*, European operetta, and Mexican and Spanish *revista*, and some standard Italian and French opera– alternating with dramatic plays and comedies, often written by local playwrights, as well as regular film exhibition. These theatrical genres served as a product of both commercial consumption and artistic edification. Musical theater provided a means by which *Mexicano/a* working- and middle-class audiences could reinforce a positive sense of ethnic and racial self-identification and enjoy up-to-date popular entertainment, in new and alien surroundings. Because not all Latino/a immigrants resident in Los Angeles had had experience with theatrical and film spectatorship before their emigration, by participating in these cultural forms they received an artistic education in their new surroundings.

The negative financial effects of the Great Depression of the 1930s, along with local-, state-, and federal-sponsored forced repatriation of Mexican nationals and Mexican Americans with U.S. citizenship in the 1920s and 1930s, caused a decline in the live local Mexican musical stage[165]. Performers were forced to adapt to new circumstances in the 1930s, including giving up a life in the theater, repatriation to Mexico, reduced theatrical activity and income, more extensive and less-lucrative tours to smaller towns with Latino populations, and / or seeking work as extras and secondary characters in Hollywood films. Some local Mexican performers found employment in President Franklin Delano Roosevelt's U.S. government-sponsored Works Progress Administration's musical and theatrical groups of the 1930s.

[163] For film showings at the Teatro Hidalgo, see Agrasánchez, Jr., Rogelio. *Viaje Redondo: El cine mudo mexicano en los Estados Unidos, 1900-1930*. Harlingen, Agrasánchez Film Archive, 2013.

[164] For the history of Mexican musical theater in Los Angeles after 1900, see Koegel, John. "Mexican Musical Theater and Movie Palaces in Downtown Los Angeles before 1950". *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles*. Josh Kun (ed.). Berkeley, University of California Press, 2017, pp. 46-75.

[165] Balderrama, Francisco E.; and Rodríguez, Raymond. *Decade of Betrayal: Mexican Repatriation in the 1930s.* Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mexican musical films and some Spanish-language musical films made in Hollywood, as well as musical and theatrical *variedades* (variety acts), filled this gap in the 1930s[166]. It was less expensive for theatrical impresarios to present films, periodically interspersed with live musical acts. The cost of film exhibition was usually less than that needed to support a constantly changing musical and dramatic theatrical repertory performed by a full company with a stage director, stars, supporting actors, singers, dancers, orchestra, and a technical stage staff. However, live musical *variedades* continued in Los Angeles on a regular basis at least until the 1990s, and were usually presented on weekends.

There is no regular, ongoing live Spanish-language narrative musical theater scene in Los Angeles today[167]. Unlike during the *Época de oro del cine mexicano* of the 1930s through the 1950s, when Los Angeles was one of the largest centers in the world for Mexican film exhibition and distribution after Mexico City, Spanish-language motion pictures are only infrequently shown in the city's movie theaters today (Figure 1.35)[168]. Nevertheless, Mexican music and films are vividly alive in Los Angeles. Mexican Golden Age and other Mexican and Latin American motion pictures and television programs are regularly shown on the city and region's many Spanish-language television stations. Spanish-language radio is a dominant force in the radio industry in Southern California today, and broadcasts of many types of Mexican and Latin American popular music fill the airwaves. Innumerable live performances of a very wide variety of Mexican, Latin American, and Latino popular music styles are given throughout each year across Southern California. The Los Angeles Philharmonic, under its beloved Music Director, Maestro Gustavo Dudamel, programs compositions by Latin American and Latino/a composers, at Walt Disney Hall (Los Angeles County Music Center) and at the Hollywood Bowl. Under Spanish superstar tenor Plácido Domingo's directorship, in recent years Los Angeles Opera has presented several Spanish-language works, such as Federico Moreno Torroba's *zarzuela Luisa Fernanda,* and the premiere of Daniel Catán's opera *Il Postino*, as well as his *Florencia en Amazonas*. And San Diego Opera premiered Catán's *La hija de Rappaccini*. Because of the huge explosion in Mexican and other Latin American immigration to Southern California since World War II, and the very large numbers of U.S. citizens and residents of Latino/a heritage in California, local popular entertainment scenes are much larger now than they ever were before.

However, the popularly oriented Spanish-language narrative musical theater of the 1920s that addressed the desires, fears, and triumphs of Mexican and other Latino/a immigrants through the *revista*, *zarzuela*, operetta, and theatrical works on local Los Angeles themes; and the standard Spanish-language dramatic repertory; were never replicated later in Los Angeles or elsewhere

[166] Heinink, Juan B.; and Dickson, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990; Jarvinen, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2012; Gunckel, Colin; Horak, Jan-Christopher; and Jarvinen, Lisa (eds.). *Cinema between Latin America and Los Angeles. Origins to 1960*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2019; and De las Carreras, María Elena; and Horak, Jan-Christopher (eds). *Hollywood Goes Latin: Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. Brussels and Los Angeles, FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film/International Federation of Film Archives) and UCLA Film and Television Archive, 2019.

[167] In comparison, New York City's Repertorio Español company has presented over 250 Spanish-language theatrical productions (most with English captions) since its establishment in 1968. See Repertorio Español, <https://repertorio.nyc/#/repertorio-espanol>.

[168] Agrasánchez, Jr., Rogelio. *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters and Audiences, 1920-1960*. Jefferson, McFarland, 2006.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

in Southern California on a consistent, regular basis[169]. What emerged instead, beginning in the 1960s, were vibrant Chicano/a and Latino/a theater traditions that spoke meaningfully to Mexican and Latino/a immigrants and their descendants, and that stressed theatrical bilingualism, societal biculturalism, and cultural maintenance and pride. Luis Valdez's El Teatro Campesino, and his famous musical play *Zoot Suit* of 1978, used 1940s-era popular music to evoke zoot suit culture and the Pachuco/a period in California history. The Latino Theatre Initiative operated between 1992 and 2005 under the sponsorship of The Center Theater Group (Los Angeles County Music Center). The Latino Theater Company at The Los Angeles Theatre Center presents live productions based on Latino/a topics. And the Los Angeles Latino International Film Festival and the Latin American Cinemateca of Los Angeles showcase Latin American and Latino/a films and themes. These are five prime examples of a rich tradition that continues in forums today in various locations in California and the United States[170].

[169] The Padua Hills Mexican Players, active from the 1930s through the 1970s in Claremont, California, presented many newly written musical plays using local Mexican performers, primarily for white, European-American audiences, mostly on themes about life in "Old" Mexico. See Duel, Pauline B. *Mexican Serenade: The Story of the Mexican Players and the Padua Hills Theatre*. Claremont, Padua Institute, 1961; García, Matt. "'Just Put on That Padua Hills Smile': The Mexican Players and the Padua Hills Theatre, 1931-1974". *California History*, LXXIV, 3 (1995), pp. 244-261; and García, M. "Adjusting the Focus: Padua Hills Theatre and Latino History". *OAH Magazine of History*, X, 2 (1996), pp. 19-22.

[170] Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin, University of Texas Press, 1994; and Rodríguez, Chantal. *The Latino Theatre Inititative/Center Theatre Group Papers, 1980-2005*. Los Angeles, Chicano Studies Research Center, University of California, 2011.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Appendix 1.1: List of Figures

Figure 1.1: Los Angeles Plaza Church. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0523. Photograph: William H. Fletcher
Our Lady Queen of the Angels Church / Iglesia de Nuestra Señora la Reina de los Ángeles was dedicated in 1822 and remodeled in the 1860s. It still serves as the center of an active Catholic parish, and is located directly across from the Los Angeles Plaza.

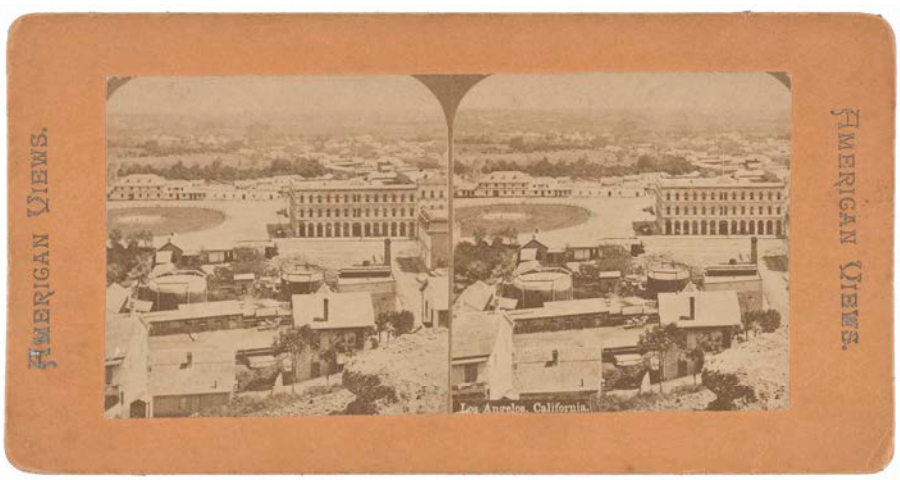


Figure 1.2: Los Angeles Plaza, *ca.* 1870s. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number STEREO U.S. GEOG FILE -- California -- Los Angeles -- Street Scenes.
Stereograph card view taken from Fort Moore Hill looking down at the Los Angeles Plaza, ca. 1870s, showing the three-story Pico House hotel (upper right) and the next-door Merced Theatre (shown only in the left-hand photograph). Masonic Hall is next to the Merced Theatre (but not shown here). The Lugo House is seen in the distance at the left, and the Los Angeles River is behind (east of) the Plaza area (unseen here).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.3: Olvera Street, 1930s. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1999-0151.
A couple in the 1930s posed in front of the Ávila Adobe on Olvera Street, by the Los Angeles Plaza. The Ávila Adobe is the earliest surviving house in Los Angeles, and was built ca. *1818 as the townhome for the wealthy* ranchero *landowning Ávila family.*

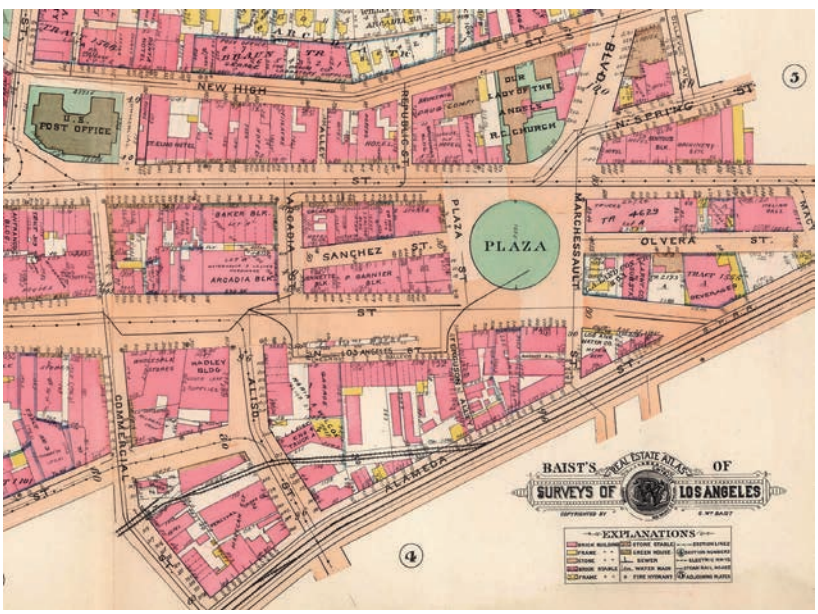


Figure 1.4: Los Angeles Plaza District, Real Estate Map, 1921. David Rumsey Map Collection, Cartography Associates, <https://www.davidrumsey.com>; Stanford University Library.
Detail of a real estate map of the Los Angeles Plaza district, published by the Baist Company in 1921. This map shows North Main Street –the site of Mexican theaters after 1900– that fronts on the Plaza Church and is located one street above Olvera Street. The Pico House and Merced Theatre are on North Main Street immediately to the left of the circular Plaza. The future Union Railway Station will be across from the Plaza on Alameda Street (From G. W. Baist. Baist's Real Estate Atlas of Surveys of Los Angeles, California. *Philadelphia, W. E. and H. V. Baist, 1921, detail of Plate 3).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.5: Los Angeles Plaza, with Lugo House and Union Railway Station, photograph by Arnold Hylen, *ca.* 1950. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 2001-0510.
The Los Angeles Plaza area, ca. *1950, before urban redevelopment. The Lugo House (site of Chinese businesses) is next to the Fook Wo Lung Curio Company (both were torn down in or about 1951). Union Station is in the distance across Alameda Street.*

Figure 1.6: Los Angeles, 1857. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number PGA --Kuchel & Dresel-- Los Angeles, Los Angeles... (B size).
Los Angeles in winter ca. *1857, looking north towards the Plaza and the snow-capped San Gabriel mountains in the far distance. Main Street is at the far left, and the Plaza Church is visible at the end of Main Street. Los Angeles Street is at the far right. In 1857 Los Angeles still had the appearance of a Mexican* pueblo *(its population seven years earlier in 1850 was reported as 1,610) (Lithograph drawn by Kuchel & Dresel.* Kuchel & Dresel's California Views, Los Angeles, Los Angeles Co., Cal. *San Francisco, printed by Britton & Rey, 1857).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

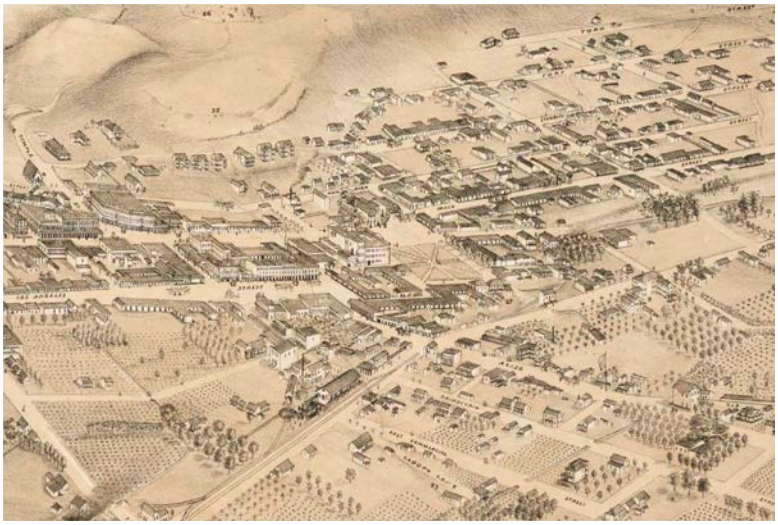


Figure 1.7: Los Angeles, 1871.
Detail of a birds-eye view of Los Angeles in 1871, showing the Plaza district. The Plaza is at the right of center, along with the Plaza Church. The Pico House and Merced Theatre are adjacent, to the left of the Plaza. Chinatown is immediately below the Plaza. Los Angeles' population in 1870 was reported as 5,728 (Detail of lithograph drawn by August Koch. City of Los Angeles, Los Angeles County, Cal. *San Francisco, printed by Britton & Rey, 1871).*

Figure 1.8: Los Angeles, *ca.* 1888. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number PGA --Britton & Rey-- Los Angeles, Cal. (D size).
Birds-eye view of Los Angeles around 1888 during the Great Land Boom, with Victorian-era architecture dominating. High electric-lit 150-foot-tall lamp towers illuminated the city. Snow-capped Mount Baldy (Mount San Antonio) is seen fifty miles in the distance at left. The reported population of the city two years later, in 1890, was 50,395 (Lithograph drawn by S. F. Cook. Los Angeles, Cal. *San Francisco, printed by Britton & Rey,* ca. *1888).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.9: Los Angeles, 1909. Library of Congress, Geography and Map Division, call number G4364.L8A3 1909 .B4. *Detailed birds-eye panoramic view of the city of Los Angeles in 1909, with Hollywood and the Hollywood Hills to the west (top far left) and Pasadena and the San Gabriel Mountains in the distance to the north (top right). The Los Angeles River is at the right. Los Angeles' population in 1910 was 319,198 (*Los Angeles, 1909. *Los Angeles, Birdseye View Pub. Co., 1909).*

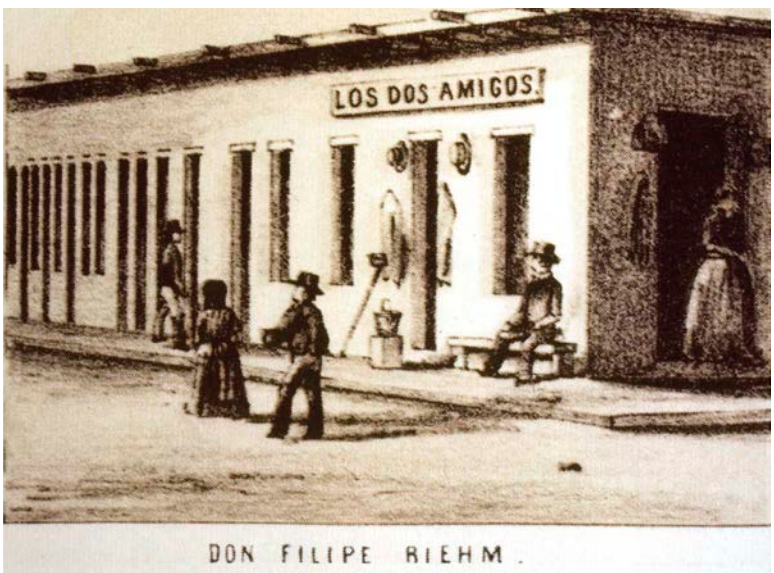


Figure 1.10: Los Dos Amigos, 1857. *Felipe Rheim (died 1860, incorrectly listed here as Filipe Riehm) was the German-born alcoholic proprietor of Los Dos Amigos saloon-*sala*-performance space-store near the Los Angeles Plaza. Rheim paid to have this image included as one of twenty small inset pictures of Los Angeles commercial buildings that surrounded the large birds-eye view of Los Angeles in the 1857 lithograph from the series* Kuchel & Dresel's California Views *(Detail of lithograph drawn by Kuchel & Dresel.* Kuchel & Dresel's California Views, Los Angeles, Los Angeles Co., Cal. *San Francisco, printed by Britton & Rey, published by Hellman Brothers, 1857).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

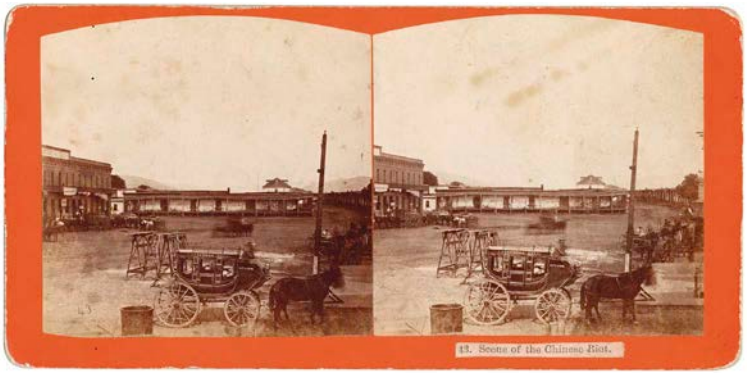


Figure 1.11: Coronel Adobe and the Calle de los Negros, *ca.* 1875? California State Library, California History Room, Picture Collection, call number STEREO-0463.
Stereograph card: "Scene of the Chinese Riot". In October 1871, an anti-Chinese riot resulted in the murder of 18 Chinese residents of Los Angeles. The massacre broke out in front of the old Coronel home, the long, single-story adobe building in the center of this photograph. This image was probably taken ca. *1875, and shows the Calle de los Negros, Los Angeles' first entertainment district (the street on the far right), as well as the Lafayette Hotel's coach, waiting for passengers.*

CIRCO NACIONAL DE LEE
Y HIPPODROME.
Sabado
Y
DOMINGO,
ENERO 29 y 30,
Tendrán lugar en los dias SABADO y DOMINGO por la noche,
Fechas 29 y 30 de Enero,
ALGUNAS GRANDES EXHIBICIONES DE EQUITACION
EL DOMINGO
EN LA NOCHE,
ENERO 30,
La Funcion será dada por
Beneficio
BENEFICIO de la Sra. LEE.
BENEFICIO de la Sra. LEE
de la Sra. LEE
Don Juan Montado a Caballo,

Figure 1.12: Circo Nacional e Hipódromo de Lee, 1859. Huntington Library, call number 208401.
Satin playbill for Lee's National Circus, Saturday and Sunday January 29 and 30, 1859; the Sunday benefit performance will be offered to Mrs. Lee. Don Jorge Ryland will perform Don Juan montado a caballo, *and the Manzo Brothers (Sabino and Jesús) will assist (Program printed by the* Los Angeles Star / La Estrella de Los Ángeles*).*

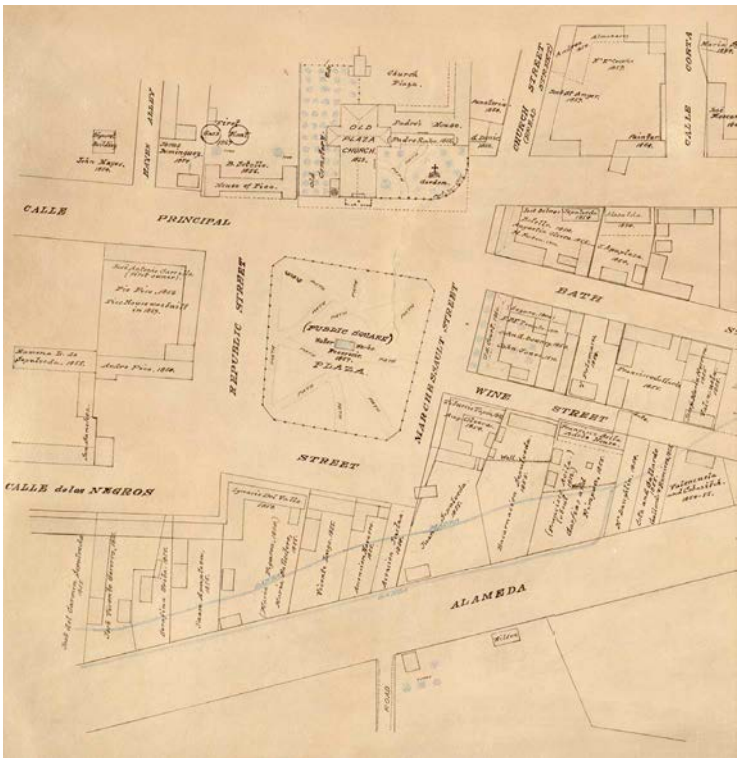


Figure 1.13: Map of Los Angeles Plaza Area, 1873. Library of Congress, Geography and Map Division, call number G4364.L8G46 1873 .R8.
This cadastral map, prepared by A. G. Ruxton, shows the land ownership of town lots in the Plaza district in 1873 and earlier years. The house of José Vicente Guerrero, where Rafael Guerrero produced Spanish-language plays in 1852 and 1853, is shown at bottom left (second house lot from left at bottom). The Sánchez house/sala, an early performance space, is to the left of the Plaza on the Calle de los Negros. Calle Principal is today's North Main Street, and Wine Street had not yet been renamed Olvera Street. It was renamed in honor of the prominent Californio *Judge Agustín Olvera, whose house was located there. (A. G. Ruxton, detail of "Map of the Old Portion of the City Surrounding the Plaza […] March 12th, 1873").*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Gran Funcion de Teatro,

Parael Domingo, 21 del corriente.

EL que suscribe, director de la Compañia comica recientemente organizada en esta ciudad, tiene el honor de anunciar a este ilustrado publico de los Angeles, que de mañana en ocho dias, se dará una funcion de teatro, en la casa de Don José Vicente Guerrero calle de los *negros*.

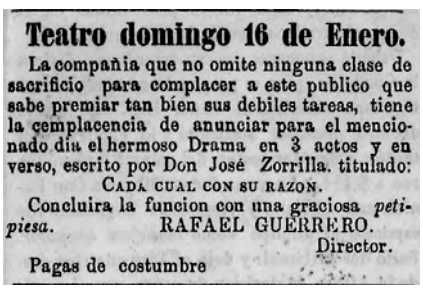
Despues de una escogida pieza de musica, se pondrá en exena el hermoso Drama fantastico y religioso, nombrado Don Juan Tenorio, 1.ª Parte.

Precios de entrada.

Patio $1 . . 4 rs.
Grada . . . 6 rs.
La funcion comenzará á las 8 1-2 de la noche.

RAFAEL GUERRERO.

Angeles Noviembre 13 de 1852.



Teatro domingo 16 de Enero.

La compañia que no omite ninguna clase de sacrificio para complacer a este publico que sabe premiar tan bien sus debiles tareas, tiene la complacencia de anunciar para el mencionado dia el hermoso Drama en 3 actos y en verso, escrito por Don José Zorrilla. titulado:

CADA CUAL CON SU RAZON.

Concluira la funcion con una graciosa *petipiesa.*

RAFAEL GUERRERO.
Director.

Pagas de costumbre

GRAND THEATRICAL EXHIBITION.

On Sunday, November 21.

THE subscriber, Director of the company of comedians recently organized in this city, has the honor to announce to the public of Los Angeles, that on Sunday, the 21st inst., he will give a Theatrical Exhibition in the house of Don José VincenteGuerrero, *calle de los Negros.*

The entertainment will commence with a celebrated overture by a competent band,which will be followed by the beautiful drama of Don Juan Tenoris.

Prices of admission—to the Pit $1,50, to the corridor, 75 cts. The performances will commence at 8 1-2 o'lock, P.M.

n13 RAFAEL GUERRERO.

Figures 1.14-1.16: Advertisements for Guerrero's troupe, 1852 and 1853.
These three advertisements were for performances of Spanish-language plays given by Rafael Guerrero's troupe in late 1852 and early 1853 in the sala *or* patio *of the home of José Vicente Guerrero, on the Calle de los Negros, facing the Los Angeles Plaza. These are the earliest documented performances of secular plays given in Spanish in Los Angeles (*Los Angeles Star / La Estrella de Los Ángeles*, November 13, 1852 and January 15, 1853).*

DOMINGO, 12 DE DICbre DE 1852.

GRAN FUNCION ESTRAORDINARIA.

A beneficio del

DIRECTOR DE LA COMPAÑIA.

Quien la dedica a los Señores del Comercio de esta ciudad, en prueba de aprecio.

Orden de la Funcion.

Se pondrá en escena el hermoso Drama en cuatro Actos, y en verso, escrito por el inmortal Poeta, Don José Zorrilla,

EL ZAPATERO Y EL REY! 2º PTE

Concluido, se pondrá en escena la graciosa pieza, en un Acto, nominada

¡ Una Noche Toledana !

Si con esta funcion logro complacer a mis favorecedores quedarán colmados los deseos del beneficiado.

Publico ilustre y piadoso,
En la funcion que te ofresco
Seré feliz si meresco,
Que quedes de ella gustoso.
Al mirar que generoso
Con todos sabes mostrarte,
Quisiera manifestarte
Mi dulce agradecimiento
Mas lo que en mi pecho siento,
Yo no se como esplicarme.
De una funcion escojida
A dar el conjunto voy,
Y complaciendome estoy,
Pues creo será aplaudida. R. G.

PAGAS.

Entrada General, 1 peso. A los S.S. a quienes se dedica, Arbitraria.

Figure 1.17: *El zapatero y el rey*, theatrical playbill, 1852. Huntington Library, Rare Books, call number 208400.
Playbill printed on satin cloth for a benefit performance of El zapatero y el rey *(José Zorrilla) and* Una noche toledana *(Ventura de la Vega) December 12, 1852, given by the Rafael Guerrero troupe at the home of José Vicente Guerrero. The playbill also includes a poem by Guerrero dedicated to his audience. The expression "una noche toledana" means to pass a sleepless night.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.18: Abel Stearns's Home and *Sala*, "El Palacio", *ca.* 1860? California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 2003-0276.
Abel Stearns's home "El Palacio," on North Main Street south of the Plaza, was constructed between 1835 and 1838, most likely by forced Indian labor. Its reported 100-foot-long interior sala*, and large exterior patio were used as spaces for countless* bailes *and numerous theatrical and musical events, and other gatherings, over many years. The taller building behind "El Palacio" was the Arcadia Block (named after Stearns's wife Arcadia Bandini) on Los Angeles Street. "El Palacio" was torn down by 1878 and the Baker Block of commercial businesses was erected on its site; that building was demolished in 1941.*

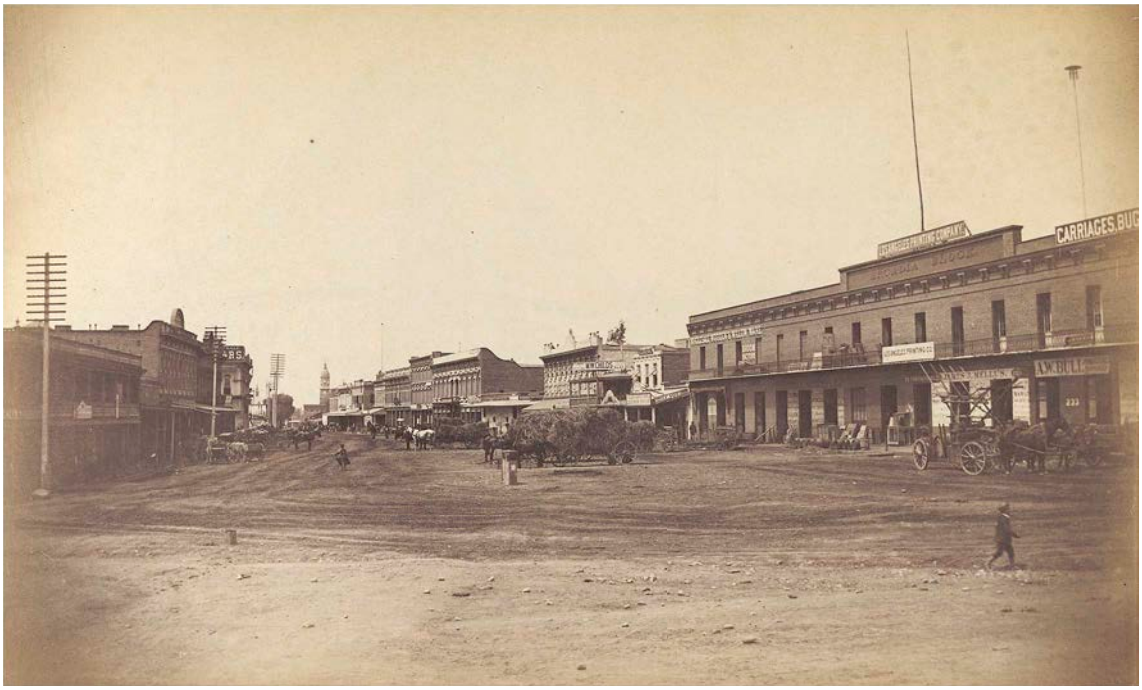
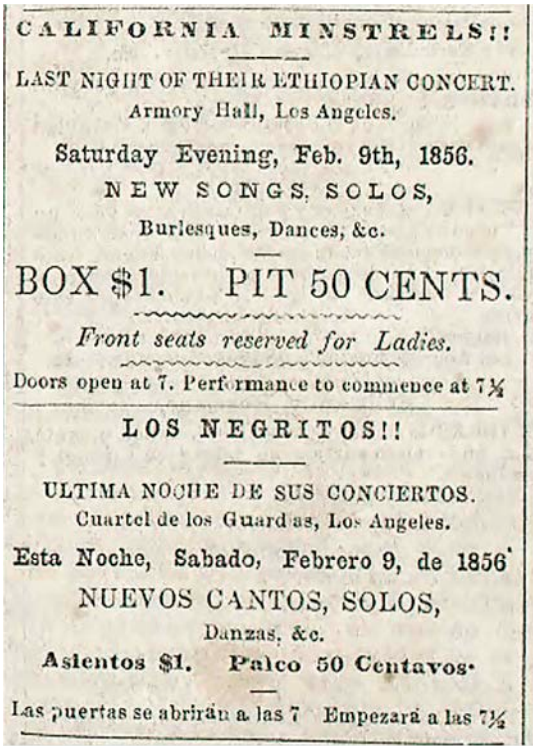


Figure 1.19: Los Angeles Street and Arcadia Block, with Stearns Hall. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0528.
Looking south at Los Angeles Street at the two-story Arcadia Block, the building at far right, with Stearns' Hall performance space on the second floor of this building. The pointed spire of St. Vibiana's Cathedral (dedicated in 1876) is seen in the far left-of-center distance. Stearns' Hall opened for theatrical performances and other events in 1859, and was in operation as a performance venue at least until 1878. The Arcadia Block opened in 1859 and was demolished in 1927.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381


CALIFORNIA MINSTRELS!!

LAST NIGHT OF THEIR ETHIOPIAN CONCERT.
Armory Hall, Los Angeles.
Saturday Evening, Feb. 9th, 1856.
NEW SONGS, SOLOS,
Burlesques, Dances, &c.
BOX $1. PIT 50 CENTS.
Front seats reserved for Ladies.
Doors open at 7. Performance to commence at 7½

LOS NEGRITOS!!

ULTIMA NOCHE DE SUS CONCIERTOS.
Cuartel de los Guardias, Los Angeles.
Esta Noche, Sabado, Febrero 9, de 1856
NUEVOS CANTOS, SOLOS,
Danzas, &c.
Asientos $1. Palco 50 Centavos.
Las puertas se abrirán a las 7 Empezará a las 7½

Figure 1.20: Advertisement for California Minstrels, 1856.
Bilingual advertisement in El Clamor Público *(February 9, 1856) for the California Minstrels blackface troupe at Armory Hall: "nuevos cantos, solos, danzas, etc.".*

Figure 1.21: Los Angeles Court House and Temple Theater, Photograph by Carleton E. Watkins, *ca.* 1880. California State Library, California History Room, call number STEREO-0386.
The Los Angeles Courthouse, City Market, and Theater, built by local businessman Thomas Temple, opened in 1859 and was the site for many theatrical and musical performances over the years. The theater was located on the second floor of the building. The Gerardo López del Castillo Company performed plays and musical theater works there in 1865 and 1866. The building was replaced ca. *1895 by the Bullard Block, and that building was itself replaced in the 1920s by the still-standing, and now-iconic Los Angeles City Hall.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

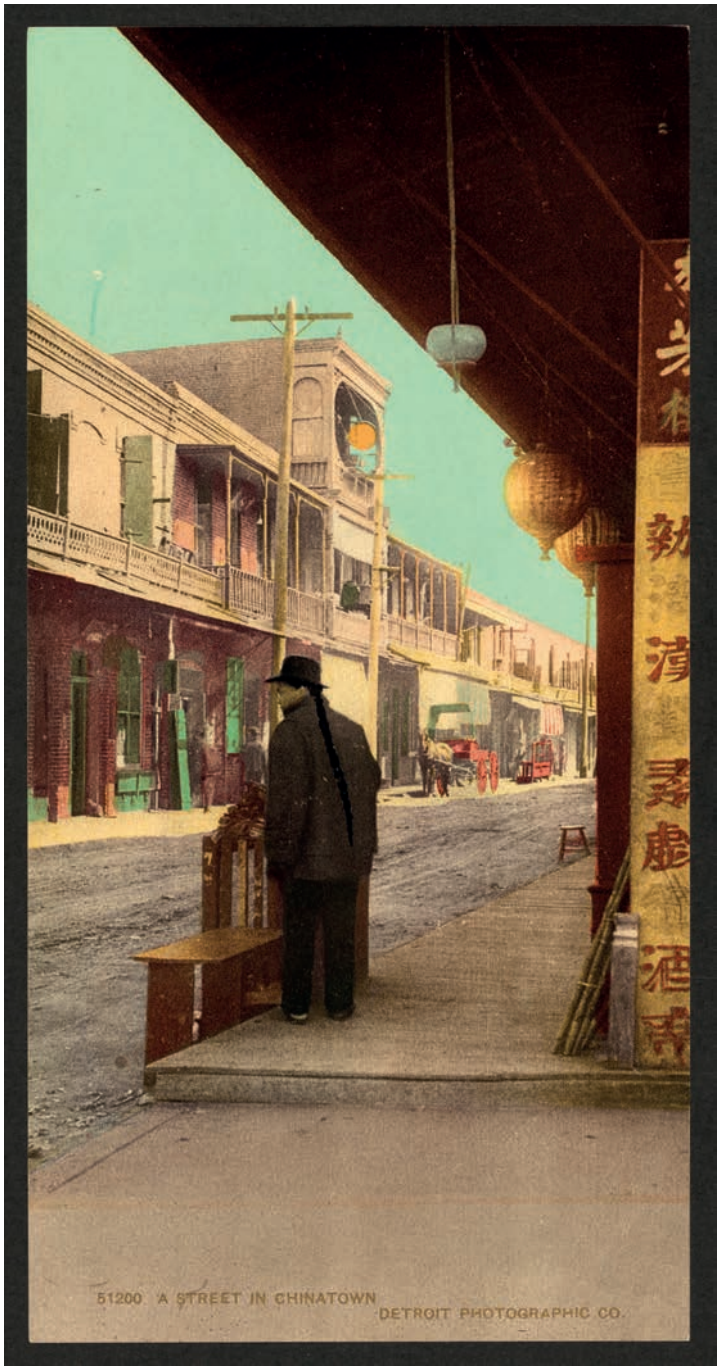


Figure 1.22: A Street in Chinatown, *ca.* 1898-1905. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number LOT 13923, no. 90.
A postcard from the turn of the twentieth century showing Apablasa Street (east of Alameda Street) and the old Los Angeles Chinatown. This site was located across from the Los Angeles Plaza and was near Sonoratown and the Mexican quarter. Los Angeles' Union Railway Station now stands on this spot.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

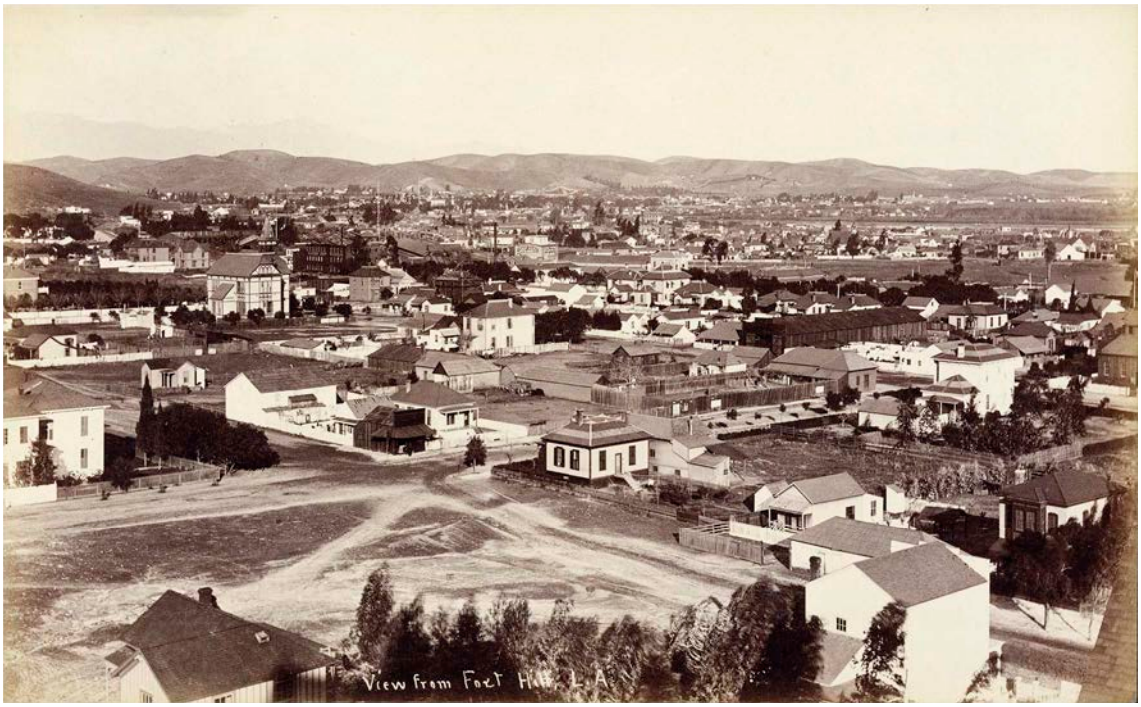


Figure 1.23: Sonoratown, photograph by W. H. Fletcher, *ca.* 1890. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1989-0532.
Sonoratown was the later nineteenth- and early-twentieth-century Mexican neighborhood immediately north of the Los Angeles Plaza. This view looks northeast from Fort Moore Hill (which was located west and above the Plaza), with the San Gabriel mountain range faintly visible in the far distance.

Figure 1.24: Pico House Hotel (left), Merced Theatre / Teatro Merced (center), and Masonic Hall (right), photograph by Carleton E. Watkins, *ca.* 1870s. California State Library, California History Room, call number STEREO-0127.
The Merced Theatre / Teatro Merced opened with an inaugural concert on December 30, 1870 and until 1877 many hundreds of theatrical and musical works were performed there.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

NEW TO-DAY.

Merced Theatre.

A grand display of the

Spanish Dramatic Troupe,

On Thursday Evening, January 1. 1874.

First .....GRAND SYMPHONY

Second—A magnificent Drama in three Acts, in verse, entitled

FLORES y PERLAS.

Third—A Graceful Song, entitled

La Polca de las Habaneras en la Zarzuela del juicio final.

ADMISSION:

CHAIRS,..... $1 00
GALLERY..... 50
PRIVATE BOXES..... 5 00

Figure 1.25: *Flores y perlas* (Luis Mariano de Larra) at Teatro Merced, 1874. *Advertisement for Ángel and Laura Mollá's performance of the play* Flores y perlas *(Luis Mariano de Larra) with music, at the Teatro Merced on January 1, 1874 (*Los Angeles Herald*, December 31, 1873).*

Figure 1.27: Los Angeles Grand Opera House, *ca.* 1890. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 1997-0026. *The 1,500-seat Los Angeles Grand Opera House opened in 1884 at 110 South Main Street. It was the most lavish theater ever built in Los Angeles up to that time, and was the first theater in the city to have electric lighting. It was in operation under various names until 1936, and in its last years it operated as the Spanish-language Teatro México.*

TURN VEREIN HALL.

Saturday, June 6, '74.

INEZ FABBRI, ANNA ELZER

—AND—

Prof. Mulder Fabbri's

GRAND OPERATIC

—AND—

Lyric Performance.

CELEBRATED ITALIAN OPERA SCENES IN COSTUME.

Canciones Espagnoles, English Ballads, Etc.

FIRST PART.

CONCERT!

FANTASIA—Piano and Violin...Les Deuxanges—Prof. MULDER and Mr. STRELITZ.

ROMANZA—Non e Ver.....Tito Mattei, Madame FABBRI.

CAVATINA—La Generentola.....Rossini, Miss ELZER.

CANCION ESPAGNOLA—La Flor de la Canela—Madame FABBRI.

ENGLISH SONG—Tender and True.....Lely, Miss ELZER.

WALTZ—Duo.....Mulder, Madame FABBRI and Miss ELZER.

SECOND PART—(In Costume).

Linda di Chamouni!

Grand Opera by Donizetti—(2d Act).

LINDA.....Mad. FABBRI
PIEROTTO (a Savoyard Boy).....Miss ELZER

LA NARANJERA!

Spanish scene, in Costume, by Miss ELZER

THIRD PART—In Costume.

NORMA!

Grand Opera by Bellini—Third Act.

NORMA.....Mad. FABBRI
ADALGISA.....Miss ELZER
Children of Norma.
Musical Conductor on the Piano, Professor FABBRI.

To Commence at 8 O'Clock.

TICKETS - - - $1.00

To be had at the principal stores in town. Reserved Seats can be secured at Brodrick's Book Store, on payment of 50 cents extra.

Figure 1.26: Fabbri Troupe at Turnverein Hall, 1874.
*Advertisement for Inez Fabbri troupe's concert of opera excerpts and Spanish songs at Turnverein Hall in 1874 (*Los Angeles Herald*, May 30, 1874).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.28: Los Angeles Theatre, 1897. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number 989-0273.
The 1,488-seat Los Angeles Theatre at 227 South Spring Street (the tallest building in the center) opened in 1888 and hosted a variety of theatrical and musical entertainments over many years under various names. It closed as the Lyceum Theatre in 1940.

Figure 1.29: Hazard's Pavilion. California State Library, California History Room, Picture Collection, call number BEHR-0044.
Hazard's Pavilion (also known as the Academy of Music), a 4,000-seat multi-purpose auditorium opened in 1887 at Olive and Fifth Streets, across from Los Angeles' Central Park (today's Pershing Square), and hosted a huge variety of events and performances. It was replaced by the building that became Philharmonic Auditorium, where the Los Angeles Philharmonic played for many years.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los Angeles Theater

C. M. WOOD, Lessee and Treasurer
H. C. WYATT, Manager

The Greatest Musical Festival Ever Held in Southern California. Direct from Milan, Italy, and the City of Mexico.

The First Time in the United States of
The Italian Grand Opera Company

COMMENCING TONIGHT—TUESDAY EVENING, OCT. 12 in the following repertoire:

Tonight—Ponchielli .....La Gioconda
Wednesday Evening.....Un Ballo in Maschera
Thursday Evening—Puccini.....La Boheme
Friday Evening—Verdi.....Ernani
Saturday Matinee—Puccini.....La Boheme
Saturday Evening—Verdi.....Trovatore

Grand Chorus, Grand Orchestra, Elaborate Costumes. The Famous Singers of Italy in the cast each evening and

The Famous Musical Director of Milan, Italy,
Sig. Piero Vallini

Sig. Luis E. Saloma
.....Violin Concertino

SEATS NOW ON SALE. Prices—25c, 50c, 75c, $1.00, $1.50. Telephone Main 70.

Figure 1.30: Opera at the Los Angeles Theatre, 1897.
Advertisement for the United States premiere of Giacomo Puccini's opera La bohème *given by the Del Conte Italian Grand Opera Company at the Los Angeles Theatre on Thursday October 14, 1897 (*Los Angeles Herald*, October 12, 1897).*

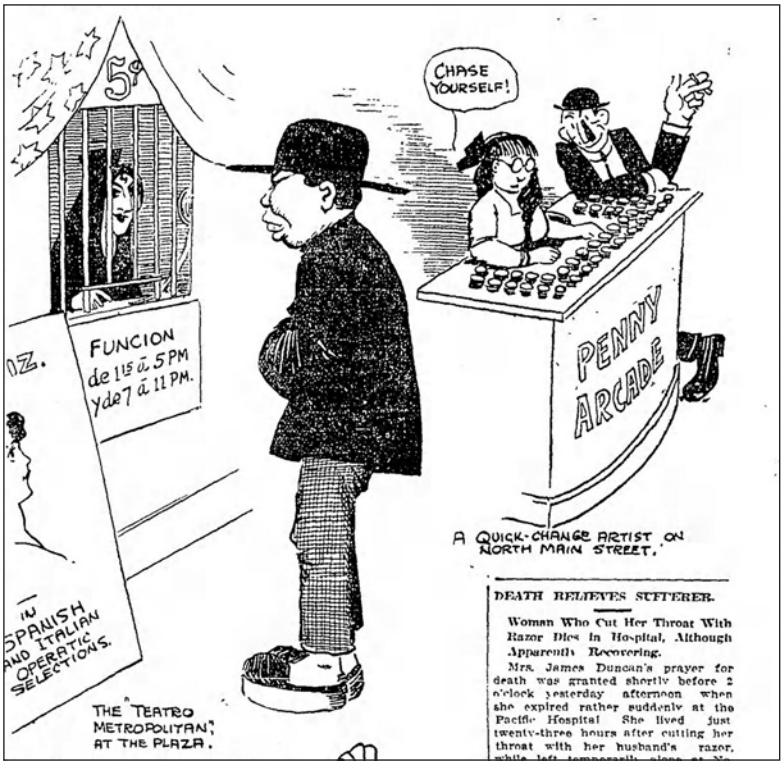


Figure 1.31: "The 'Teatro Metropolitan' at the Plaza", 1912.
*A "Spanish Señorita" wearing a comb and lace mantilla sells a ticket to a Chinese man for a film and vaudeville show with "Spanish and Italian Opera Selections" at the Teatro Metropolitan, 513-515 North Main Street (*Los Angeles Times*, May 12, 1912).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.32: Teatro Metropolitan, Collection of John Koegel, *ca.* 1910. *Advertising button:* Teatro Metropolitan. Moving Pictures and Vaudeville (513-515 North Main Street. Los Angeles, Cal.).

Figure 1.33: "The Film Show Boom in Los Angeles" caricature, 1907. *On the left, a multi-racial working-class immigrant audience views a silent film likely accompanied by piano in a Plaza area nickel theater (with a cockroach as a "regular attendant"). On the bottom right ("It Is Different Uptown"), a middle-class, white audience watches a film in a different theater in greater comfort (*Los Angeles Times*, October 13, 1907).*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figure 1.34: Announcement for Teatro Hidalgo, 1918.
*"Drama, Comedia, Opereta, Zarzuela y Variedades, Grandiosas Vistas Cinematográficas, Gran Orquesta!, Banda Militar!" at the Teatro Hidalgo, 373 North Main Street, the "teatro de la raza". The Teatro Hidalgo, in existence as a Spanish-language theater from 1912 to 1936, was one Los Angeles' principal theatrical venues for the Latino community (*El Heraldo de México, *February 10, 1918).*

Figure 1.35: Skyline view of Los Angeles, photograph by Carol M. Highsmith, 2013. Library of Congress, Prints and Photographs Division, call number LC-DIG-highsm- 24459.
The very elegant Los Angeles City Hall (completed 1928) is the tallest building at the northern edge of the historic core of downtown Los Angeles (top center). The historic Los Angeles Plaza, not seen here, is directly north of (behind) City Hall. The 1930 art deco Eastern Columbia building (with the clock face), one of the most beautiful buildings in the city (bottom right), marks the southern part of the historic core shown in this photograph. The street immediately to the right of Eastern Columbia is South Broadway, Los Angeles' historic theater district. The dozen surviving theaters on South Broadway (and the several theaters on nearby streets) have mirrored the history of the city, and in recent decades served as Spanish-language movie palaces. The snow-capped San Gabriel mountains are in the far distance.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Appendix 1.2: Population Statistics by Decades for the City of Los Angeles, 1850-2010, from Federal Census Records[171]

1850	1,610
1860	4,385
1870	5,728
1880	11,183
1890	50,395
1900	102,479
1910	319,198
1920	576,673
1930	1,238,048
1940	1,504,277
1950	1,970,358
1960	2,479,015
1970	2,816,061
1980	2,966,850
1990	3,485,398
2000	3,694,820
2010	3,792,621

Appendix 1.3: *Daily Alta California* Newspaper Reportage of the Isidoro Máiquez Company's Performances at the American Theatre in San Francisco, 1859 and 1860[172]

Principal Performers

Señor Isidoro Máiquez and Señora Pepita Pérez de Máiquez
Señor Manuel Armario and Señora Armario
Señores León and Vásquez

Saturday Evening, January 29, 1859

No hay humo sin fuego (Ramón de Valladares y Saavedra, 1850), Señor and Señora Máiquez
Las travesuras de Hortensia, Señor and Señora Máiquez
Beautiful Ballets *El jaleo de Jerez* and *El currutaco chasqueado, o la cigarrera de Cádiz*, Señor and Señora Máiquez
Andalucian Song *La creada* (*sic*? = *La criada*?), Señora Máiquez
A Ballet Corps has been engaged for the occasion

[171] The 1850 to 1990 Los Angeles City statistics are from Gibson, Campbell; and Jung, Kay. "California-Race and Hispanic Origin for Selected Cities and Other Places: Earliest Census to 1990". *Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for Large Cities and Other Urban Places in the United States* [Population Division Working Paper, 76]. Washington, D.C., U.S. Census Bureau, 2005, Table 5, <https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0076/twps0076.html>. For the 2000 and 2010 federal census, see "Sort by Place", U.S. Census Bureau, <https://www.census.gov/census2000/states/ca.html>. In 2010, the population of Los Angeles County (including the city of Los Angeles) was 9,519,338.

[172] Abstracted from advertisements and announcements in the *Daily Alta California* (San Francisco): January 13 and 29, 1859; February 8, 15, and 18, 1859; May 27, 1859; June 3, 12, 24, and 20, 1859; July 17, 1859; and June 11, 17, and 28, 1860.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Wednesday Evening, February 9, 1859
The Mischievous Hortensia, or, I Wish to Be an Actress (*Las travesuras de Hortensia*), Señor and Señora Máiquez
Magical Ballet *The Parade of Mahoma* ("taken from the Arabian Nights"), Señor and Señora Máiquez
Spanish Song *Si Ud. lo sabe*, Señora Máiquez
Favorite Comic Songs Sung by Miss Louise Paullin and Master Edgar Paullin
A Ballet Corps has been engaged for the occasion

Wednesday Evening, February 16, 1859
Dos en uno (Luis Olona, arranged from the original French, 1850), Señor and Señora Máiquez
Play *Iron and Poison, or the Actress and the Editor*
In which Señora Pepita Máiquez will appear in four different characters
Dances *El andaluz y la mejicana*, and in costume *Pacorrillo el tunante* and *La perla gaditana*, Señora Máiquez
American Ondina, or Sacramento Water Lily
Composed and dedicated to the Ladies of San Francisco by Señor and Señora Máiquez

Saturday Evening, February 19, 1859
Benefit for Señora Pepita
Spanish Comedy *No More Children, or the Bachelor and the Girl*, Señora Máiquez
To be followed by the following dances, in costume, *Hernán Cortés*, *La rosita de Cádiz*, and *La encantadora*
Spanish Song *La colosa* (*sic*, = *La colasa*), Señora Pepita
El jaleo de Jerez, Manuel Y. Ferrer, guitar
Dances and Comic Songs by Miss Louise Paullin and Master Edgar Paullin

Sunday Evening, May 29, 1859
Three-act Drama *Excommunication, or, the Revealed Confession* (*El excomulgado*, José Zorrilla, 1848)
During which Señora Máiquez will sing the favorite song *The Angel of Love* (*Ángel de amor*), accompanied on the guitar by Señor Manuel Y. Ferrer
Dance *El andaluz y la mexicana*, Señor and Señora Máiquez
Farce *E. H.*

Sunday Evening, June 5, 1859
Comic Melo-drama *A Hero by Compulsion, or El cervecero de Preston* (*Héroe por fuerza*, Ventura de la Vega, comic drama)
During the piece Señora Pepita will sing the favorite song of *La tambora*
Pantomime *La cigarrera de Cádiz*
Which will terminate with the admirable jaleo *La manola*, Señor and Señora Máiquez

Sunday Evening, June 12, 1859
Comedy *My Secretary and I* (*Mi secretario y yo*, Manuel Bretón de los Herreros)
After which Señora Pepita will sing the Andalucian song *La avellanera*
Polka Sebastapoliana, Señor and Señora Máiquez
Farce *Palo del ciego* (Juan del Peral?, *zarzuela*?, 1851?), Señor and Señora Máiquez
Comic Dance *The Coquet and the Fool*, Señor and Señora Máiquez

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sunday Evening June 26, 1859
Comedy *What a Pair of Jewels*
After which Señor and Señora Máiquez will dance *La gallegada*
Farce *The Bachelor Husband*
Chinese Dance *Chinesco*, Señor and Señora Máiquez

Sunday Evening July 3, 1859
Romantic Drama *El trovador* (Antonio García Gutiérrez, 1836)
Styrian Dance, Señor and Señora Máiquez

Sunday Evening July 10, 1859
Comedy in Two Acts *El poeta y la beneficiada* (Manuel Bretón de los Herreros, 1838)
During which Señora Pepita will sing *La aldeana*
Let All Obey, by an Amateur
Song, Miss Kammerer
Highland Fling, Señor and Señora Máiquez
Guitar Solo, Manuel Y. Ferrer
Comedy *Mauja*

Sunday June 10, 1860
Sentimental Drama *El compositor y la extranjera*
In the course of which Señora Pepita Máiquez will sing the Spanish song *La partida del prisionero* accompanied on piano by G. W. Feret
Burlesque Chinese Solo *John, Kan Kin Kon*, Isidoro Máiquez
Comedy *La molinera de Marly*
Spanish Song *Chinoeri*, sung by Pepita Máiquez accompanied by Mr. Feret
French Song *La brune Therese*, sung by Isidoro Máiquez
Grand Pas de Deux *La camelia*, composed and executed by Señor and Señora Máiquez

Sunday Evening June 17, 1860
English Song *Jenny Lind's Salutation to America* (Bayard Taylor), sung in English by Señora Máiquez
Comedy *Bruno, el tejedor* (Ventura de la Vega, 1855?)
Spanish Song *Rita, la madrileña*, Señor Máiquez
Farce *La viuda y el sacristán* (*El sacristán y la viuda*)
Andalucian Dance *La sevillana y el jaque*, Señor and Señora Máiquez

Sunday Evening July 29, 1860
Grand Overture *El pabellón mejicano*
Song *Tú de mis lágrimas el único autor*, sung by Pepita Máiquez
New Comedy *Los amores de Shakespeare*
Comedy *La vuelta de Estanislao* (Ventura de la Vega, 1841?)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Appendix 1.4: Extracts of Notices of *Californio* and Mexican-Related Entertainment Events in Southern California, 1839-1900

Note: Events occured in Los Angeles unless otherwise noted. All newspapers published in California.

Key to Sources

CA = Chronicling America: Historic American Newspapers, Library of Congress, Washington DC; <https://chroniclingamerica.loc.gov>.

CC = Antonio F. Coronel (1817-1894) Papers, Seaver Center for Western History Research, Los Angeles County Museum of Natural History, Los Angeles, California; General Collection 1001, folders 778, 782, 792, 844, 858, 865.

CDNC = California Digital Newspaper Collection, University of California, Riverside; <https://cdnc.ucr.edu>.

CNP = California Newspaper Project, University of California, Riverside; <https://cdnc.ucr.edu>.

CS = *California Star* (preceded by *Californian*, succeeded by *Alta California*), San Francisco, 1847-1848; available through CDNC, holdings listed in CNP.

D = Dobinson Collection, Theater Programs, 1870?-1903, 15 bound volumes of theatrical and musical programs and reviews; Los Angeles Public Library, Los Angeles, California, call number FR 812.09 D633 folio.

DC = *Daily Courier*, San Bernardino, 1886-1894; available through CDNC and NC, holdings listed in CNP.

E = Earnest, Sue Wolfer. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California, 1848-1894*. Ph.D. dissertation, University of Southern California, 1947.

EA = *El Aguacero*, Los Angeles, extant issues for March 24-31, 1878; originals and microfilm in LACMNH, available online on GB, holdings listed in CNP.

ECP = *El Clamor Público*, Los Angeles, 1855-1859; original copies in Huntington Library, Rare Books, call number 225168; mostly complete run digitized at <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/landingpage/collection/p15799coll70>, available online on GB, holdings listed in CNP.

EE = *Evening Express* (continued by other titles), Los Angeles, 1871-1931; available online on CDNC (as *Los Angeles Herald*), holdings listed in CNP.

EP = *El Eco de la Patria*, Los Angeles; extant issues for February 14-21, 1878; original issues in LACMNH, available online on GB, holdings listed in CNP.

GB = Digital copies available by subscription through Genealogybank.com.

H = Huber, Robert Christopher. *The Merced Theatre of Los Angeles: An Analysis of Its Management and Architecture, 1870-1879*. Ph.D. dissertation, University of Southern California, 1980.

IAMR = Stevenson, Robert M. "Music in Southern California: A Tale of Two Cities (Los Angeles: The First Biennium and Beyond)". *Inter-American Music Review*, X, 1 (1988), pp. 51-112.

IV = Ignacio del Valle Family Papers, 1818-1920, Seaver Center for Western History Research,

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los Angeles County Museum of Natural History, Los Angeles, General Collection 1002, folders 477a, 513, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 852, 1755.

LACMNH = Los Angeles County Museum of Natural History, Los Angeles, California.

LAH = *Los Angeles Herald* (continued by other titles), 1873-1921; available online on CDNC, holdings listed in CNP.

LAPL = Central Library, Los Angeles Public Library, Los Angeles, California.

LAS = *Los Angeles Star* / *La Estrella de Los Ángeles*, Los Angeles, Spanish and English sections published 1851-1855 (usually pages 1-2 printed in English, and pages 3-4 in Spanish), published in English only 1855-1864, 1868-1879; scattered original issues and microfilm copies in Huntington Library, call number 57450; issues for 1851-1864 available online on CDNC and at <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/landingpage/collection/p15799coll68>, holdings listed in CNP.

LAT = *Los Angeles Times*, Los Angeles, 1881-present; available online through NC and ProQuest.

LC = *La Crónica* (succeeded by *Las dos repúblicas*), Los Angeles, 1872-1892; incomplete run of issues at LAPL and LACMNH, holdings listed in CNP.

LDR = *Las dos repúblicas* (continuation of *La Crónica*), Los Angeles, 1892-1898; incomplete run of issues at LACMNH, available online on GB, holdings listed in CNP.

LG = *La Gaceta*, Santa Barbara, 1879-1881; incomplete run of issues at Huntington Library and LACMNH, available online on GB, listed in CNP.

LU = *La Unión*, Los Angeles, 1895-1912; extant issues from 1896 and 1897 at LACMNH, available online on GB, holdings listed in CNP.

M = Journal of Francis Mellus (manuscript), *Journal of Voyages to, from, and along the Coast of California*, 1838-1847, Huntington Library, call number HM 16370.

MC = *Morning Call*, San Francisco, California, 1878-1895 (followed by *San Francisco Call*, 1895-1913); available online at CA, holdings listed in CNP.

MP = *Morning Press*, Santa Barbara, California, 1872-1922, available through CDNC and NC, holdings listed in CNP.

N = Newmark, Marco R. "Ordinances and Regulations of Los Angeles, 1832-1888". *Historical Society of Southern California Quarterly*, XXX, 1 (1948), pp. 26-41; XXX, 2 (1948), pp. 97-110.

NC = Digital copies available by subscription through Newspapers.com.

O = *Ordenanzas revisadas de la ciudad de Los Angeles*. Los Angeles, California, Imprenta del "California Meridional", 1855; Huntington Library, Rare Books, call number 226070.

P = Pasadena Historical Society, Pasadena, California.

RHA = *Revista Hispano Americana*, Los Angeles, 1889-1895?; original issues at LACMNH, available online on GB, holdings listed in CNP.

SB = Santa Barbara Historical Society, Santa Barbara, California; music vertical files.

SV = *Southern Vineyard* (*Semi-Weekly Vineyard*), Los Angeles, 1858-1859; original copies in Huntington Library, Rare Books, call number 212252, holdings listed in CNP.

TS = Tallant Smith. *The History of the Theatre in Santa Barbara: 1769-1894*. M.A. thesis, University of California, Santa Barbara, 1969.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1839

M July. "This city of angels [Los Angeles] is a miserable hole and as dull as dull can be" (page 20).

M November 20 [In Santa Barbara]. "Mr. Luis Burton, an American, was married to M. A. Carrillo, a girl of about 16 years. I went to the dinner which was very nice, and in the evening went to the fandango or dance. I danced, or, rather, attempted to four or five times. It was one o'clock a.m. when I left […]. There were a great many other dances. I went to a number of them, but there was none equal to that given by Don Carlos" (pages 21-22).

1847

CS: May 29. "Santa Barbara, May 9, 1847. This place is unexceptionably the loneliest of the lonely. […] As a sea port town it possesses no life –no activity, and if Los Angeles is dull, Santa Barbara is tedious in the extreme. […] Then, occasionally, a spirited dance, or fandango enlivened the place at night, and the natives, both male and female, were ever in full attendance. This kind of amusement with them is never out of place– a fandango is never unseasonable".

1852

IV: July 2. Fourth of July *baile* to be given at Abel Stearns's home (El Palacio) evening of July 3 (printed invitation).

LAS: July 17. "Fourth of July at San Pedro. Long before the sun had risen from his bed in the east, many of the citizens of our small though very important city assembled in the public square, where the precession was to form. The fierce roaring of artillery, and the sharp, quick reports of muskets, rifles and other small arms, awoke those of our citizens who were still sleeping, and all now hastened to the public square. […] The Los Angeles Guards, commanded by Captain Dummix and accompanied by a splendid band of music, were the leaders of the procession".

N: August 12. Resolution of the Common Council of Los Angeles: "Because of excesses committed at the *maromas* or tight rope performances, subversive to public morals and because of complaints concerning the noise which penetrates the neighborhood for a great distance, and considering the danger of a cruel epidemic threatening to invade the country; which would be fed by the hours and excesses, it is resolved that the Mayor be invited to abate these nuisances, prohibiting the beating of drums before and during the performances and not allowing them to continue after 11 p.m.".

TS: September. *Las maromas*, tight-rope exhibitionists, performing in Santa Barbara.

IV: September 1. *Baile* to be given at Star Hotel on September 2; Luis Granger, Alejandro Gibson, Andrés Pico, Juan Reed, directors (printed invitation).

IV: September 27. *Baile* to be given tonight at home of Don Manuel Garfias (printed invitation).

IV: October 1. Santiago Lander and Margarita Johnson request your presence at a *baile* in honor of their marriage to be given tonight at the home of Don Alejandro Bell (printed invitation).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAS: November 13. Gran Función de Teatro: Rafael Guerrero, director of the theatre company recently organized in this city announces that in eight days (on November 21, 1852), at the house of Don José Vicente Guerrero, Calle de los Negros, José Zorrilla's *Don Juan Tenorio* (*primera parte*) will be performed. "The entertainment will commence with a celebrated overture by a competent band".

E: November 21, December 12, 20, 26, 1852, and January 2, 1853. Works performed at Vicente Guerrero's house theater on the Calle de los Negros by Rafael Guerrero's troupe: *Don Juan Tenorio* Part 1, *El zapatero y el rey* (José Zorrilla), *El médico a palos* (Molière, translated by Leandro Fernández de Moratín), and *Los dos virreyes de Nápoles*.

LAS: November 27. On December 5 *La familia del mendigo* to be performed by Guerrero troupe. "Si con esta función logro con placer a este indulgente público, quedarán colmados los deseos de Rafael Guerrero, Director. Pagas entrada general $1, a las ocho en punto".

IV: December 31. Juan Bandini, J. O. Wheeler, Carlos Johnson, D. W. Alexander, B. D. Wilson, and Ricardo S. Den dedicate a New Year's *baile* to be held at the home of Ricardo S. Den in honor of their *señoritas comadres* (printed invitation).

1853

IV: January 11. Ricardo S. Den, Pío Pico, Juan Bandini, D. W. Alexander, and Agustín Olvera will hold another *baile* at the home of Ricardo Den on January 12 (printed invitation).

LAS: January 15. Guerrero troupe to give *Cada cual con su razón* (José Zorrilla) on Sunday January 16, followed by a *graciosa petipieza*. The *baile* at the home of Ricardo Den, included *los bals* (vals), *cuadrillas*, and *contradanzas*; the dance ended at 5 a.m.

IV: Febuary 21. *Baile* for George Washington's Birthday on February 22 at Abel Stearns's home (printed invitation).

LAS: April 2. "El Sabado de Pascua […] fue saludado por innumerables cañonazos, o demonstraciones de júbilo […]. Comenzaron después las reñidas peleas de gallos, que ocuparon la atención de los aficionados, hasta las tres de la tarde; hora en que la estrepitosa música del Circo llamaba la concurrencia hacia otro paraje, en que no se angustiaron con el espectáculo de la muerte de inocentes animales, sino que gozaron de los chistes de los payasos. En este mismo local se divisaba un cartel, en el cual decía 'Baile esta noche'".

LAS: April 2. Advertisement for music teacher Rosendo Uruchurtu, giving piano, harp, and guitar instruction (advertisement originally inserted March 6), in the Spanish section of the paper (Uruchurtu was likely the first professional music teacher in Los Angeles).

LAS: April 2. "Smiles and mirth have succeeded the tears and sadness of Passion Week; out and in-door sports and amusements have prevailed in place of the ceremonies at the church; the black, sombre dresses of the *señoritas* have retired before the beautiful costly silks in which they have this week adorned themselves. The tinkling of the harp and guitar fill the ear with grateful mush; and above all, the mild, balmy air of a California spring, the singing of birds, and the delicious fragrance of fields of waving and beautiful flowers, make our city one of the pleasantest spots on earth".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

IV: May 9. *Baile* at home of Eulogio de Celis on May 10 (printed invitation).
LAS: May 14. *Baile* given at home of Eulogio de Celis ended at 4:00 a.m.
LAS: August 20. Circo Mexicano featuring Sabino and Jesús Manzo to perform August 21.
IV: October 10. *Baile* tonight at the home of J. M. Carrillo (printed invitation).
IV: November 23. *Baile* at home of Don Manuel Garfias tomorrow (printed invitation).
LAS: December 10. Procession in honor of La Purísima Concepción held on December 8.
E: December 25. A Spanish theatrical troupe is performing in San Diego.

1854

LAS: January 21. "Aviso al Público". The Compañía de Volatines is performing in Los Angeles. Gregorio Valencia, Agustín Bernal, and Epifanio Serbantes (*sic*, Cervantes) will all perform their own "bailes de cuerda". "Presentarán algunas figuras de pirámides, dando fin con una graciosa pantomima".
LAS: February 11. Grand *baile* to be given by the Los Angeles Rangers on George Washington's Birthday.
LAS: March 4. The *Maromeros* H. Cruz and G. Valencia to perform on March 4. The usual dances will follow the first act. The sainete will be *El sombrero invisible*.
LAS: April 22. *Las maromas* given on April 22. "For the first time (in Los Angeles) the *Gran Salto Mortal*; games and diversions and a *gracioso sainete* followed.
LAS: September 21. In honor of Nuestra Señora, *la patrona de la ciudad*, five days of celebration were held, with bullfights, *bailes*, and the celebration of a high, solemn sung mass.

1855

O: "Todas las compañías de circo, teatro, música, maroma, ligereza de mano y magia serán requeridas sacar sus licencias en la debida forma y cada compañía pagará al Marshall la suma de cinco pesos por tal licencia, por cada y toda representación".
LAS: January 4. "Christmas and New Year's festivities are passing away with the usual accompaniments, viz: bullfights, bell ringing, firing of crackers, *fiestas*, and *fandangos*".
LAS: April 21. The "City Guards" […] turned out last Saturday for Parade and Drill. Over forty members mustered, and marched through our streets, attended by a fine band of music".
ECP: June 19. The first issue published of *El Clamor Público* (June 19, 1855, volume 1, number 1) includes an advertisement for *Baile Aniversario de la Independencia* in honor of July 4, to be given by the Los Angeles Guards; tickets are available at Gambrinus Hall and other locations.
CC: July 4. July 4 *Baile* by Los Angeles Guards (printed invitation).
LAS: August 4. "An accident occurred on Monday evening last, near the Mexican *fandango* house, situated a short distance east of this city".
TS: August 14. The Santa Barbara City Council passed ordinance requiring theatrical troupes to pay $5.00 tax for permit to perform, the same as required by the Los Angeles City Council.
ECP: October 2. "Baile". A grand *baile* was held last week at the home of Don Pío Pico in honor of Mexican Independence.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ECP: December 8. A *baile* at the wedding of Francisco Vejar and Felipa Lugo.

ECP: December 29. "La Noche Buena". *Los Pastores* performed at Plaza Church, Los Angeles, on Christmas Eve; Francisco Ramírez, editor of *El Clamor Público*, was highly critical of the performance.

1856

ECP: February 2. Circo del Pacífico to perform, Mr. Bartholomew, director.

ECP: February 9. California Minstrels playing every night this week at Armory Hall; performances include *Richard III*, *Bones*, and *Jeff Johnson*.

ECP: March 1. California Minstrels performing at Music Hall on Spring Street.

ECP: March 8. California Minstrels continue their performances.

ECP: April 5. *Baile* at the house of Manuel Garfias after the wedding of Juan S. Smith and Josefa Yorba.

ECP: June 21. "Se imprimen en esta oficina toda clase de tarjetas de invitación para baile, funeral, etc., doradas, o con diversos colores".

ECP: June 28. Saint John's Day celebrated at Mission San Gabriel; 2,000 in attendance at bull fight; a "nueva compañía filarmónica" serenaded at night; a *baile* concluded the festivities.

ECP: September 27. Professor Krause, from Vienna, after residences in Chile, Hong Kong, and Northern California, announces his availability as teacher of music and dancing.

ECP: October 4. Professor Krause charges $12.00 per quarter for dance classes.

ECP: October 18. Adding to the rhythm instruments used in his dance classes, Professor Krause "recently procured a very excellent toned triangle as an accompaniment to the martial notes of the snare drum".

ECP: December 20. A *baile* was give in Masonic Hall by the Plaza by the friends of the Honorable José L. Brent prior to his departure for the north.

1857

ECP: March 7. E. J. Johnston and A. B. Foster will perform acts of prestidigitation at the house of Doña Benancia Sotelo de Domínguez on March 8.

ECP: March 14. Professor Rivière, magician, to perform eight different magic tricks on March 15 at the house of Doña Benancia Sotelo de Domínguez.

ECP: March 21. On the first day of spring, "Al ponerse el sol se oyeron los celestiales gruñidos de la orquesta".

ECP: April 18. *Baile* to be held at the house of Tomás Sánchez on April 19.

ECP: April 25. At the *fiesta de Mayo* on May 1, the students at the Sisters of Charity school will sing songs and give speeches.

LAS: June 20. "Fort Tejon Dramatic Association. It is very creditable to the men of the First Dragoons, who garrison Fort Tejon, to find that they have organized, and can sustain, an institution of this kind. We understand, from persons who have been present, that the performances are most creditable, the various characters being generally well sustained. The theater is handsomely fitted up: the orchestra is filled with talented musicians, and the affairs of the association generally well managed" (Fort Tejon was north of Los Angeles in the Tehachapi mountains).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ECP: July 4. Independence Day will be celebrated with a *banda de música*; July 4th organization committee includes Antonio F. Coronel, Agustín Olvera, and Anglo-American citizens; July 4th parade to begin at the Plaza.

ECP/IAMR: July 11. The *Banda de música* from Fort Tejon (directed by Lieutenant Ogle) entertained during the Fourth of July celebrations, as did the Rifleros del Sur (Southern Rifles), a civilian militia group, who gave a ball after the parade.

ECP: September 19. Feast of the Ascensión celebrations held in the Plaza, including a bullfight and music.

ECP: October 3. The Circo de Los Ángeles performs in the plaza.

ECP: October 10. The Manzo Brothers (Sabino and Jesús) perform twice with the Circo de Los Ángeles; performances advertised by *carteles* (placards, posters, flysheets).

ECP: November 14. Circus of Thomas Van Deusen, touring Southern California, to give two performances, including the Dance of the High Wire.

ECP: December 5. Fiesta de la Concepción: La Compañía de Lanceros Californios to participate.

1858

LAS: January 2. At the Masonic Ball an "excellent band of music was in attendance, and dancing was kept up till an advanced hour in the morning".

ECP/IAMR: January 16. California Minstrels (Lew Rattler, Master Peter Sterling, Ned Hamilton, R. B. Frances, Albert Hart, and Henry Hallett, violinist) performed in the house of Jesús Domínguez; the venue was too small for the large audience in attendance, causing them to move to the larger brick house of Mr. Nichols.

ECP: January 23. "Baile". An elegant *baile* was given in the brick house of Don Juan G. Nichols. After dancing, and an elegant dinner, the guests continued dancing to the sound of the music recently performed in Los Angeles by the California Minstrels.

ECP: February 2. Van Deusen's Circus personnel will include the Manzo Brothers (Sabino and Jesús), dancer Peter Stirling, formerly of the California Minstrels, and Nicolás Martínez, "el nuevo payaso español".

ECP: June 5. Corpus Christi mass in plaza church was sung by girls from the Sisters of Charity school; after mass the public visited *ermitas* at the houses of Ignacio del Valle and Agustín Olvera; marching in front of the procession that left the plaza church at 5:00 p.m. were more than 100 girls dressed in white; the Banda de Música de Los Angeles played during the procession.

ECP: June 12. "Gran Pic Nic y un Baile se dará el día 4 de julio próximo en el potrero de Don Luis Sainsevain por los miembros de los Rifleros del Sur. [...] También habrá una excelente música. Se espera que la Band[a] de Música del Regimiento Primero de Dragones [se] hallará presente".

LAS: July 3. "Grand Musical Tournament. The members of the Los Angeles Brass Band […] will give a Grand Musical Entertainment, on Sunday, the 4th day of July, and also on every successive Sunday, during the summer and pleasant weather, in the beautiful garden belonging to Mr. Albright".

ECP/IAMR: July 3. During graduation exercises of the Sisters of Charity school the students sang Spanish and English hymns, and secular songs.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ECP: July 17. "Música y Baile". For a dance in the pasture of the Sainsevain Brothers (local vineyard owners), a dance floor measuring forty by twenty-five feet will be erected; refreshments will be served; free entertainment will include music.

ECP: July 17. C. Ducommun, at the corner of Main and Commercial Streets, advertises the sale of musical instruments.

LAS: September 4. "Electioneering. […] Music, and banner, and flaunting flags, and the fascinations of the dance, were all pressed into the service. Fandangoes [*sic*] were quite a feature of the [election] campaign, and the party who could get up the biggest "baile"; and have the best music […] was on the high way to success".

ECP: September 9. After a two-year absence the Compañía de los Negritos (California Minstrels) have returned via steamship; they gave their first performance at the house of Jesús Domínguez.

ECP: September 25. The Circo de Los Ángeles to perform on September 25 and September 26.

SV: October 30. Advertisement for a Dancing Academy: "Professor C. Guedon to open school in the hall over the store of N. A. Potter on Sunday October 30. The following dances will be taught: Schottische, Highland Schottische, Polka, Heel and Toe Polka, Mazourka, St. Leon Waltz, Esmarilda, Cicilian [=Sicilian?] Redova, Plain Waltz, Quadrille, and Polka Quadrille, and particularly the celebrated Varsoviana. All of the above dances can be taught in a very short time by the above Professor, renowned in San Francisco and the northern mines".

ECP/SV: November 27. Nuevo Circo Nacional de Lee, H.C. Lee, impresario, to give five performances only, beginning December 1.

ECP: December 11. Circo Lee is performing on Saturdays and Sundays, to continue in Southern California area for two months.

ECP: December 18. Circo Lee to give benefit performance December 22 for the Sisters of Charity.

ECP: December 25. Comment regarding the Circo Lee: "la música vale el precio de la entrada".

LAS: December 25. "George H. Edmonds, of the California Minstrels, now of Lee's National Circus. Intending to remain in Los Angeles the present winter, is prepared to furnish music for balls, parties, processions, funerals, serenades, etc. […]. Also, prepared to give lessons on the violin. Charges moderate".

SV: December 28. Lee's Circus to perform on January 1 and 2, 1859.

1859

SV: January 4. Lee's Circus to perform on January 8 and 9.

SV: January 7. Lee's Circus continues every Saturday and Sunday evening.

SV: January 14. Lee's Circus advertised: "Grand Change of Program. Performances every Saturday and Sunday evening. The Grand Cotilion Entree. Masaronia, The Italian Banditti"'.

ECP: January 15. Circo Nacional e Hipódromo de Lee: *Las Cuadrillas* to be danced by the company for the first time in Los Angeles; performers to include George Ryland, Dan Conover, and Miss Annerau.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ECP: January 22. Circo Lee to perform the famous dance *La Perche Equipose* and the pantomime *Jack, el vencedor de gigantes*.

SV: January 25. Lee's Circus: *Don Joan [= Juan] on Horseback. The Three Simpletons* (comic ballett de action). *Cupid in the Sut Bag*. Benefit Wednesday for the Manzo Family.

ECP: January 29. Circo Lee to perform *Don Juan, a caballo*.

ECP: February 5. Circo Lee to give benefit for Señorita Lee; performers include Eugenio and Francisco Lee.

SV: February 11. Lee's Circus benefit performances for Master George Henry to be held February 12 and 13.

SV: February 15. Lee's Circus benefit performance for George Ryland February 17.

ECP: February 19. Gran Circo Nacional (Circo Lee) to perform the new act *La botella de Burgundy*.

SV: February 22. Lee's Circus performances on February 26 and 27 (one performance to be a benefit for Mr. H. C. Lee). Company to leave Los Angeles on March 9.

ECP: February 26. Circo Lee using twelve costumed horses to perform new tricks and pantomime, with music.

SV: March 1. Lee's Circus benefit for H. C. Lee on March 3; other performances on March 5 and 6. Company to go to San Bernardino. Positively last performances in Los Angeles to be given on March 12 and 13 upon company's return from San Bernardino.

ECP: March 5. Circo Lee to hold a sack race; benefit for Miss Annerau, the tent to be erected in the Plaza.

ECP: March 12. Last performance of Circo Lee (Gran Circo Nacional) to be held on March 13.

ECP: March 19. During mass on March 17 at the Plaza Church a chorus of about twelve girls from the Sisters of Charity school sang hymns accompanied by organ.

ECP: July 9. Advertisement: "Fernando Zinke, piano teacher, speaks Spanish, English, and German".

ECP/IAMR: July 16. California Minstrels at the new hall of Abel Stearns (Stearns' Hall, in the Arcadia Block), July 16-19. Company personnel includes Louis Butler, comic; P. Sterling, Spanish dancer; C. Henrique, singer and guitarist; George Edmunds, violinist; Edward Hamilton, bass, bandola, and cornet; and Master William (Don Guillermito), dancer / pupil of Mr. Sterling. Daniel Gil, director and agent.

SV: July 19. At Stearns' Hall on Los Angeles Street: "A few more nights of the popular California Minstrels".

E: August 1, 14-21. California Minstrels still at Stearns' Hall.

SV: August 2. California Minstrels announce a benefit on August 2 for the Los Angeles Library Association. Company listed as including Lew Rattler, C. E. Hamilton, P. Sterling, C. Henry, George H. Edmonds, Master William, and Daniel G. Waldron.

ECP: August 20. Señor and Señora Máiquez to arrive on the next steamship, proponents of "comedy, dance, and song". "It has been almost ten years that we have not had a single [professional?] theatrical performance in this city". Named leading players included Isidoro and Pepita Máiquez, and Manuel Armario.

ECP: August 27. "Diversiones de Baile y Gimnástica": T. W. Tanner Company performed;

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

routines by "Señora de la Rosa, Don Agustín Bernal, el joven Tomasito, y la niña Soledad" were applauded. The Máiquez Company will perform tonight and tomorrow.

ECP: September 17. The best families attended the performance of the Teatro Español (Máiquez Company) at Stearns' Hall; Señora Pepita Máiquez was outstanding; the last performances of the Máiquez troupe will be today and tomorrow; Andrés Pico attended one of the performances (Andrés Pico was the brother of Pío Pico, California's last Mexican governor).

ECP: September 24. The French Troupe, led by Madame Felicia Menant ("Grand Musical Directress"), "will perform some of their bewitching Vaudevilles, Ballets, Musical Symphonies, etc., at the Varietes Theater this evening" (Stearns' Hall?).

TS: Fall 1859. Máiquez Company performed in Santa Barbara.

SV: October 11. Washington Circus, T. W. Tanner, proprietor, "performs every Thursday, Saturday and Sunday evening on the north side of the Plaza in a new pavilion". Company includes Lew Rattler as clown and jester.

SV: October 21. Market House and City Hall constructed by City Council and J. Temple. A "capacious hall" (theater) is on the second floor.

SV: October 28. "Great Elephant Exhibition and Circus" (Wilson's Circus), performances October 29-31, November 1-2.

ECP: October 29. Gran Circo, Wilson and Company.

1860

IV: January 12. "The pleasure of your company is respectfully solicited to attend a Ball to be given to the benefit of the Library Association on Thursday the 12th January, 1860, at the Bella Union Hotel" (printed invitation).

E: April 21-May 19. Spanish Troupe (Máiquez Company?) at Temple Theater.

IV: October 8. A ball will be held at the Bella Union Hotel tonight in celebration of "the completion of the telegraph to this city" (printed invitation).

IV: December 8. A ball will be held December 12 at the Bella Union Hotel (printed invitation).

1862

LAS: June 21. At Washington Gardens (opened June 1, 1862), an excellent band of music is in attendance. The Garden is opened every Sunday in the summer season, and a coach leaves regularly from the Bella Union hotel (12 ½ cents fare each way).

LAS: August 16. The choir of the Plaza Church will give a concert at City Hall (Temple Theater?) on August 20.

LAS: December 13. At the New Year's Eve Ball and celebration of the German Teutonia Singing Society in their hall in the Arcadia Block, a good band of music will perform.

1863

LAS: June 20. Corpus Christi celebrated with Mass, procession, choirs of children, and a band of music.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAS: August 8. Advertisement: "James W. Herre, Music Lessons (Vocal and Instrumental)".

1864

LAS: July 9. July 4th celebrations included a ball at Stearns' Hall in the Arcadia Block, with the Band of the Fourth Infantry, stationed at Drum Barracks, Wilmington, providing the dance music. "The excellent band of the Fourth Infantry occupied the orchestra, and discoursed such enlivening music it caused the hours to glide away on angel wings". Don Abel Stearns donated the use of the hall.

1865

E/IAMR: November 17-18, 25. California Minstrels at Temple Theater.

E/IAMR: November 21, 23. Gerardo López del Castillo Spanish Company at Temple Theater; they performed *La trenza de sus cabellos* (Tomás Rodríguez Rubí) and *Attila* (Verdi?), Act I.

1866

E: January 6-7, 14, 21, 28; February 4, 11, 18; March 4, 11, 15, 18; April 1-2, 8, 15, 21-22, 29; and May 6. Gerardo López del Castillo Spanish Company at Temple Theater performed *The Printer's Devil; Troubadour; La hija de los flores; The Grace of God; Angelo Malipieri, or the Tyrant of Padua; Lázaro el mudo; God, My Arm and My Right;* and *The Bandit's Heart* (and probably other works as well).

CC: May 3. Celebrations in honor of the Mexican national day (Battle of Puebla), May 5th, at Temple Theater, and in the orchard of José María Fuentes (printed invitation).

1868

LAS: July 18. Ball to be held at Bella Union Hotel on July 20 in honor of Antonio F. Coronel (State Treasurer).

1871

EE: January 5. Advertisement: "Miguel S. Arévalo, Professor of Music" (originally placed in Evening Express on October 19, 1870).

EE: January 5. Advertisement: "Musical Institute. Professor M. S. Arévalo, Member of the Musical Academy of Guadalajara, and Professor J. D. Knell will open their musical school on the 1st of November [1870]" (advertisement originally placed in *Evening Express* on November 1, 1870).

E: May 14. Performance(s) by Mexican Dramatic Troupe and Mexican Circus, at a corral on Upper Main Street.

LAS: August 17. "Señor Miguel S. Arévalo, Professor of Music from Mexico and San Francisco, gave a guitar concert with the assistance as usual of the local amateurs".

H: August 31. Arévalo to be given a complimentary benefit at the Merced Theatre on August 31.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1872

H: January 1. Arévalo given a "Farewell Benefit".

LAS: April 17. Professor Van Gulpen (local piano teacher) and his wife performed with the assistance of Arévalo at Merced Theatre on April 15.

LC: May 4. "San Diego posee un salón público de lectura, Los Ángeles no, pero en cambio abundan cantinas y tabernas, lo cual indica un grado más alto de civilización".

LC: May 11. Advertisement for a concert to be given by Professor Arévalo and Professor Knell (and others): Overture to *Martha* (Friedrich von Flotow); Duo (Gaetano Donizetti), Miss Roehner y Sr. Arévalo; *The Mocking Bird* (M. S. Arévalo), *El ave errante,* waltz (Arévalo), *Carnival de Venetia* (arranged by Arévalo).

LC: August 10. Dance at the ranchito of Don Pío Pico (near Whittier) on August 10; free entrance, refreshments to be served.

LC: September 2. Mr. Guenette is organizing an instrumental and vocal concert of operatic excerpts to be held at the Merced Theatre on November 11; more than twenty professional and amateur musicians will perform. The orchestra will be made up of piano, flute, violins, guitar, clarinet, etc.

LC: October 5. Expenses for celebration of Mexican Independence Day include $65.00 for music.

LC: November 23. Dance given by Sóstenes Sepúlveda in Leck's Hall.

LC: December 21. Dance given by Club Social Mexicano in Leck's Hall.

1873

LC: January 8. "It is said that the dramatic company which José María Fuentes directs will for certain give a performance in Spanish on Saturday the 15th of January to benefit the Catholic church (St. Vibiana Cathedral building fund)".

LC: January 25. Sister Emanuela is the music teacher at the Sisters of Charity School.

LC: February 12. The Lobero Theater in Santa Barbara to open with an operatic performance. Company led by José María Fuentes to perform at Teatro Merced in Los Angeles on February 15 (Catholic church benefit). To be performed: *El puñal del godo* (José Zorrilla), and *La calentura*.

E: February 15-April 11. Spanish Troupe performed at Teatro Merced, along with other plays: *El eco del torrente* (José Zorrilla).

LC: February 22. Benefit concert for Public Library was held on January 18, with musicians M. S. Arévalo and Mr. and Mrs. Guenette participating.

LC: February 26. $270.00 profit was raised from the Public Library benefit concert of January 18.

LC: March 5. Concert at the Teatro Merced, organized by Arévalo, included works by Rossini and Haydn performed by Arévalo, Knell and family, and Guenette.

LC: April 12. Compañía Dramática Española at Teatro Merced, directed by Luis L. Romero, to perform *Cada cual con su razón* (José Zorrilla) and the comedy *La receta de Patricio*.

LC: April 16. Compañía Drámatica Española de Jóvenes Aficionados performed April 12 *El eco del torrente*, and *El paje de la leche*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: April 23. Mexican circus to perform in Los Angeles.

LC: April 26. Arévalo to give a farewell concert at the Teatro Merced, April 28, before his trip to the eastern states; opera excerpts, patriotic songs, and choral music to be performed.

LC: May 3. Review of Arévalo's benefit concert of April 28: Arévalo and Eduardo Arzaga performed a guitar duet; Miss Roehner sang a vocal solo by Mercadante (accompanied by Knell and Arévalo); Arévalo, accompanied by chorus, sang the *Himno Nacional Mexicano*; other popular and operatic selections performed. Arévalo to play in Anaheim May 5 in Planter's Hall.

LC: May 7. Manuel Y. Ferrer's piano composition *Alexandrina* published in San Francisco by Matthias Gray, and dedicated to the Bohemian Club of that city. Advertisement for music lessons given by David Nesfield "Profesor de Canto, Piano, y Órgano" (Nesfield performed with Ferrer and Arévalo, and provided English translations for Spanish-language songs in Ferrer's *Compositions and Arrangements for the Guitar.* San Francisco, M. Gray, 1882, reprinted in Boston by O. Ditson).

LC: May 10. Concerts to be given at Teatro Merced by guitarist Manuel Y. Ferrer on May 21 and 24, with Eunice Barston, alto; Adolph Hartdegen, cello; and David Nesfield, piano, baritone.

LC: May 21. Mexican circus in town, directors Murillo and Rodríguez. News of M. Y. Ferrer (he stayed in the Pico House hotel when in Los Angeles, as did Hartdegen and Barstow). The play *Los Banditos* given by the students at the Colegio Franciscano in Santa Barbara.

LC: May 24. Circo Mexicano to perform. Review of concert by Ferrer; "Habanera" from the zarzuela *El relámpago* (Francisco Asenjo Barbieri), played by cellist Hartdegen. Ferrer to perform on May 27 in Ventura; May 29 in Santa Barbara; May 31, and June 1 in San Luis Obispo.

LC: May 28. Ferrer performed in a private concert given at Los Angeles by the French consul Morenhaut; Ferrer to perform in Salinas, June 4; and Gilroy, June 5. Arévalo to organize benefit concert for Josephine Barstow at Teatro Merced.

LC: May 31. *Ventura Signal* of May 24 mentioned Arévalo's performance at the home of Judge A. G. Escandon, in Ventura.

LC: June 4. Ferrer and Hartdegen gave a concert in San Luis Obispo. Arévalo performed at Mrs. Barstow's benefit in Los Angeles.

LC: June 7. Ferrer concert in Ventura (with Hartdegen and Nesfield) reviewed in *Ventura Signal*, May 31.

LC: June 18. Advertisement for Rosendo Uruchurtu, music teacher (piano, violin, guitar, vocal music, piano tuning).

LC: July 2. St. John's day celebrated in San Fernando at the house of Gerónimo López with a dance and horse races.

LC: July 19. Concert in Turnverein Hall July 19 to be a benefit for Signora Luigia Bernardi Catalano; Arévalo to perform, along with Mrs. Gelcich, Sra. Strelitz, Sr. Guenette (tobacconist), Eduardo Preuessini, Sr. Stallini, Hugo Heinerdinger, and Sr. Catalano; dance to be held after concert.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: August 6. For ceremonies at the installation of Bishop Mora as Bishop of Mosynopolis (Auxiliary Bishop of Monterey and Los Angeles), Mozart's Ninth Mass (spurious?) was performed by a chorus, including Arévalo.

LC: August 9. Arévalo, Signor Catalano (tenor), and Signora Catalano (soprano and piano), to give a vocal and instrumental concert, August 23, in Ventura at the school house.

LC: August 31. The Amat Company to perform *Vivir loco y morir más* (José Zorrilla) and the sainete *Los negros catedráticos* (Francisco Fernández) on September 2 at Teatro Merced; a band to play during the entr'actes.

LC: September 4. San Luis Obispo concerts by Arévalo and the Catalanos were successful.

LC: September 8. Arévalo and the Catalanos returned to Los Angeles on the steamship Mahongo.

LC: October 22. The Junta Patriótica de Juárez gave a dance October 18 at the Teatro Merced in honor of Judge Ignacio Sepúlveda.

E: November. The Mollá Company performed *Herman*, *or the Crusaders*; *Pobres mujeres*; and *No hay humo sin fuego* in Horton's Hall, New Town, San Diego.

E: November 29. The Mollá Company performed *La casa del campo* (José Sánchez Albarral) in Bank Exchange Hall, Old Town, San Diego.

LC: December 6. Advertisement: "M. S. Arévalo, music lessons, recently returned from his tour of the coast".

LC: December 13. Concert and dance at Turnverein Hall, December 15, with Arévalo, Nesfield, and Guenette.

LC: December 24. Romanza *Una primavera en el sur*, composed by Vicente Quevedo, music professor in San Luis Obispo, dedicated to E. F. Teodoli (editor of *La Crónica*). The Mollá company will perform *Flores y perlas* (Luis Mariano de Larra), the afterpiece to be the one-act play *Como el pez en el agua*; Laura Morales de Mollá will sing the canción andaluza *El arenero*.

LC: December 27. A *Gran sinfonía* will precede the play to be presented by the Mollá Company; program change from that announced December 24.

LC: December 31. Review of Mollá Company's performance.

1874

LAS: January 7. The Mollá Company "gave great satisfaction to both the English and Spanish portions of the audience" at the Teatro Merced.

LC: January 10. Mollá troupe performed *Flores y perlas* at the Teatro Merced; Laura de Mollá sang the songs "El arenero" and "Danza de las habaneras" from *El juicio final* (Miguel Albelda).

LC: January 14, 28. Mollá Company at Teatro Merced again.

LC: February 7. Mollá Company still at the Teatro Merced; Laura de Mollá to sing a habanera accompanied by Arévalo.

LC: February 14. At the Teatro Merced, "Debido a ser domingo, no habrá música a la puerta del teatro, antes de comenzar la función anunciada por el Sr. Mollá".

LC: February 21, 25. Mollá Company at Teatro Merced again.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: February 28. Both the Mollá Company and the English-language troupe led by Fanny Morgan Phelps will perform on the same evening at the Teatro Merced.

LC: March 7. Benefit performance for Laura Morales de Mollá at Teatro Merced; Arévalo to perform his own compositions (with violinist Mendel Meyer); Laura Morales de Mollá to sing the "Brindis" from the operetta *Galatea* (Victor Massé). Pastor de Celis was the *padrino* of the benefit.

LC: March 11. Review of Laura Morales de Mollá's benefit.

LC: March 25. Benefit for Ángel Mollá.

LC: March 28. Performance by Mollá Company; they will perform in Santa Barbara at the Lobero Theater April 4, 6, 8, 11.

LC: May 2. Arévalo to perform on May 2 and 4 at the Teatro Merced, joined by Helen Marble (vocalist), and A. H. Havell (pianist).

LC: May 6. Arévalo to perform at the benefit concert for the building fund for St. Vibiana's Cathedral.

LAH: May 6. "Los Angeles sadly needs a first-class theater or opera house".

LC: May 30. Expenses for Cinco de Mayo celebration included $30.00 for music.

LAH: May 30. Inez Fabbri and Company to perform operatic excerpts and songs at Turnverein Hall.

LAH: June 9. Fabbri Company to perform scenes from *Der Freischütz* (Carl Maria von Weber) and *La Traviata* (Giuseppe Verdi), and will conclude with a concert, on June 10.

LC: June 10. Review of Fabbri performance of June 6: Fabbri sang in the second part of *Linda di Chamounix* (Donizetti), and third part of *Norma* (Vincenzo Bellini). Anna Elzer sang the song "La naranjera" and Inez Fabbri sang "La flor de la canela". Benefit performance for Anna Elzer to be held June 10; Arévalo to perform his own Trío concertante (Prof. Mulder Fabbri, piano; Mendel Meyer, violin; M. S. Arévalo, guitar); Fabbri to sing "El jaleo de Jerez".

LAH: June 12. At the Fabbri concert on June 10 someone threw a big rooster on the stage, whether by malice or as a joke. "We trust that in the future no rowdy or set of rowdies will perpetrate another disgraceful trick of the kind in Los Angeles".

LC: June 13, 17. Benefit concert at Turnverein Hall for the *escuela española*; orchestra made up of Coronel, Falkeneau, Guerrero, and a *banda de música*; Arévalo performed a solo, accompanied Srta. Olivas on the song "La noche está serena", and "Io vivo e t'amo". Report of incident at benefit for Anna Elzer on June 10: "Al concluir el 'Trío Concertante' de guitarra, violín y piano, algún majadero quiso hacer el chusco y lanzó a la escena un gallo con un ramillete atado al pie" (see LAH, June 12).

LAH: June 13. The Fabbri troupe left by the Telegraph Stage Line for San Francisco yesterday.

LAH: June 23. On their way to San Francisco, the Fabbri troupe gave one performance in Bakersfield last week. "The distinguished trio (Inez Fabbri, Anna Elzer, Professor Mulder Fabbri) were evidently astonished as well as pleased at the extent and appreciative character of the audience".

LC: June 27. The Mollá Company performed four times in New Alamaden, California (the location of mercury mines near present-day San Jose).

LC: September 19. Pipenberg's Band performed during Mexican Independence Day celebrations sponsored by the Junta Patriótica de Juárez.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: October 7. Arévalo performed at a concert given by Prof. Snyder.

LC: November 21. "Gran sarao en obsequio a la Señorita Dominga Olivas" on November 23; Arévalo will perform *Fantasía de Sonambula*, selections from *Norma* (with Prof. Havell on melophone), and premiere his own Canción Española "A Ozaila".

LC: November 25. Benefit dance at Turnverein Hall on December 6 for "Jóvenes aficionados de la banda de música de Los Angeles"; band directed by Prof. Isard.

1875

LC: January 30. City directory of Los Angeles lists three music stores.

LAH: April 6. On Friday April 2, at the Teatro Merced, *El conde de Raousset en Guaymas*; on Saturday April 3, *The Adventures and Capture of Vasquez* and *El maestro pintor, o el muchacho goloso*. Miss Rodríguez also sang Spanish songs.

LC: May 8. Signor Marra will direct the concert to be given at Turnverein Hall on May 8 by the Compañía Lírica Italiana; Arévalo sings (tenor?) in the Quartet from *Rigoletto* (Verdi).

LC: May 29. Arévalo (along with los señores Vivian, the Fisher brothers, and Mendel Meyer) returned from Orange, where they gave successful concerts.

LC: June 2. Same group listed under May 29 to give concert in Anaheim.

LC: June 28. Arévalo to perform in the second concert given by pianist Teresa Carreño and violinist Émile Sauret at Turnverein Hall on June 28.

LC: June 30. Braga's *Serenade* (performed by Ida Valerga, soprano, Carreño, Sauret, and Arévalo) was the favorite piece with the audience during the concert of June 28.

LAH: July 2. The Mexican Band will perform for the July 4th festivities at (the still incomplete) St. Viviana's Cathedral in Los Angeles.

TS: July 12-13. Émile Sauret-Teresa Carreño troupe (with Arévalo?) will perform in Santa Barbara.

LC: July 17. "Un baile a la moda del país en San Pascual... Profesor Silvas y su familia hicieron el gasto de la música" (at San Pascual, near San Diego), quote from "Correspondence" section in the *San Diego World*.

LC: September 4. Benefit concert for Prof. A. Fisher, September 4 in Turnverein Hall; Arévalo to perform.

E: October 18. Señor Manuel Marín, violinist, performed at Horton's Hall, San Diego.

TS: December 16-18. Arévalo-Olivas Concert Company gave "Grand Vocal and Instrumental Concerts" at Tebbett's Hall in Santa Barbara.

E: December 24. José Pérez García Spanish troupe performed (with the Mollás) at Merced Theatre.

1876

H: February 17. José Pérez García Spanish troupe performed the plays *La positiva* and *Presente, mi General* at the Teatro Merced.

LC: February 26. Arévalo to sing in a sacred concert at St. Vibiana's Cathedral. The Compañía Dramática Española (director, José Pérez García) will perform *Lázaro el mudo* (Joseph M. Bouchardy) at Teatro Merced, February 27; Laura de Mollá (accompanied by pianist Juan B. Guerrero) will sing M. Y. Ferrer's song *Los lindos ojos*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: March 1. Review of concert at St. Vibiana's Cathedral February 26. Review of theatrical performance at Teatro Merced on February 27; small attendance because of the rain; Laura de Mollá sang. Performance announced for March 5 –Laura Morales de Mollá will sing "Las habaneras".

LC: March 8. Review of March 5 theatrical event. Advertisement for performance on March 12.

LC: March 15. Review of March 12 performance. Advertisement for theatrical performance March 19.

LC: March 22. Review of March 19 performance. Advertisement for performance March 26.

LC: April 5 and 8. Advertisement for performance of *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla).

P: April 7. "Concert at Pasadena. A Vocal and Instrumental Concert Will Be Given at the Pasadena Presbyterian Church (Indiana Colony) Friday Evening April 7th 1876. Profs. Arévalo and Knell, Guitarist and Violinist and Mr. F. Guenette, of Los Angeles have kindly tendered their services, and will be assisted by Mesdames Stoneman and Skinner, Messrs. Locke, Moody and others" (concert flyer).

LC: April 19. Benefit concert for Professor Schad in Turnverein Hall April 19; Arévalo to perform; Dúo de *Norma* ("Mira o Norma"?, Bellini) will be sung by Sra. Marra and Sra. Sepúlveda (debut performance of Sra. Sepúlveda, a student of Sra. Marra).

LC: April 22. Review of performance of April 19; Professor Shad played Louis Moreau Gottschalk's *Última esperanza* (*The Last Hope*, méditation religieuse).

LC: April 26. Compañía Dramática Española (director, José Pérez García) will perform at the Teatro Merced on April 30.

LC: May 3. For celebration of Cinco de Mayo, the band led by Sr. Velasco will march from the house of José Dolores Guerrero to the Teatro Merced; the band will then play for an hour (in front of the theater), followed by another parade through the city. At 8:30 p.m. the orchestra will play a *preciosa sinfonía*, which will be followed by Sra. Laura Morales de Mollá, who will sing the *Himno Nacional Mexicano* accompanied by a chorus of twenty voices. A play follows.

LC: May 10. Benefit for actor José Pérez García announced, to be held at Teatro Merced. Opera singer Inez Fabbri and company to visit Los Angeles.

LC: May 13. Fabbri troupe to present *Il Trovatore* at Turnverein Hall.

LC: May 17. Fabbri Company to perform single acts from *Der Freischütz* (von Weber), *Faust* (Charles Gounod), and *Rigoletto* (Verdi) at Turnverein Hall; Miss Elzer to sing "El jaleo de Jerez". Benefit for Laura Morales de Mollá to be held at Teatro Merced May 27. Notice of the death of actor/manager José Pérez García, aged 36, on May 15.

LAH: May 18. On May 19 at Turnverein Hall *Martha* (Friedrich von Flotow) will be given complete for the first time in Los Angeles by the Fabbri Company.

LC: May 20. Dramatic performance at Teatro Merced May 21, to be preceded by an "hermosa sinfonía dirigida por el Sr. Velasco"; Laura Morales de Mollá to sing "La poderosa" at the end of the dramatic portion of the program.

LC: May 24. Benefit for Laura Morales de Mollá on May 24 at the Teatro Merced; she will sing the "Brindis" from *Galatea* (Massé).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: May 31. Benefit June 4 for Doña Jesús Terán de Pérez (widow of José Pérez García) at the Teatro Merced; Sra. de Pérez will perform in the zarzuela (*tonadilla*) *La viuda y el sacristán* (*El sacristán y la viuda*) with Sr. Covarrubias. Pedro C. y Pellon is now the director of the Compañía Dramática Española.

LC: May 31. The first annual Pic-Nic of the Sociedad Hispano-Americana de Beneficencia Mutua to be held on June 11 in the Arroyo Seco (near Pasadena) with entertainment provided by a "magnífica banda de música", followed by a *baile*.

LC: June 3. Benefit for Ángel Mollá June 11 at Teatro Merced; his wife Laura will sing.

LC: June 7. Dramatic performance June 10 at Teatro Merced.

LC: June 10. Carriages for the Pic-Nic in the Arroyo Seco will leave from the Pico House, from the Temple Block, and from Hotel Lafayette. Kalmbach's Band will parade through the streets in the morning, and will provide selected and choice pieces throughout the day (in the Arroyo Seco).

LC: June 14. Benefit for Sr. Angulo and Sr. Covarrubias at Teatro Merced June 18. Review of the Pic-Nic in Arroyo Seco; all nationalities attended, not only the "población de raza española".

LC: June 17. Señores Angulo and Covarrubias picked their own padrinos for their June 18 benefit.

LC: June 21. Benefit for Ismael Gaxiola, "primer galán" at Teatro Merced to be held on June 25; Laura Morales de Mollá to sing.

LC: July 1. Benefit for dancer and primera joven Elena Mancera at Teatro Merced on July 2; Mancera to dance and sing "Arrincónamelo ahí".

LC: July 8. Compañía Española at Teatro Merced, July 9; Laura Morales de Mollá will sing two songs.

LC: July 15. Performance at Teatro Merced, July 16; Laura Morales de Mollá will sing "El silvido".

LC: August 9. Ángel Mollá and his wife will celebrate Mexican Independence Day on September 16 in Lone Pine (in Inyo County, in eastern central California).

LC: August 23. Benefit performance September 6 for Arévalo in Turnverein Hall. At his benefit Arévalo's students Srta. Rosario Reihm and Srta. Isabel del Valle will perform, as well as Sr. Eduardo Arzaga, guitarist. Personal notice for Francisco García, musician, formerly resident at Mission San Gabriel, now believed to be at (Mission) San Antonio (de Padua), Monterey County, to contact his father who is gravely ill.

EE: September 6. Benefit concert for Arévalo at Turnverein Hall tonight.

LC: September 9. Review of Arévalo benefit; pianist María Pruneda made her début.

LC: October 25. Advertisement for piano and voice lessons given by Sra. de E. F. Teodoli (wife of the editor of *La Crónica*).

LC: November 4. Benefit for Laura Morales de Mollá to be given on November 5 at the Teatro Merced; Arévalo to accompany her in the "Brindis" from *Galatea*.

LC: November 8. Encore demanded of Laura Morales de Mollá at her benefit performance; Arévalo performed an unscheduled guitar solo.

LC: November 11, 15, 23 and 25. Fabbri Company to perform various operatic excerpts.

D/IAMR: November 20. Arévalo performed a guitar solo at the Teacher's Social in Union Hall.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: November 25. In Ventura, Mexican Independence Day was festively celebrated by Mexican and English-speaking residents; $40.00 was spent on music. The celebration was given at the *enramada* constructed south of the Mission San Buenaventura orchard.

LC: November 29. Fabbri Company gave their last performance: "Los Angeles does not deserve artists of Fabbri's quality; minstrel shows and circus performances are all that it merits".

LC: December 2. Benefit for guitarist Luis T. Romero to be given at Teatro Merced; concert includes a *tanda de piezas escogidas por la banda*; Laura Morales de Mollá to sing "Las habaneras" at conclusion.

LC: December 20. Benefit for Doña Jesús Terán de Pérez on December 24; *Geroma, la castañera* (Manuel Z. Cazurro) to be performed.

LC: December 30. Mollá and Company to perform on December 31 at Teatro Merced; Laura Morales de Mollá to sing "Los lindos ojos" (Manuel Y. Ferrer) accompanied by the orchestra.

1877

LC: January 20. Invitational concert held tonight at Pico House: "The best musical talents of Los Angeles to participate".

LC: February 7. Arévalo elected Vice President of Sociedad Hispano Americana de Beneficencia Mutua.

LC: February 21. Invitational concert at Pico House, followed by dinner hosted by Sr. Antonio Cuyás; Arévalo and students performed (María Pruneda, Rosario Rheim, Isabel del Valle), also violinist Mendel Meyer. The "best class of society in Los Angeles attended".

LC: April 14. Compañía Dramática Española (Mollá Company) to perform on April 19 at Teatro Merced; Laura Morales de Mollá to sing the "Bolero" from Verdi's *Las vísperas sicilianas* (*Les vêpres siciliennes*), accompanied by orchestra directed by M. S. Arévalo, and "Las habaneras" from *El juicio final* (Albelda), accompanied by Arévalo on guitar.

E: April 20. Mollá Company performed at Turnverein Hall.

LC: May 2. Compañía Dramática Española (Mollá Company) will perform at Teatro Merced on June 7; Laura Morales de Mollá to sing "La primavera" accompanied by Arévalo.

LC: July 28. Violinist Manuel Marín will give a concert in Turnverein Hall on August 1; Arévalo will also perform.

LC: August 1. Preview of August 1 concert: Arévalo to join with Miss Mattie Wheeler, Madame Marra, and Mr. Hasselman in singing the Quartet from *Martha*; "Serenata de Los Ángeles" will be sung by Miss Wheeler, accompanied by Arévalo on guitar, Sr. Falkenau on piano, and Sr. Marín on violin; Arévalo's *Gran vals cantabile* (voice, guitar, violin, and piano?), to be performed; and Arévalo and Madame Marra will sing Arévalo's *Duo: Viene la notte é plácida*.

LC: August 4. Review of August 1 concert.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: August 15. Marín, Arévalo, and Marra to perform in Anaheim on August 25.

LC: September 12. Marín leaves for San Francisco.

EJ: September 18. "The public of Los Angeles desires to hear Sr. Espinosa, one of the famous pianists who won first prize at the Conservatoire in Paris".

LC: October 10. Long poem by J. M. Paredes entitled *Pic-Nic* describing activities (music, dance, etc.) at picnics (dated San Francisco, October 4, 1877).

LC: October 24. Dance at the house of the Prayor Family (Pryor?) on October 29 will be given by Señores Califero and Rocha; "la música será dirigida por los mismos señores".

LC: October 27. Guatemalan pianist Miguel Espinosa ("del Conservatorio de Música de París") to give a concert on November 2 at Turnverein Hall, with the assistance of local musicians.

LC: November 7. Review of Espinosa concert. During the "Cavatina de Figaro" ("Largo al factotum") from *Il barbiere di Siviglia* (Gioacchino Rossini) Espinosa accompanied Mr. Cogswell on the piano. Espinosa also played Thalberg's *Variations on Home Sweet Home*, and a composition by Liszt.

LC: November 21. "Laura Morales de Mollá will go to Spain to further her artistic career".

LC: December 12. Benefit to be held for Laura Morales de Mollá at Turnverein Hall; Señora Doña Teodosia E. Sepúlveda will sing the song "La poderosa"; Sr. Sormano to provide piano accompaniment for his wife and daughter, who will play selected pieces between the acts.

1878

H: January 1. A Spanish troupe performed *Deudas de la honra* at the Teatro Merced.

LC: January 23. Espinosa to leave for San Francisco; a private concert was given by Espinosa and his pupil Miss Crowley at residence of French consul Morenhaut.

LC: January 30. Ángel Mollá leaves Los Angeles for San Francisco.

LC: February 13. The Turnverein rented their hall at half price to the organizers of Mrs. Marra's benefit.

EP: February 14. "Sr. Mollá, who left for San Francisco to find a theater in which to perform, has accomplished his goal; he will be joined shortly by his wife Laura".

EA: March 24. First known mention of the term *mariachi* in Los Angeles; given, however, in a derogatory sense: "El miércoles por la noche salió una comitiva a dar una serenata a East Los Angeles con una viola, una música de 'hocico', timbales y chinescos y un burro cargado de esquite y requesón. Nada supimos de ellos, hasta otro día que resultaron en un mariachi en la Calle del Toro gritando '¡Ay Chihuahua, cuánto Apache!' y pidiendo que comer".

LC: March 30. "Professor Conterno is organizing a new band for young men".

EA: March 31. Teatro Alarcón, a new Spanish-language theater, to open April 7 (located on Upper Main Street, in one of the rooms of Sr. Terán); Señorita Adelina Domínguez will be one of the stars of this new theater.

LC: April 3. The new Spanish-language company will perform at the Teatro Alarcón, directed by J. D. Guerrero and Adolfo Vásquez. Professor Velasco will be in charge of the orchestra (with six musicians).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LC: April 10. Concert and dance on April 25 at Turnverein Hall to benefit the Sociedad Hispano-Americana de Beneficencia Mutua; music to be arranged by M. S. Arévalo; Prof. Knell will play the piano.

LC: April 20. The play *Atrépalo* by San Francisco poet and musician Jesús María Paredes to be given at the Teatro Alarcón.

LC: April 27. Brief mention of April 25 concert.

D/IAMR: May 9. Arévalo's song "A Ozaila" sung by Fred E. Berry at one of the "Unitarian Thursday" concerts.

LC: June 29. Professor Conterno's Band contracted by the Los Angeles Guard for their Fourth of July celebrations.

LC: July 17. A pic-nic near Spaadra (near present-day Pomona) in the Cañada de la Brea was organized July 7 by Simón Márquez and his wife Francisca S. de Márquez. Raquel Reyes and the young Isidoro Méndez were the musicians at the fiesta. Concepción Reyes sang several beautiful songs.

LC: July 20. Having sold a violin that was loaned to him cost Francisco Vallejo nothing less than 20 days in jail.

LC: July 28. The band will play *el jarabe*, *el son*, and *el vals español* at the *baile* to be given September 16 at Union Hall, on Spring Street. Special care will be taken to assure that persons are not admitted who cannot mix with the best families of our society.

LC: July 31. This past Sunday at San José de Spaadra a very enjoyable fiesta was held in the countryside. The Chávez, Soulé, and Martínez families took care of the preparations for the fiesta. The Vigil and Romero families attended, together with more than fifty other persons, as well as the worthy Sheriff from Pomona and his wife. The traditional dances, *la jota*, *el jarabe*, *los panaderos*, and others were performed.

LC: August 7. A *Gran Baile* announced for Saturday August 31 at Number 1 Arcadia Block, to benefit the collection fund for the celebrations of the anniversary of the glorious September 16. A magnificent band of music will be in the hall and all possible measures will be taken to assure that order reigns.

LC: August 21. The Guardias de Los Ángeles will hold a *baile* in their headquarters next to the Pico House hotel (in the Old Merced Theatre) on Thursday night.

LC: September 4. The Saint Vincent's College Band, with ten musicians, under the able direction of Professor Conterno, is making great progress.

LC: September 7. During the *baile* on September 16 Ramón Benítez will dance *el son* and *el jarabe*; Patricio Abila will dance *la jota*; Carlos Prudhomme will dance the *valse* "al uso del país".

LC: September 11. Mozart's "Ninth Mass" was sung at St. Vibiana's Cathedral.

LC: Sept. 14. Pic-nic to be given by the Guardia Hidalgo at Washington Gardens on September 15; a parade through the streets will precede the pic-nic. There will be a good band for the occasion.

LC: September 18. Juan B. Guerrero played the piano for the girls who sang the hymn during the celebrations given by the Junta Patriótica de Juárez on September 16.

LC: September 21. A September 16 fiesta was held in the house of Antonio F. Coronel, who was in charge of the music. On September 16 in San Luis Rey a *baile* and a magnificent

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dinner were given in the house of S. Goldbaum. Señorita Leonides Alvarado and her sister-in-law Concepción C. de Alvarado sang two beautiful songs alluding to Mexican Independence.

LC: September 25. Violinist Mendel Meyer will offer a concert tomorrow in Turnverein Hall; he will be assisted by eighteen musicians and friends.

LC: October 5. $2,700 has been subscribed to date for the St. Vibiana's Cathedral organ fund.

LC: October 9. Conterno's Band will play for the ball to be given by the Los Angeles Guards October 14 in Turnverein Hall.

LC: October 12. The band from St. Vincent's College to play at the Sisters of Charity Fair in Turnverein Hall.

LC: October 19. Geier and Bartholomeu, Dotter and Bradley, and the Los Angeles (Musical Instrument) Factory will present organs, pianos and other musical instruments of superior quality (at the Agricultural Exposition). "The phonograph is a curious object which merits seeing and hearing".

LC: October 30. *Baile* in honor of Antonio F. Coronel's wife (Mariana Williamson de Coronel), Merced Coronel, and Josie Mellus held at Stewart's Hall, in Downey.

D/IAMR: October 31. Arévalo performed the guitar solo *Fantasie on Themes from Ernani* at a Unitarian Thursday concert in Union Hall, and he accompanied the "Miserere" from *Il Trovatore* (Verdi), the singers were Madame Marra, Madame Mayo, Dr. Corbett, and Messrs. Severance; the instrumentalists included Arévalo, Mrs. Stratton, Mr. Wangeman, and Mr. Dohs.

LC: November 2. A benefit for Professor Knell is announced (his son, Edward Knell, aged 15 years, drowned in Los Angeles at the end of October).

LC: November 16. *Baile* to be given November 30 by the Guardia Hidalgo in Terán Hall, Upper Main Street.

LC: December 18. The choir of St. Vibiana's Cathedral is practicing the Fourth Mass of Haydn (*Schöpfungmesse*), the music of which is sublime and has only been sung three or four times before in California.

1879

LC: June 14. The Banda de la Guardia Nacional has been organized. Members include: Frank C. Indart (Yndart), E. Arzaga, B. Olivas, J. Rodríguez, M. Velasco, A. Smith, J. Martínez, and F. Olivas. Señor Indart is the director; Señor Arzaga, president; Señor Olivas, treasurer; Señor Rodríguez, secretary.

LC: June 25. The Guardia de Los Ángeles announces its first annual *baile*, to be held in Armory Hall (former Merced Theatre). Benefit dinner and concert for St. Vibiana's organ fund to be held July 4.

LC: July 12. $500.00 profit realized from benefit dinner and concert for St. Vibiana's organ fund held on July 4.

LC: July 16. Benefit concert and dramatic production for the Sociedad Hispano Americano de Beneficencia Mutua to be held on August 23 in Turnverein Hall.

LC: July 19. *Baile* to be given August 1 to raise money to buy instruments for the Banda

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de la Guardia Nacional. Reception committee includes: Pastor de Celis, Eulogio F. de Celis, M. J. Varela, and Reginaldo F. del Valle.

LC: July 30. *Gran Baile* to be given August 16 by the Guardia Zaragoza in Terán Hall, 25 and 26 Upper Main Street.

LC: August 3. Band to play at Democratic rally for Reginaldo del Valle at the Plaza. In honor of September 16, the Junta Patriótica de Juárez will organize the festivities.

LC: August 6. Fiesta announced in honor of San Luis Rey de Francia August 27 at Mission San Antonio de Pala (a chapel connected to Mission San Luis Rey, in San Diego County).

LC: August 27. *Gran Baile* for the Guardia Hidalgo to be given on September 1 in Terán Hall. Another *Gran Baile* to be held on September 2 by the Junta Patriótica de Juárez in the house of Don Cristóbal Aguilar, to celebrate September 16.

LG: September 13. In Santa Barbara several band pieces were played during a serenade given for Mr. A. B. Williams, County Recorder elect; after many toasts and congratulations Ramón Leiva sang a selection from *Il Trovatore*.

LC: September 20. Professor Conterno's band performed on September 16 in the Mexican Independence Day parade.

LC: September 24. Gymnastics held in the open air every Sunday at Washington Gardens; a dance is given in the pavilion.

LG: October 18. In Santa Barbara José M. Obande (agent for *La Gaceta*, Santa Barbara Spanish-language newspaper) was serenaded by Sr. Medardo Ferioli (grocery and fruit store owner), who performed two difficult pieces from *Il Trovatore* and *Lucrezia Borgia*.

LC: October 18. Hefferman's Band to accompany the solo cornet competition at the Agricultural Fair in Los Angeles on Monday night. Bands from San Luis Obispo (nineteen members), Ventura, and Visalia will participate in the band competitions to be held on Wednesday and Thursday nights.

LC: October 22. The band from San Luis Obispo was unable to attend the Agricultural Fair. First prize for the band competition is $100.00, second prize $25.00.

D/IAMR: October 30. Arévalo performed the guitar solo *Peruvian Air with Variations* at the Unitarian Thursday concert in Union Hall; pianist María Pruneda played a "selection" from *Il Trovatore*.

LC: November 1. A *Gran Baile* on November 8 in Armory Hall (old Merced Theatre) will benefit the band of the Guardia Nacional.

D/IAMR: November 6. Arévalo sang a duet with Miss Lanterman at a Congregational Church Benefit.

LG: November 8. The Misses de la Guerra were serenaded by Luis Ortega and his companions in Santa Barbara.

LG: November 22. *La Gaceta* of Santa Barbara advertised a *pastorela* performance to be held in Ventura on Christmas Eve, to be directed by Antonio M. Soto.

LG: December 13. "The best band from Santa Barbara has been engaged for the performance of *La pastorela* (in Ventura); the cast includes actors and four actresses; Antonio Soto and Andrés Arrellanes are the directors".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LG: December 13. "The wind band under the direction of José Lobero is making good progress" in Santa Barbara (Lobero was a trombonist and impresario of the Lobero Theater in Santa Barbara).

D/IAMR: December 18. M. S. Arévalo and O. Von Ploennies performed a duet for the Episcopal Church Entertainment at Turnverein Hall.

LG: December 20. Lobero's Band will march through the streets of Santa Barbara on Christmas day.

1880

LG: January 10. "Carta de Los Angeles" in *La Gaceta* (Santa Barbara): the correspondent from Los Angeles notes the recent (1879) public début performance of Eulogio F. de Celis as a singer. Performances also given by María Pruneda (pianist), M. S. Arévalo (guitar), Eduardo Arzaga (Arévalo's guitar student), and Rosa (Rosario) Rheim (singer, step-daughter of Arévalo's friend Ignacio García). Rheim is the "poseedora de una voz arrogante y sonora, merece ser mencionada. Varias ocasiones la hemos oído cantar, y como el público siempre le ha recibido con nutridos aplausos, soy de opinión de que han sabido apreciar sus bellas cualidades".

D: January 29. M. S. Arévalo and E. F. de Celis performed Arévalo's vocal duet "A Ozaila".

D/IAMR: February 21. Arévalo played a guitar solo during the "Grand Entertainment and Ball" of the Confidence Engine Number Two at Turnverein Hall.

LG: March 27. In Santa Barbara: "At public sale, an *órgano de mano* was sold. It was brought to Santa Barbara in 1849 by Pedro Abadie (now a rich merchant in Northern California). With this organ and a monkey, said Sr. Abadie, he began to make his fortune in California. The *hijos del país* (*Californios*) paid him five dollars per hour to play for them; he also played at *bailes*. In 1851 Sr. Abadie sold the organ to Don José Lorenzana of Montecito for 50 head of cattle; and on Saturday, after 31 years, it was sold at auction".

D: April 7. Prof. A. Hoeninghaus and Señor Castillon performed a violin and guitar duet, the Air from *Lucrezia Borgia* (Donizetti) at the entertainment at Union Hall.

D: April 22. Benefit concert for Madame Marra; Señor Cuyás recited *El penar de una sultana* to Mrs. Stratton's piano accompaniment.

LG: May 8. Señora Concepción de la Guerra and her daughters Erlinda y Rosa were serenaded in Santa Barbara. Afterwards a *baile familiar* lasted until dawn.

D: May 28 and 29. At the benefit performance for Grand Army of the Republic veterans, Madame Marra, Miss Mamie Perry, Messrs. Fanning, Lock, Arévalo, and Pleonis sang the Sextet from *Lucia di Lammermoor* (Donizetti).

D: June 28. At the benefit for Miss A. Losee, Sr. Arévalo and Mr. F. B. Fanning sang a vocal duet of Arévalo's; Madame Marra, Miss Pierson, Mr. Abernathy, and M. S. Arévalo sang the Quartet from *Rigoletto*.

LG: July 10. In Santa Barbara a *baile* was given by various *Mexicanos* at Lobero's Theater that lasted until 4 a.m.

LG: July 17. The young musician Luis Ortega, who in the company of Agustín Janssens, left for Arizona not long ago, returned to Santa Barbara last Sunday.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1881

LG: January 8. Dominga Olivas, Felicidad Abadie, Delfina and Erminia de la Guerra, Minerva Streeter, and Frank Streeter sang at mass on New Year's day at Mission Santa Barbara in Santa Barbara.

LG: February 26. In Santa Barbara a private ball was held for the Misses Erlinda and Rosa de la Guerra (from Ventura) in the spacious and elegant rooms of Doña Josefa de la Guerra; the music was provided by young men from Santa Barbara. Señorita Hortensia Andonaegui sang several Spanish songs.

LAH: April 19. First Fabbri concert given last night at Turnverein Hall; vocal and instrumental music, including operatic excerpts, were performed.

LAH: April 20. Second Fabbri concert given tonight at Turnverein Hall, with an excerpt from *Der Freischütz*.

LAH: April 24. Final Fabbri concert to be given tomorrow at Turnverein Hall.

D/IAMR: May 6. Grand Testimonial to Prof. M. S. Arévalo. Sr. Arévalo and Sr. Eduardo Arzaga performed Arévalo's arrangement for two guitars of *The Mocking Bird*. Arévalo played his *Variations on the Carnival of Venice* on the guitar. Miss Nell Carter and Miss Isabelita del Valle performed on the piano.

D/EE/IAMR: May 7. Review of Arévalo benefit of May 6 in the *Evening Express*: Arévalo and Arzaga played a guitar duet arrangement of Arditi's *Il Bacio Waltzes* for an encore; Arévalo's performance of his *Variations on the Carnival of Venice* was lauded by the reviewer.

LG: July 15. In Ventura the previous Sunday Professor Hall and his wife, and Erlinda and Rosa de la Guerra sang Farmer's Mass (Mass in B flat by Henry Farmer) at high mass at Mission San Buenaventura.

LG: July 23. In Montecito (near Santa Barbara) mass in the chapel was followed by a *baile* under the shade of the vine arbor next to the house of Leandro Juárez.

LC: September 4 (LAH), September 6 (LC). "100 Years Ago. Two Nights of Rejoicing". St. Charles Hall on Main Street to be the site of benefit dances on September 6 and 7 for the Compañía de Bailadores and St. Vibiana's Cathedral. The following traditional dances will be presented: *la jota*, *el jarabe*, *los camotes*, *el fandango*, *las palomitas*, *el son*, *la escondida*, *la bamba*, *la zorrita*, *el pantorrico*, *la malagueña*, *el jicote*, *el burro*, *los parraderos, la contradanza española*, *el valse figurado*, and *la cuadrilla mexicana*. The evening to conclude with a Ball.

LAH: October 15. Argentine guitarist Pedro C. Dorrego played at Turnverein Hall, as part of the touring Carusi Concert troupe. "We have never listened to his equal on the guitar".

LAH: December 13. *La pastorela* to be performed in Turnverein Hall on Christmas Eve, by the Sociedad Progresista Mexicana to "obtain funds for the organization of a new brass band".

1882

LAT/IAMR: January 12. A complimentary concert was tendered to pianist María Pruneda at Turnverein Hall during which Dr. Fernández sang an aria from *Die Zauberflöte* (Mozart); M.S. Arévalo and Eulogio F. de Celis performed the vocal duet "Vieni la notte e placida"; and María Pruneda performed Lizst's *Rigoletto* paraphrase.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAT/IAMR: January 13. Review of Pruneda benefit concert of January 12.

LAH: January 16. *La pastorela* repeated (after its Christmas Eve performance); Father Peter Verdaguer, of the Plaza Church, directed. The performer who played the devil character (Luzbel) was particularly praised.

LAH: April 14. An amateur company will perform *No mas mostrador, o la vanidad corregida* (Mariano José de Larra) at Turnverein Hall, on April 22. Between the acts a band will play Arévalo's *Amadir* waltz and his *The Dream schottische*.

LAT: April 23. Turnverein was "well filled" for *No mas mostrador, o la vanidad corregida*. "The actors were lively and sparkling in their wit. […] The audience last night was a credit to the drama-loving Spanish people.

1883

LAH: February 17. Advertisement for Christmas shepherds' play *Los Pastores*; afterwards a "Social Dance with Fine Music in Attendance", at Turnverein Hall on February 17 (performed earlier on January 6).

LAH: February 23. "The Ball of Confidence No. 2". At Turnverein Hall, for the Confidence Engine Company (firemens') dance, members of the local *Californio* elite performed traditional dances such as *Las pollitas*, *La jota*, *La escondida*, *La zorrita*, and *Los camotes*, with music provided by Ylario Ibarra and Dolores Cañedo.

LAH: June 7, 12. The Mollá troupe returns to Los Angeles, after years of performing in Mexico and Central America; at Turnverein Hall they will perform *Una vieja, como hay muchas*; *Hija y madre*; *Pescar y cazar*; and Spanish songs.

LAH: June 17. Laura Morales de Mollá to perform at her benefit the role of María in *Las dos madres*, and will sing a habanera.

LAH: June 22. At Laura Morales de Mollá's benefit at Turnverein Hall on June 21 Antonio F. Coronel presented her with a floral basket and a poem he wrote in her honor.

LAH: July 8. At Turnverein Hall, the Mollá troupe, with some local amateurs, will perform the play *La esposa del vengador* and Laura Morales de Mollá will sing the song "La hija del regimiento".

LAH/LAT: July 13. At Don Ángel Mollá's benefit last night at Turnverein Hall *La esposa del vengador* was performed.

LAH: August 8. Next Saturday evening the Mollá troupe will perform the play *La vuelta al mundo* and Laura Morales de Mollá will sing the "Brindis" from *Galatea* (Massé).

LAH: August 19. Don Ángel Mollá and Doña Laura Mollá left Los Angeles for Arizona after spending several months in their home in Los Angeles.

1884

LC: February 16. German touring piano virtuoso Albert Friedenthal appeared in San Diego (January 12, in Horton's Hall).

LC: March 1. Albert Friedenthal to give piano recitals at Turnverein Hall.

LC: March 8. Friedenthal's concert to be held March 14 (Friedenthal also appeared in Riverside, Pomona, and Anaheim).

LC: April 5. Benefit for Sra. Laura Morales de Mollá, *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla) to be performed.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAH: August 29. On September 1, 2, and 3, the Royal Spanish Opera Company will perform the zarzuela *El juramento* (Joaquín Gaztambide), and the operettas *La Fille de Madam Angot* (Charles Lecocq) and *The Grand Duchess* (Jacques Offenbach), in Spanish, at Child's Opera House (Los Angeles Grand Opera House). The 30-member company travels with its orchestra, and brings with it 140,000 pounds of costumes, the most ever brought to Los Angeles.

LAH: September 2. "The Royal Spanish Opera Bouffe Company opened to a large and fashionable audience. It proved to possess considerable talent.

LAH: September 5. The Royal Spanish Opera Bouffe Company left Los Angeles for San Bernardino.

LAH: September 10. The Royal Spanish Opera Company has returned to Los Angeles to give additional performances, on September 15, 16, and 17, of *The Chimes of Normandy* (*Las campanas de Carrión*, Robert Planquette), *El relámpago* (Barbieri), and *Las hijas de Eva* (Gaztambide), all in Spanish, at the Grand Opera House (They also appeared in Sacramento in June and San Francisco in October and November of 1888).

LC: November 1. Advertisement for the *Gran Baile Anual* of the Sociedad Progresista Mexicana to be held at Turnverein Hall.

1885

LAH: December 29. "The Pastorela": an extensive account by General Mariano Guadalupe Vallejo of the *pastorela* tradition in Mexican California (reprinted from the S*an Francisco Call*).

1886

LAH: January 14. Extensive advertisement for Carlos Curti's Orquesta Típica Mexicana (Mexican Typical Orchestra), to appear at Los Angeles Grand Opera House; with detailed list of personnel (names and instruments).

D/CC: January 22, 23. Mexican Typical Orchestra, directed by Carlos Curti, performed at the Los Angeles Grand Opera House on January 21, 22, and 23; soloists included A. Cuyas, guitar; Juan Curti, harp; Encarnación García, *psalterio*; Carlos Curti, xylophone; Adrian Galarza, clarinet (printed programs).

LAH: January 23. Long, detailed, and very positive review of Curti and his Orquesta Típica's performance on January 22. "They probably discoursed more sweet, varied by bravura music, than any company which has favored Los Angeles with a visit since the city has had an existence" (They later performed to great acclaim in San Francisco and Sacramento and elsewhere in California).

LAT: December 11. At the Bazaar of Nations at Mott Hall, for the "Spanish-American Evening" on December 10, Don Antonio Coronel, aged 69, danced *El jarabe* and *El jaleo* with Señora J. Castillón. Prof. Arévalo arranged the music for piano and guitars. In attendance were 1,540 individuals.

1887

LC: January 29. Advertisement for Arévalo's services as a music teacher: Apply at the office of

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La Crónica. "El Señor Arévalo es el único profesor de guitarra en esta ciudad. Así mismo enseña canto, piano, e idioma español, todo por métodos más fáciles y progresivos".

LC: May 14. Benefit performance on May 24 at Armory Hall to help build a Catholic church in Wilmington; Arévalo is in charge of the music.

E: September 5, 6 and 7. Zerega's Royal Spanish Troubadors appeared at the Los Angeles Grand Opera House; they also performed September 8 at Odd Fellow's Hall, San Bernardino; September 9 and 10 at Leach's Opera House, San Diego; September 12 and 13 at San Bernardino Opera House, San Bernardino; and September 14 at Pomona Opera House, Pomona.

LAT: September 6. Review of Zerega's Royal Spanish Troubadors, who opened an engagement of three nights and a matinee on September 5 at the Los Angeles Grand Opera House. Program included guitar music, and an elocutionist of "moderate ability" (the audience "reviled him unmercifully"). "Those who expected real Spanish music and Spanish dancing […] hoped in vain. The music consisted chiefly of well-worn American ballads".

1888

LAH: January 9. *La pastorela* performed January 7 by the Spanish Society at Armory Hall, followed by a dance enjoyed by all.

DC: April 21 and 22. Spanish opera bouffe company (Villaseñor-Ureña Company) is performing to great success in San Bernardino: April 21, *Chimes of Normandy* (*Les cloches de Corneville*, Planquette); April 23, *La Mascota* (Edmond Audran); and April 24, *Olivette* (*Les noces d'Olivette*, Audran), directed by Faustino Ureña.

LAH: April 27. Great Zarzuela Spanish opera bouffe company (Villaseñor-Ureña Company) to perform *Boccacio* (Franz von Suppé) and *Olivette* on April 29 at Los Angeles Grand Opera House (Child's Opera House).

LAT: April 30. Performances of *Boccaccio* and *Olivette* yesterday were "particularly enjoyed by the Spanish residents of the city, who don't often have an opportunity to hear an opera given in their own language". *Boccaccio* was extensively revised ("mutilated") for their performances.

MP: May 9. Spanish opera bouffe company (Villaseñor-Ureña Company) gave *Boccacio* (von Suppé) and *Olivette* at the Lobero Theater, Santa Barbara, May 10-12.

LAH: May 14. The Zarzuela theatrical troupe (Villaseñor-Ureña Company) gave *El juramento* (Gaztambide) at Armory Hall last night, May 13, to a large and delighted audience. In June 1888 they appeared in Sacramento and San Francisco. Their repertory also included *La tempestad* (Ruperto Chapí) and *El anillo de hierro* (Pedro Miguel Marqués).

CC: May 13. Grand Testimonial Concert Tendered to Prof. M. S. Arévalo the guitarist at Turnverein Hall, Los Angeles, Monday Evening, May 13th, 1889. Performers included A. J. Stamm, M. S. Arévalo, students of M. S. Arévalo, Dr. Fernández. Pieces included Quintette (Sextette) from *Lucia di Lamermoor*, *The Mocking Bird* (arranged for 2 guitars by Arévalo), Song "Forever and Ever" (Arévalo), Vocal Solo "Grande Valse" (Arévalo), and *Variations on the Carnival of Venice* (Arévalo) (concert program).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAT: May 30. Last evening the Spanish Opera Company (Villaseñor-Ureña Company) gave *El sargento Federico* (Barbieri and Gaztambide) as a benefit for Señora María Villaseñor de Ureña and Señorita Mercedes Villaseñor.

LAT: June 3. Last night the Spanish Opera Company (Villaseñor-Ureña Company) performed *Los Magyares* (Gaztambide) at Armory Hall as a benefit for stage manager Antonio Sánchez (comic tenor).

LAT: August 1. The play *Los furores de un cesante* (Luis Mariano de Larra) to be performed by a local amateur dramatic company at Armory Hall, along with dances including *El jarabe* and *El son*, followed by a *Gran Baile*.

1889

LAT: May 12. Testimonial concert to be given to Prof. Arévalo at Turnverein Hall.

LAH: September 16. A grand *baile* in honor of Mexican Independence was held at the hall at 267 Upper Main Street, and "was attended by nearly every Spanish-American resident of the city".

1890

D: May 6. At the Los Angeles Theatre Prof. Arévalo and Prof. Brenner performed the guitar duet *Old Folks at Home* (Stephen Foster) and *Stephanie Gavotte* during the "Entertainment of the Ladies' Annex of the Los Angeles Chamber of Commerce".

1891

D: January 13 and 14. "Spanish Music, Señor Arévalo", benefit performance for Los Angeles Charity Kindergarten, New Los Angeles Theatre.

RHA: June 3. Advertisement: "M. S. Arévalo. Office Wilson Block #24, First Street, Room 16, Hours 9-10 a.m., 2-4 p.m., and 6-9 p.m".

LAT: September 17. For Mexican Independence day celebrations at Stimson Hall on Upper Main Street: patriotic speeches, with songs and a guitar solo by Professor Arévalo, accompanied by Mercedes García. A *baile* attended by "American and Mexican citizens" followed.

EE: December 1. Advertisement: "Guitar lessons: M. S. Arévalo, guitarist, vocal culture and Spanish taught. Studio Room 16, Old Wilson Block, Los Angeles".

1892

MC: June 19. Beginning on June 22, the Hermanos Arcaraz Company (Arcaraz Grand Spanish Opera Company) will perform a season of Spanish opera at San Francisco's Orpheum Theater, with a company of 75. Their repertory reportedly included 22 different works.

E: August. Arcaraz Grand Spanish Opera Company performed at the Pasadena Opera House, Pasadena, August 8; San Bernardino Opera House, San Bernardino, August 9; Loring Opera House, Riverside, August 10 and 11; Fisher Opera House, San Diego, August 12; and Grand Opera House, Los Angeles, August 13-20. Their repertory included opera, *zarzuela*, and operetta.

LAH: August 14. The Arcaraz Operatic Company, with 60 members, will give a number of

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Spanish works this week at the Los Angeles Grand Opera House, including Chapí's zarzuela *La tempestad*. The company played at the Orpheum Theater in San Francisco, in June and July.

RHA: August 16. Advertisement for Gran Compañía Española Arcaraz. Performances begin August 15. Monday, *La tempestad*; Tuesday, *Campanone* (Giuseppe Mazza); Wednesday, *Boccaccio* (von Suppé); Thursday, *Carmen* (Georges Bizet); Friday, *Doña Juanita* (von Suppé); Saturday, *El proceso del can can* and *La Gran Vía* (Federico Chueca); and Saturday matinee *Las campanas de Carrión* (*Chimes of Normandy*, Planquette).

LAH: August 17. "No traveling American company could show such a number of uniformly good singers" as the Arcaraz Company.

LAH: August 22. Regarding the Arcaraz Company: "The moods and whims of the Los Angeles people astonish me at times. […] Last week there was a Spanish opera company that gave better performances, both in music and ensemble, than have been given here before in five years, and, with the exception of *Carmen*, on Thursday night, they played to empty benches".

LDR: September 6. The Club Dramático Español will perform on September 16 the patriotic drama *El corazón de un soldado*, *o heroísmo de una dama mexicana*, by Don Juan Miguel Lozada, in Hazard's Pavilion. A *Gran Baile* follows the play. Laura Morales de Mollá will play the role of the heroine Catalina.

LAT: September 15. The famous Mexican Band of the 24th Battalion played at the Los Angeles Plaza to a large audience.

D: October 12. Prof. M. S. Arévalo with Mr. M. Carrizosa performed a guitar duet (at the Grand Opera House?).

CC: October. The Mexican Band of the 24th Battalion performed at the 13th Annual Agricultural Exposition, at Hazard's Pavilion (printed program).

RHA: October 12. "Gran Serenata al Cónsul de México". On October 6 a serenade honored Mexican Consul J. Díaz Prieto. The Band of the Mexican Band of the 24th Battalion from Sonora, Lieutenant Antonio Cuenca, director, played the waltz *Sobre las olas* (Juventino Rosas) –repeated by popular demand– and the Quintet (Sextet) from *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). Some Mexican traditional music was also performed: "Estas piezas son mexicanas, y además del mérito musical, hicieron reír tanto por lo filosófico de los versos punzantes al uso de Veracruz y otros estados de México". Distinguished guests included Mayor H. T. Hazard, and Professor M. S. Arévalo; the Ignacio García and the Miguel Villa families; the piano teachers Miss E. H. Scarborough, Miss Mary Mansfield, and Miss Conradi. Many French, American, and Jewish families attended.

RHA: October 21. The Mexican Band of the 24th Battalion left Los Angeles on October 10. It was sent on tour by General Porfirio Díaz "con motivo del centenario de Coronado".

LAH: November 1. The Arcaraz Opera Company presented in Los Angeles "the most perfect ensemble ever given here and a repertory of five new operas out of six".

D: December 7. Arévalo performed at the benefit concert for Miss Josephine Williams.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1893

LAT: May 28. Advertisement for Pasadena Music Company in Pasadena, California: "Our stock of Mexican Music, Banjo Music, and Pipe Organ Music is the largest in Southern California".

1894

LAH/LAT: July. Notices and advertisements for concerts given at the Los Angeles Grand Opera House and elsewhere in the region by the Famous Mexican Band of 50 players, conducted by Encarnación Payén (Earlier, the band had performed at San Francisco's Midwinter International Exposition of 1894).

LAH/LAT: November 24. Advertisement: Los Angeles International Exposition (in Hazard's Pavilion), Corner Fifth and Olive Streets, "The Great Spanish Fandango with a troupe of First-Class Spanish Dancers", with Carmen and Pepita.

1895

LAH: March 16. "The Friday Morning Club. […] Professor Arévalo and others Render Spanish Music".

LAT: April 1. "A Spanish Concert". The Arévalo Club performs at the Hotel Carleton for high society guests.

LAT: June 30. "Spanish Opera". The Lyric Dramatic Club gave two comic operas at Turnverein Hall: *Gracias a Dios que está puesta la mesa* and *Pepillo el peluquero*.

1896

LAT: April 2. "Mexican Philharmonic Band Organized in This City", under the direction of Sr. J. D. Balderas. The 30-member group has just purchased a set of band instruments. All band members are Mexicans (A personnel list is included in the article).

LAH: May 11. The Ramírez Spanish Troubadours will present a potpourri of Spanish music in their vaudeville act at the Orpheum Theater.

LAT: May 17. A Guatemalan marimba group (the Ramírez Spanish Troubadours?) appears at the Orpheum Theater.

LAH: August. Notices of Los Angeles and Santa Barbara performances of Mexican Band from Tucson, the Club Filarmónico Tucsonense (with Fred Ronstadt, grandfather of popular singer Linda Ronstadt).

LAT: September 17. The Mexican Philharmonic Club Band of Los Angeles, under Prof. Balderas (formerly director of the Club Filarmónico Tucsonense), played for Mexican Independence Day. The group now has 36 musicians.

LU: November 21. The Club Filármonico Mexicano will give a dance and concert on November 28 at the Music Hall on South Spring Street.

LAH: November 29. Review of *baile* given by the Club Filármonico Mexicano; music provided by the Orquesta Balderas. The *baile* was attended by members of the local Mexicano/a elite.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1897

LU: January 9. The Club Filármonico Mexicano at its last election elected a new slate of officers: Federico Arizmendez, President; P. Y. Pérez; C. M. Garzopeta, Secretary; A. R. Zuñiga, Treasurer.

LAH: January 31, and February 4. Spanish and Mexican Day at Hazard's Pavilion for the Home Products Exposition, music by the Mexican Band, with a Spanish chorus of 40.

LAT: February 4 and 5. Spanish and American Day. The Spanish (Mexican) Band (Sr. J. D. Balderas, director) performed, along with the Arévalo Guitar Club.

LDR: February 6. Advertisement for "Tercer Gran Baile a Beneficio del Club Musical Hispano-Americano 'La Estudiantina'", at Music Hall, 231 South Spring Street. Schoneman and Blanchard's orchestra will perform.

LAH: June 11. The Mexican Band of Los Angeles will perform at Redondo Beach next Sunday.

LAH: June 19. Serenade Concert given by Mexican Band at the Nadeau Hotel to honor Mexican Consul General Andrade; they played Mexican national airs.

LAH: July 30. Free Spanish Barbeque in Santa Monica, dancing and open air concert by the 36-member Mexican Band, attendees can take the Southern Pacific Railroad, round-trip ticket from Los Angeles, for 50 cents.

LAH: August 22. Soprano Señora María R. del Castillo and tenor Señor E. del Castillo, of the Teatro Nacional in Mexico City, will perform for the first time in Los Angeles, at the Burbank Theater. Their repertory includes classic and comic Italian and Spanish operas (*Il Trovatore*, *Carmen*, *Faust*, *La Traviata*, *La tempestad*, *El anillo de hierro*, etc.). They also sing popular Spanish and Mexican songs.

SB: September 14. "Farewell Concert Tendered to Señora Y. Manzo de Gallardo at the Opera House, Santa Barbara, September 14, 1897". Performers included Sra. Y. Manzo de Gallardo, Sra. M. R. de Castillo, and José E. del Castillo. Pieces included *La tempestad* for piano (Julio Ituarte), the Aria from the opera *Keofar* (Felipe Villanueva), and music by Bellini, Verdi, Mendelssohn, Saint Saens, and Donizetti" (concert program).

1898

LAH: October 7. Grand Benefit Concert at Southern California Music Company's Music Hall tendered to the renown baritone Sr. Antonio O. Vargas, held Friday October 7, organized by Professor Miguel S. Arévalo, assisted by the Mexican Band (Sr. Y. Escobar, director), and many local artists. Review and list of program published in *Los Angeles Herald* on October 8 (Vargas was one of the first baritones to make operatic recordings, in the 1890s, and to record Spanish songs).

1899

LAH: June 29. Advertisement for the "Grand Band Concert by the Famous Mexican Band" on July 4 at Terminal Island (between San Pedro and Long Beach); 26 members in the band. Performances continued through September.

LAT: July 7. Mexican music to be played by the Mexican Band at Terminal Island (San Pedro). "Plenty of shade and the only place on the coast for surf and still water bathing".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

LAH: September 14 and 17. Arévalo helped organize a musical celebration of Mexican Independence Day at Turnverein Hall; Spanish *zarzuela* and operatic excerpts were performed. A *baile* followed.

LAH: September 30. Advertisement for Mexican Band Concert at Terminal Island: "A unique programme of Mexican music will be rendered by this famous band".

1900

LAT: July 8. "M. S. Arévalo, whose recent death occurred in this city, was a well-established and favorably known teacher of mandolin and guitar. His sudden death was a matter of great surprise and sad regret to hosts of friends".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

2

Manuel M. Ponce y el apogeo de las "efusiones líricas"

Ricardo Miranda
INBAL

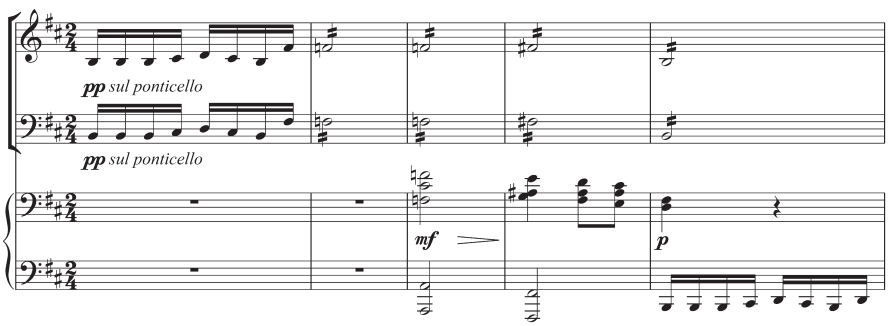
José Rolón falleció un 3 de febrero de 1945 y aunque Manuel M. Ponce (Figura 2.1) no asistió al sepelio, rindió a su viejo colega un evocativo adiós en el texto que escribió con motivo de uno de los primeros conciertos celebrados en conmemoración de Rolón y que repartió la Asociación Civil Música de Cámara de México semanas después del deceso. En el terreno de los recuerdos y las relaciones personales, se trata de un testimonio triste porque no dice nada de los trabajos y los días que Ponce y Rolón pasaron juntos; no hace memoria de las primeras visitas que Ponce hizo a Guadalajara, allá por 1921; no evoca las horas de estudio que compartieron en París, lo mismo en la clase de Paul Dukas que en el domicilio de Nadia Boulanger; no cuenta ninguna de las penurias que sus magros presupuestos parisinos les obligaron a pasar; ni recuerda las altas horas de la noche que les alcanzaban enfajillando los ejemplares de la *Gaceta Musical*. Del viaje que hicieron a Barcelona tampoco hay recuerdo. Nada, ni rastro de algún apunte personal, mucho menos el banal recuento de alguna anécdota.

Figura 2.1: Manuel M. Ponce, *ca*. 1912. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Y sin embargo, el texto de Ponce cumple otro noble propósito. Ensalza y pondera la música de Rolón, recorre las virtudes de algunas de sus mejores páginas y pide la edición de su música como el más claro de los homenajes que pueden rendirse a este músico. Además, en el curso de su valoración, Ponce desliza una frase que puede leerse con amplitud. Al describir los inicios de la carrera musical de su colega, dice: "Rolón, como todos los músicos que se dedicaban a escribir música seria, en la época de las efusiones líricas, recibió con los brazos abiertos la herencia romántica". La frase condensa en muy pocas palabras el espíritu y el repertorio de toda una época y alude, al mismo tiempo, a uno entre tantos temas pendientes de la historiografía musical mexicana. ¿Cuál fue la época de las "efusiones líricas"? ¿Cuál es esa herencia romántica de la que Ponce habla? ¿Por qué Ponce colocó a Rolón entre los músicos serios de aquella idealizada época? Al contestar estas preguntas, sin embargo, surge otro elemento insoslayable: fue Ponce, precisamente, notable protagonista de la época de las "efusiones líricas" y, tal vez, haya sido el más prominente entre los compositores de lo que él llama "música seria" durante los tiempos idos que su texto recuerda y describe:

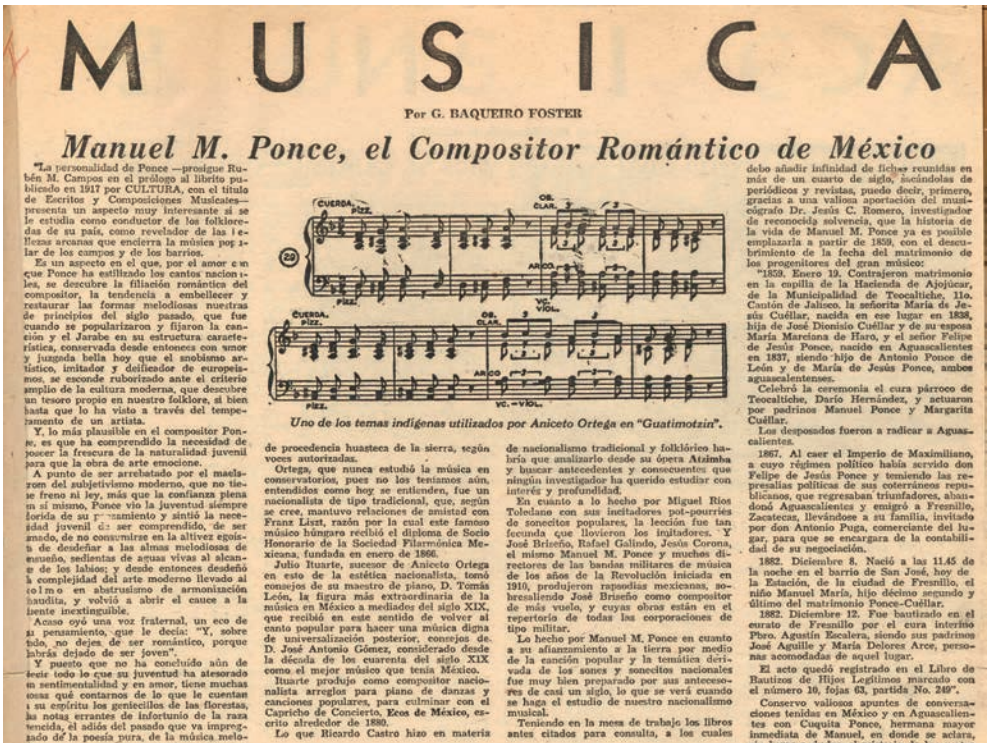
> Eran tiempos de creación artística desinteresada, de agudo sentimentalismo, eran momentos en que el amor, el dolor, la alegría, la tristeza, se apoderaban del artista en forma violenta y desbordante, haciendo que su imaginación creadora diera vida a obras poéticas, plásticas o musicales que, en los días que corren, todavía mantienen intacto su poder emocional sobre los espíritus, a pesar del ambiente frío y utilitarista que nos rodea[1].

Para Ponce, la obra emblemática de Rolón escrita "en tiempos de creación artística desinteresada" había sido su Cuarteto para piano y cuerdas op. 16, una partitura concebida durante "los años de generoso entusiasmo que en las obras juveniles de Rolón […] se manifestaba en frases musicales de exaltada emoción"[2]. Es fácil saber a qué se refiere Ponce puesto que pueden escucharse, casi en cualquier página de la obra, esa exaltada emoción y aquel generoso entusiasmo. Pero también es cierto que, junto al Cuarteto para piano de Rolón, la "exaltada emoción" encontró una de sus más intensas expresiones de "generoso entusiasmo" en el propio Trío para piano de Ponce, correctamente denominado *Trío Romántico*. Considerado una de sus obras maestras por críticos como Rafael J. Tello y Gustavo E. Campa, la efusión lírica es llevada al paroxismo y, en ocasiones, a momentos de intensidad expresiva que, aun tras haberlos escuchado reiteradas veces, no dejan de transmitir una pasión y fuerza que, como dijo Ponce, "mantienen intacto su poder emocional sobre los espíritus". Algo de aquella fuerza puede palparse en el agitado fragmento *sul ponticello* que inicia el IV movimiento (Ejemplo musical 2.1).

Ejemplo musical 2.1: Manuel M. Ponce, Trío para violín, violonchelo y piano, inicio del IV movimiento.

[1] Ponce, Manuel M. "José Rolón". Notas al programa de "Música de Cámara de México", 18 de abril de 1945, reproducido en Miranda, Ricardo. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*. México, CENIDIM, 1993, pp. 206-207.

[2] *Ibid.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Las piezas de música de cámara que Ponce y Rolón escribieron en la segunda década del siglo XX son, en efecto, piedras angulares del repertorio romántico mexicano. Rolón escribió su Cuarteto desde 1913, aunque no se escuchó en la Ciudad de México sino hasta 1922; Ponce, por su parte, había estrenado su Trío en 1911, pero la partitura solo fue impresa en La Habana en 1916. Las fechas, en todo caso, acotan uno de los momentos estelares del repertorio de cámara mexicano. Pero esa intensa floración romántica, esa muestra decantada de la música de las "efusiones líricas", ¿qué significa en términos musicales? ¿A qué nos referimos al hablar de Ponce o Rolón como compositores románticos?

MUSICA

Por G. BAQUEIRO FOSTER

Manuel M. Ponce, el Compositor Romántico de México

"La personalidad de Ponce —prosigue Rubén M. Campos en el prólogo al librito publicado en 1917 por CULTURA, con el título de Escritos y Composiciones Musicales— presenta un aspecto muy interesante si se le estudia como conductor de los folkloredas de su país, como revelador de las bellezas arcanas que encierra la música popular de los campos y de los barrios.

Es un aspecto en el que, por el amor con que Ponce ha estilizado los cantos nacionales, se descubre la filiación romántica del compositor, la tendencia a embellecer y restaurar las formas melodiosas nuestras de principios del siglo pasado, que fue cuando se popularizaron y fijaron la canción y el Jarabe en su estructura característica, conservada desde entonces con amor y juzgada bella hoy que el snobismo artístico, imitador y deificador de europeísmos, se esconde ruborizado ante el criterio amplio de la cultura moderna, que descubre un tesoro propio en nuestro folklore, si bien hasta que lo ha visto a través del temperamento de un artista.

Y, lo más plausible en el compositor Ponce, es que ha comprendido la necesidad de poseer la frescura de la naturalidad juvenil para que la obra de arte emocione.

A punto de ser arrebatado por el maelstrom del subjetivismo moderno, que no tiene freno ni ley, más que la confianza plena en sí mismo, Ponce vio la juventud siempre florida de su pensamiento y sintió la necesidad juvenil de ser comprendido, de ser amado, de no consumirse en la altivez egoísta de desdeñar a las almas melodiosas de ensueño, sedientas de aguas vivas al alcance de los labios; y desde entonces desdeñó la complejidad del arte moderno llevado al colmo en abstruismo de armonización maldita, y volvió a abrir el cauce a la fuente inextinguible.

Acaso oyó una voz fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: "Y, sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven".

Y puesto que no ha concluído aún de verte todo lo que su juventud ha alesorado en sentimentalidad y en amor, tiene muchas cosas qué contarnos de lo que le cuentan a su espíritu los gentecillos de las florestas, las notas errantes de infortunio de la raza vencida, el adiós del pasado que va impregnado de la poesía pura, de la música melo-

Uno de los temas indígenas utilizados por Aniceto Ortega en "Guatimotzin".

de procedencia huasteca de la sierra, según voces autorizadas.

Ortega, que nunca estudió la música en conservatorios, pues no los teníamos aún, entendidos como hoy se entienden, fue un nacionalista de tipo tradicional, que, según se cree, mantuvo relaciones de amistad con Franz Liszt, razón por la cual este famoso músico húmgaro recibió el diploma de Socio Honorario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada en enero de 1866.

Julio Ituarte, sucesor de Aniceto Ortega en esto de la estética nacionalista, tomó consejos de su maestro de piano, D. Tomás León, la figura más extraordinaria de la música en México a mediados del siglo XIX, que recibió en este sentido de volver al canto popular para hacer una música digna de universalización posterior, consejos de D. José Antonio Gómez, considerado desde la década de los cuarenta del siglo XIX como el mejor músico que tenía México.

Ituarte produjo como compositor nacionalista arreglos para piano de danzas y canciones populares, para culminar con el Capricho de Concierto, **Ecos de México**, escrito alrededor de 1880.

Lo que Ricardo Castro hizo en materia de nacionalismo tradicional y folklórico habría que analizarlo desde su ópera **Atzimba** y buscar antecedentes y consecuentes que ningún investigador ha querido estudiar con interés y profundidad.

En cuanto a lo hecho por Miguel Ríos Toledano con sus incitadores pot-pourrís de sonecitos populares, la lección fue tan fecunda que llovieron los imitadores. Y José Briseño, Rafael Galindo, Jesús Corona, el mismo Manuel M. Ponce y muchos directores de las bandas militares de música de los años de la Revolución iniciada en 1910, produjeron rapsodias mexicanas, sobresaliendo José Briseño como compositor de más vuelo, y cuyas obras están en el repertorio de todas las corporaciones de tipo militar.

Lo hecho por Manuel M. Ponce en cuanto a su afianzamiento a la tierra por medio de la canción popular y la temática derivada de los sones y sonecitos nacionales fue muy bien preparado por sus antecesores de casi un siglo, lo que se verá cuando se haga el estudio de nuestro nacionalismo musical.

Teniendo en la mesa de trabajo los libros antes citados para consulta, a los cuales debo añadir infinidad de fichas reunidas en más de un cuarto de siglo, escándalos de periódicos y revistas, puedo decir, primero, gracias a una valiosa aportación del musicógrafo Dr. Jesús C. Romero, investigador de reconocida solvencia, que la historia de la vida de Manuel M. Ponce ya es posible emplazarla a partir de 1859, con el descubrimiento de la fecha del matrimonio de los progenitores del gran músico:

"1859. Enero 19. Contrajeron matrimonio en la capilla de la Hacienda de Ajojúcar, de la Municipalidad de Tecaltiche, 11o. Cantón de Jalisco, la señorita María de Jesús Cuéllar, nacida en ese lugar en 1838, hija de José Dionisio Cuéllar y de su esposa María Marciana de Haro, y el señor Felipe de Jesús Ponce, nacido en Aguascalientes en 1837, siendo hijo de Antonio Ponce de León y de María de Jesús Ponce, ambos aguascalentenses.

Celebró la ceremonia el cura párroco de Tecaltiche, Darío Hernández, y actuaron por padrinos Manuel Ponce y Margarita Cuéllar.

Los desposados fueron a radicar a Aguascalientes.

1867. Al caer el Imperio de Maximiliano, a cuyo régimen político había servido don Felipe de Jesús Ponce y temiendo las represalias políticas de sus coterráneos republicanos, que regresaban triunfadores, abandonó Aguascalientes y emigró a Fresnillo, Zacatecas, llevándose a su familia, invitado por don Antonio Puga, comerciante del lugar, para que se encargara de la contabilidad de su negociación.

1882. Diciembre 8. Nació a las 11.45 de la noche en el barrio de San José, hoy de la Estación, de la ciudad de Fresnillo, el niño Manuel María, hijo décimo segundo y último del matrimonio Ponce-Cuéllar.

1882. Diciembre 12. Fue bautizado en el curato de Fresnillo por el cura interino Phro. Agustín Escalera, siendo sus padrinos José Aguille y María Dolores Arce, personas acomodadas de aquel lugar.

El acto quedó registrado en el Libro de Bautizos de Hijos Legítimos marcado con el número 10, fojas 63, partida No. 249".

Conservo valiosos apuntes de conversaciones tenidas en México y en Aguascalientes con Cuquita Ponce, hermana mayor inmediata de Manuel, en donde se aclara,

Figura 2.2: Artículo de Gerónimo Baqueiro Foster sobre Manuel M. Ponce.
El Nacional (México), 23 de marzo de 1958.

El epíteto "romántico" ha sido aplicado a Ponce y su música en reiteradas ocasiones, aunque a menudo el calificativo parece impuesto por razones sentimentales, como si fuera suficiente motivo para ello el mínimo atisbo de añoranza o el encanto pianístico que –indudablemente– se prodiga en gran parte de su música. Ejemplo claro de lo anterior es el amplio escrito que Gerónimo Baqueiro Foster dedicó a Ponce –intitulado "Manuel M. Ponce, el compositor romántico de México"– y que se acomodó en cinco generosas entregas del suplemento del periódico *El Nacional* en 1956, sin que Baqueiro haya explicado, siquiera tangencialmente, la razón del epíteto (Figura 2.2). Otros músicos y especialistas no harán mucho más. Pablo Castellanos, más ocupado en señalar los aspectos "mexicanos" de la música de Ponce anterior a 1925, reserva el término "estilo romántico" para las mazurcas. Yolanda Moreno lo llama romántico, pero sin adentrarse a mayor abundamiento, como si fuera un asunto generacional y en relación a la fortuita llegada de Ponce al Conservatorio Nacional. Para Jorge Barrón, en cambio, lo romántico es definitivo en las obras de Ponce escritas hasta 1915: "romántico de corazón, demostró

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

predilección por la melodía expresiva, el hábil contrapunto, la armonía imaginativa, el uso efectivo de motivos y una preferencia por la tonalidad […]"[3].

Me atrevo a disentir de Barrón puesto que ninguna de tales características permite calificar la música de Ponce como romántica y, puestos a ello, encontraríamos tan buenos o mejores ejemplos de cada rasgo técnico señalado por Barrón en obras de Ponce que definitivamente no son románticas. De hecho, aunque para Ponce las "efusiones líricas" fueron sinónimo de lo romántico, él mismo meditó *a posteriori* sobre la fácil superficialidad del concepto. Así retomó el asunto en un artículo publicado en 1940 en las páginas de *Música*:

> Frecuentemente oímos decir que lo que caracteriza a la música romántica es una especie de efusión lírica, una exaltación del sentimiento, que a veces llega hasta los linderos de la exasperación. Ahora bien, si revisamos de cerca las partituras de los maestros universalmente conocidos como modelos del clasicismo, encontraremos, con más frecuencia de la que suponen los teorizadores, páginas enteras que contienen los principios generadores de lo que se ha convenido en llamar romanticismo musical[4].

La apreciación de Ponce no pudo ser más precisa: lo romántico no se limita a una expresividad intensa ni al empleo de procesos monotemáticos que ya se advierten en los grandes clásicos, y aunque conocemos que el propio autor ya se preocupaba respecto a una superficial definición del término, a nadie pareciera importarle. De hecho, al llamar a Ponce un compositor romántico se refuerza un doble consenso que ha sobrevivido incólume: para todos es evidente que lo es y a casi nadie le parece útil explicarlo.

Si bien la investigación en torno a gran parte de la herencia musical mexicana no destaca por hacer explícitos los valores de la música que se investiga, no deja de ser inquietante que uno de los principales problemas de trabajar sobre la música de Ponce –un compositor que ocupa un primerísimo lugar en el panteón de los compositores mexicanos y cuyo estudio, por tanto, no requiere mayor justificación– radique precisamente en la prevalencia de lugares comunes y en los enormes sobreentendidos que se asumen al valorar o definir su música. Que Ponce es un compositor romántico es algo que pareciera no requerir aclaración alguna, algo que se da por bueno y por sentado; tan es así que Baqueiro hizo todo menos explicar el título de su largo ensayo en aquellas entregas periodísticas. Y sin embargo, hoy sabemos que no hay discurso inocente y que cada palabra que articulamos alrededor de la música dice, en ocasiones, tanto sobre ella como lo que no decimos: hay momentos donde los compases de silencio de nuestro discurso suenan, y suenan fuerte.

Para complicar las cosas, existen alrededor de la producción temprana de Ponce los más diversos mitos, las más inverosímiles historias que –da tristeza concederlo– no en pocas ocasiones tuvieron su origen en el propio compositor. En entrevistas periodísticas, en programas de radio, a veces en su correspondencia privada tanto como en charlas o comentarios que otros gustan reproducir, Ponce alentó la construcción de leyendas y anécdotas alrededor de su música y es necesario reconocer que, en cierta y quizá buena medida, esa mitomanía que algunos encontramos desquiciante y que muchos seudobiógrafos o "críticos de banqueta", como alguna vez los llamó Antonio Gomezanda, encuentran irresistible, fue iniciada y nutrida por el compositor.

---

[3] Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004, p. 22 y ss. De Yolanda Moreno Rivas, véase su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989; y de Pablo Castellanos su importante *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello [Textos de Humanidades, 32]. México, UNAM, 1982.

[4] Ponce, Manuel M. "Romanticismo". *Música* (México, 1 de agosto de 1940), p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Doy un ejemplo. En una carta firmada en La Habana el 15 de febrero de 1916, le dice a Clementine: "Ahí están las doscientas dieciséis obras que tengo escritas, que atestiguan, más de lo que yo pudiera decir, que un perdulario no tendría ni tiempo ni posibilidad para componer eso". Aunque la redacción es claramente desafortunada y se trata de una línea escrita en un momento de desesperación, no cabe duda que la cifra es una exagerada y deliberada mentira. ¿Doscientas dieciséis obras?

El apogeo de las "efusiones líricas" alcanzó su momento estelar hacia 1912 cuando la realización de dos conciertos ofrecidos en el Teatro Arbeu representaron para Ponce el cénit de su carrera ascendente. El crítico Luis G. Urbina, que fungía entonces como el primero entre los admiradores de Ponce, capturó en su inigualable pluma el singular entusiasmo que despertaban aquel par de programas que tenían al Concierto para piano de Ponce como pieza principal:

> Estas líneas son un toque de clarín. Vienen los heraldos de dalmáticas recamadas y listadas calzas. Pasan, bajo la luz del sol, por las angostas y laberínticas callejas medioevales. […] las trompetas en triunfal sonoridad, rompen el aire con una argentina tocata […]. Venid –grita el pregón a los cuatro vientos– venid a escuchar los más bellos cantos, las más inauditas melodías enhebradas en el hilo de sueño de una sabia armonía […]. Venid a escuchar a un pianista admirable y a un delicioso compositor. Este maestro no es vacío, no es frívolo, no posee superficiales elegancias ni vanas delicadezas; no tiene tampoco ruidos estridentes que son, según la frase de un crítico, el escándalo de la nada […]. ¿El programa? No me lo preguntes ahora, inquieto aficionado, que he de decírtelo más tarde. Confórmate por ahora con saber que Manuel Ponce se presentará al público de México. Confórmate y alégrate[5].

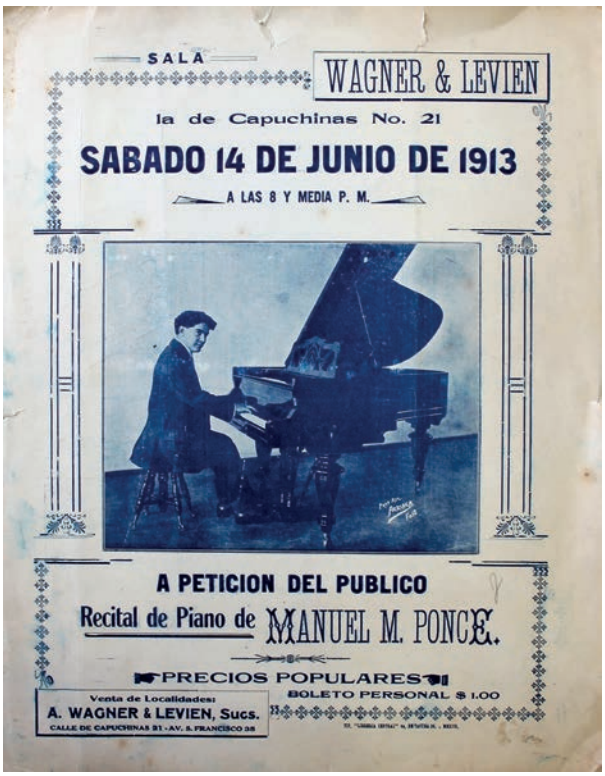



Figura 2.3: Anuncio para el recital de Manuel M. Ponce, Sala Wagner, 1913. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce.

[5] "El cronista de antaño" [Luis G. Urbina]. "Gran acontecimiento artístico en la Metrópoli". *El Imparcial* (México, 5 de julio de 1912), pp. 1-2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Si a la música interpretada en la segunda de aquellas presentaciones –donde se repitió su Concierto para piano estrenado apenas dos días antes– sumamos el repertorio ejecutado en otras cuatro ocasiones importantes –el recital de Ponce en la Sala Wagner del 25 de mayo de 1913 (hizo otro en junio de ese mismo año; véase Figura 2.3), el ofrecido en el Ateneo de La Habana el 12 de noviembre de 1915, el programa de su malograda presentación en el Aeolian Hall en marzo de 1916 y el de su regreso al Teatro Arbeu en diciembre del mismo año– obtenemos la lista de las poco más de cuarenta obras que Ponce consideró, hasta 1916, las fundamentales de su repertorio. Además de los *Cuadros Nocturnos*, para orquesta de cuerdas, del referido Concierto para piano y orquesta y del Trío, para piano, violín y violonchelo, la nómina se muestra en la Tabla 2.1.

Tabla 2.1: Repertorio de Manuel M. Ponce, 1912-1916.

Tema mexicano variado *Rapsodia mexicana* II *Serenata mexicana* *Balada mexicana* *Barcarola mexicana*	*Elegía de la ausencia* Rapsodia Cubana I Rapsodia Cubana III *Suite cubana*	Preludio y fuga sobre un tema de Bach Preludio y fuga sobre un tema de Händel Dos pequeños preludios
Légende Segundo Nocturno *Canto a la memoria de un artista*		*Scherzino* [a Claude Debussy] *Romanza de amor* *En una desolación*
Estudios de concierto: I. *Preludio Trágico*, III. *Hacia la cima*, IV. *Morire habemus,* V. *La hilandera*, VI. *Alma en primavera*, VII. *Juventud*, VIII. *Preludio Galante* y XII. *La vida sonríe*		Mazurcas VI, VII, VIII, XV, XX, XXII y XXIII
Primera Sonata (I. *La vida tumultuosa*, II. *Reposo de amor*, III. *En el esplendor de la alegría*)		
Álbum de amor: (solo tres números: *En la paz del sendero florido*; *Tú eres mi amargura y mi dolor*; y *Eternamente*…)		

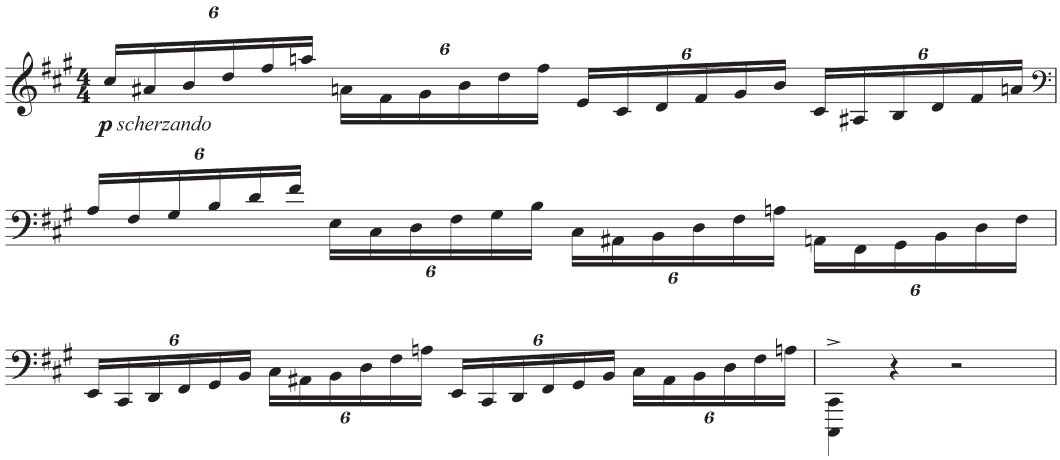
A los títulos mostrados pueden añadirse no más de seis u ocho arreglos de canciones mexicanas, al menos una de las cuales –*La barca del marino*– fue ofrecida como *encore*, lo mismo que la famosa *Gavota*. Ya que la lista no alcanza a ser ni la quinta parte de las supuestas "doscientas dieciséis obras que tengo escritas" y porque Ponce repitió muchos de estos títulos en más de un concierto, es claro que él mismo sabía que no importa cantidad sino calidad y que al programar sus conciertos designó a esta cuarentena de piezas como el conjunto central de su producción hasta 1916. Por cierto, vaya respecto a esta lista un aviso precautorio: se trata de una nómina frustrante porque no pocas de esas obras están perdidas o solo pueden reconstruirse parcialmente: la Primera Sonata, el *Canto a la memoria de un artista*, la tercera Rapsodia Cubana, las mazurcas XX y XXII y los estudios IV. *Morire habemus* y V. *La hilandera* forman parte de tan triste inventario.

Desde generaciones anteriores a la suya, los compositores mexicanos del siglo XIX se habían apropiado –en menor o mayor medida– de distintos rasgos del estilo romántico; ya por el cultivo de géneros tales como las romanzas sin palabras, nocturnos, evocaciones; ya por el énfasis en el carácter, es decir, en lo *característico* de la música. En términos técnicos, la incorporación al discurso musical de lejanas o inesperadas relaciones tonales y el despliegue de una lógica interna que enfatizaba procesos compositivos orgánicos también se aprecian, paulatinamente, a partir de las obras escritas por los

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

músicos agrupados alrededor de la Sociedad Filarmónica Mexicana y la fundación del Conservatorio Nacional. No sorprende así que tales rasgos puedan distinguirse en un buen número de las obras que Ponce escribió en los años anteriores a 1916, y para ofrecer una explicación más amplia de cómo el compositor se inscribe dentro de la estética romántica convendría explorar –en un conjunto significativo de piezas– algunas de las características enumeradas. Por ahora, habré de concentrarme, a modo de ejemplo, en la más famosa de aquellas partituras, el Concierto para piano y orquesta que estrenaron el autor como solista y la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Julián Carrillo en 1912.

Es lógico que la doble faceta de compositor-pianista abra las compuertas de las "efusiones líricas" con holgura. La exaltación y el virtuosismo afloran incontenibles en la partitura y en ella su autor quiso desempeñar el mágico poder de taumaturgo desde un piano que sirve para revelar sus emociones. "El artista que se recluye en su sueño privado" –afirma con tino Wilfred Mellers– "enfatiza su distinción de los *hoi polloi* mediante una exhibición de sus poderes mágicos"[6]. Esos poderes mágicos son inmediatamente mostrados con la *quasi cadenza* que, tras la presentación del primer tema por la orquesta, acomete el autor-solista (Ejemplo musical 2.2).



Ejemplo musical 2.2: Manuel M. Ponce, Concierto para piano, cc. 28-31.

Aún la más superficial de las audiciones del Concierto para piano dejará en claro que el virtuosismo inunda la obra y que si alguna pieza puede darnos la medida exacta de los alcances pianísticos de Ponce, sin duda es esta. Sin embargo, una lectura historiográfica revelará que lo que más ha llamado la atención respecto al Concierto es que su concepción como una obra sin cortes ha causado divergentes interpretaciones formales. Síntoma inequívoco de tal confusión es que se puedan encontrar en el mercado versiones de la misma pieza que la dividen en tres o en cuatro movimientos[7], además de que otras posturas formales la han concebido como una obra en dos grandes partes. La razón detrás de lecturas tan distintas estriba en el hecho de que la obra fue concebida como un todo sin interrupciones, de modo que según el pianista, el productor o el académico en turno, esas secciones se convierten en dos,

[6] "Even the virtuoso element prompted by the pianist's dexterity was a form of emotional revelation. The artist who retreats into his private dream emphasizes his distinction from *hoi polloi* by an exhibition of his magical powers". Mellers, Wilfrid. *Man & his Music, The Story of Musical Experience in the West*. Londres, Barrie & Rockliff, 1973, p. 1.

[7] Véanse, por ejemplo, las grabaciones de Jorge Federico Osorio (*Música mexicana, vol. 6*. Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz, dir. Londres, ASV DCA 926, 1995); o Héctor Rojas (*Concierto y Balada Mexicana para piano y orquesta*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Carlos Miguel Prieto, dir. México, Tempus 10001, 2001).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tres o cuatro movimientos. A esta confusión se suma otra mucho más importante: ¿se trata de una obra que responde a los principios de la llamada "forma sonata" o más bien estamos frente a una rapsodia –de estructura caprichosa– para piano y orquesta?

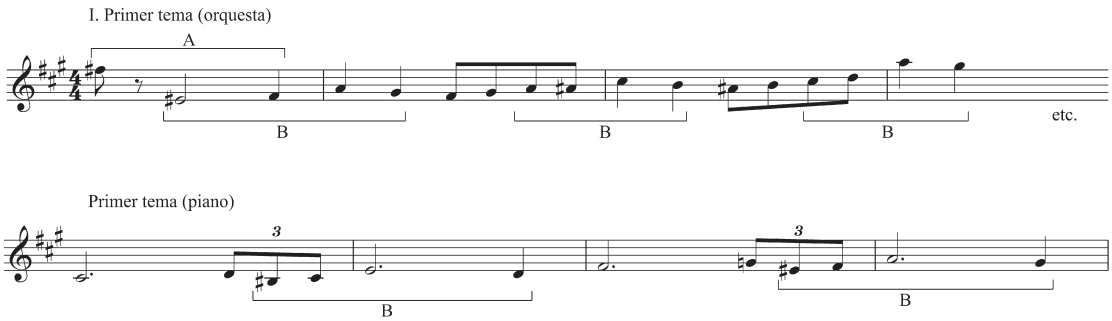
Como es de esperarse, Pablo Castellanos fue el primero en iluminar el asunto con una serie de conceptos esclarecedores que merecen citarse *in extenso*:

> Particularmente notable es su *Concierto* para piano, quizá la obra más importante de su fase romántica. A la manera de Liszt, los cuatro movimientos del *Concierto* están ligados entre sí, formando un solo movimiento de tipo "sonata". El *allegro* inicial, de carácter vigoroso, representa al primer tema de una exposición; el *andante*, de expresión romántica, viene a ser el segundo tema de la sonata; y el tercer movimiento, que ocupa el lugar de un *scherzo*, finaliza la exposición. Como cada tema se desenvuelve en su respectivo movimiento, Ponce suprime lo que se llama desarrollo (en la forma sonata) y es principalmente en la cadencia del piano donde presenta la recapitulación de todos los temas. El cuarto movimiento constituye una extensa coda[8].

La apreciación crítica de Castellanos no puede ser más relevante. Por una parte, señala los conciertos de Liszt como modelos que inspiraron a Ponce y, por otra, adelanta que estamos frente a una obra en forma de sonata donde cada "movimiento" expone un tema, antes de que estos sean re-expuestos en la cadencia del piano que precede a un cuarto movimiento que él concibe como una larga coda. Se trata, sin embargo, de una lectura forzada, quizá porque está basada en una visión muy esquemática de la llamada "forma sonata". A ello se debe que Castellanos caracterice al cuarto movimiento como "una extensa coda", lo que apenas podría justificarse tras una mirada menos apresurada. En todo caso, Castellanos define lo fundamental, la noción del concierto como un todo, como una "estructura emergente" –según las denominó Leonard B. Meyer[9]– en la que los procesos de sonata tienen lugar a lo largo de la pieza entendida como un todo.

Además, Castellanos realizó otra importante observación sobre la unidad motívica de los materiales temáticos del concierto (Ejemplo musical 2.3):

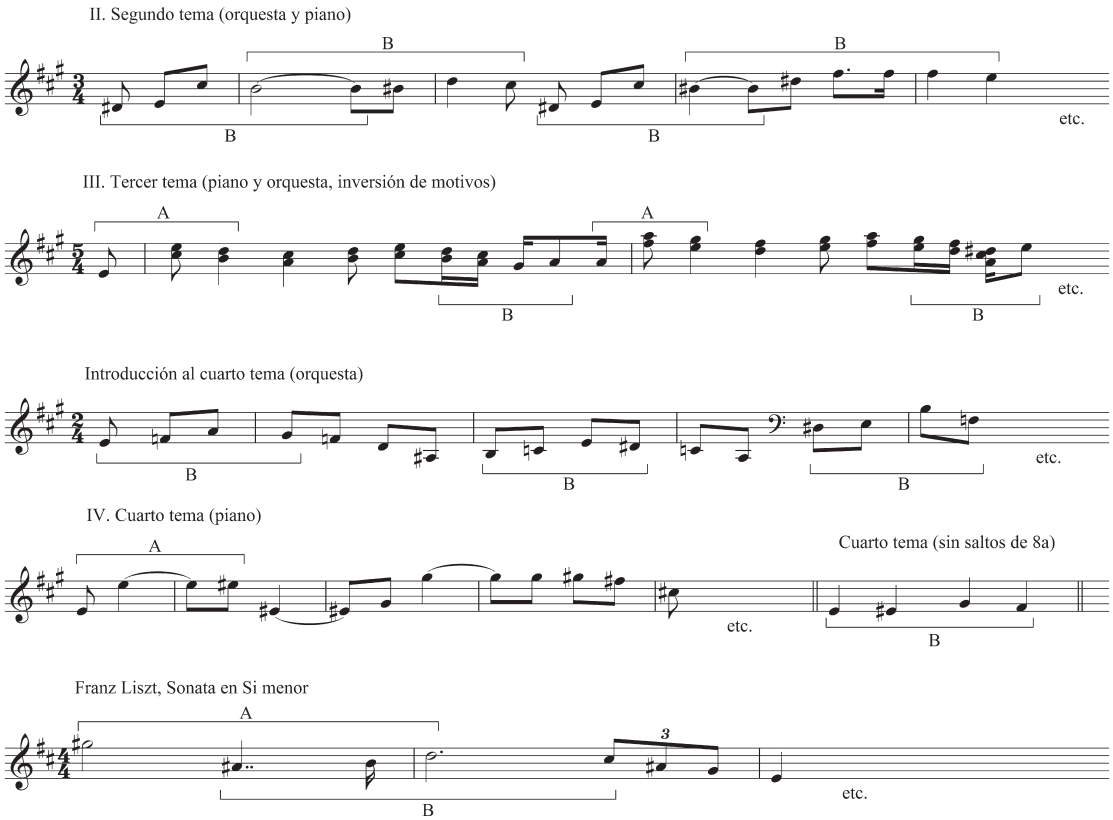
> Ponce hace surgir los temas de cada movimiento, distintos en apariencia, de las transformaciones rítmicas y melódicas de los motivos que contiene el tema inicial, recurriendo a procedimientos de inversión (en el tercer movimiento) y por medio de saltos de octava en el *allegro* final. El primer tema, que parece evocar la *Sonata* en Si menor de Liszt, se convierte en romántica canción mexicana en el *andantino*, adquiriendo un carácter de danza tropical y de ritmo sutil en el *allegretto*[10].



[8] Castellanos, P. *Manuel M. Ponce…*, p. 31.

[9] Meyer, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989, p. 198.

[10] Castellanos, P. *Manuel M. Ponce…*, p. 31.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta: temas empleados[11].

Al caminar por uno de los senderos abiertos por Castellanos y en un esclarecedor ensayo analítico que muestra en detalle cómo, en efecto, todos los materiales temáticos del Concierto están integrados entre sí, Joel Almazán se ocupó tangencialmente de la estructura de la obra. Para Almazán, la partitura tiene dos movimientos y no cuatro, como afirmó Castellanos: "las secciones marcadas como *allegro appasionato, andantino amoroso, allegretto* y *allegro come prima* constituyen un solo movimiento, ya que existen en él dos re-exposiciones del material melódico inicial"[12]. Según Almazán, se trata entonces no de un movimiento en forma de sonata sino de "una forma híbrida entre variación y rondó" y es en tal movimiento donde "se presenta primordialmente la integración cíclica a la que Castellanos alude"[13]. A pesar de aseverar que se trata no de una sonata sino de un "híbrido" y de no querer –como hizo Castellanos– "forzar el modelo típico del concierto a la obra", Almazán recurre a los consabidos términos del tradicional análisis de sonatas para delimitar las distintas secciones (Tabla 2.2).

[11] Realizada a partir de Castellanos, P. *Manuel M. Ponce…*, pp. 65-66.

[12] Almazán, Joel. "Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, 118-119 (1998), pp. 118-136, p. 130.

[13] *Ibid*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 2.2: Visiones estructurales del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce: a. Castellanos (1982), b. Osorio/Bátiz (1994) y c. Almazán (1998).

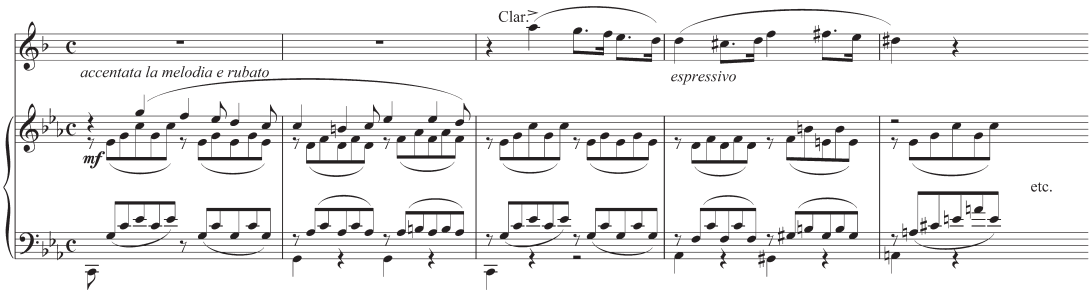
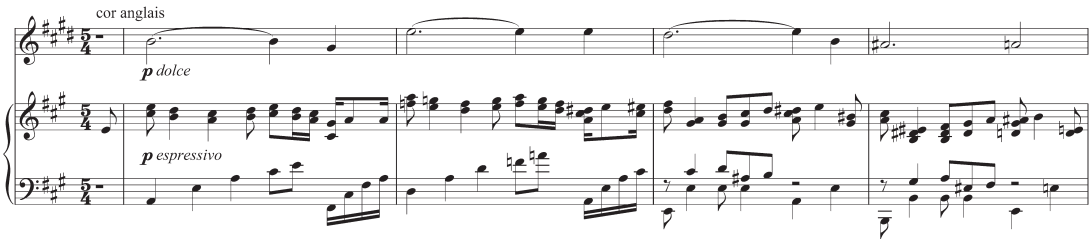
	cc. 1-44	cc. 45-169	cc. 170-196	cc. 197-271	cc. 272-299	cc. 300-366	cc. 367-447	
a.	**I.** *Allegro appasionato*			**II.** *Andantino amoroso*	**III.** *Allegretto...*		*Cadenza*	**IV.** *Allegro*
b.	**I.** *Allegro appasionato*			**II.** *Andantino amoroso*				**III.** *Allegro*
c.	**I.** *Allegro appasionato*			*Andantino amoroso*	*Allegretto*	*Allegro come prima*	*Cadenza*	**II.** *Allegro*
	Exposición	Desarrollo	"Primera Re-exposición"			"Segunda Re-exposición"		

Tenemos entonces dos visiones: la de Castellanos en cuatro "movimientos", el último de los cuales es "una extensa coda" y la de Almazán en dos "movimientos", el primero de los cuales es "una forma híbrida entre variación y rondó". Y para no quedarse atrás, podemos discernir una tercera propuesta formal a partir de la grabación realizada por el distinguido pianista Jorge Federico Osorio en 1994. Según ese registro, la obra consta de tres movimientos, el segundo de los cuales inicia con el *Andantino amoroso* y se alarga hasta incluir la denominada *Cadenza*. Supongo que tal separación en tres movimientos –señalados con numerales romanos– proviene de una de las dos fuentes de la obra, una copia finalizada por el autor el 22 de enero de 1911, diecisiete meses antes del estreno de la pieza y que, a pesar de una larga cauda de tachaduras, borrones e indicaciones adicionales hechas por distintas manos, se considera la fuente principal de la pieza. En ese accidentado manuscrito los numerales romanos fueron tachados por Carlos Vázquez. Aunque las razones de las tachaduras nunca fueron explicadas, la ausencia de los números I y IV en la otra copia de la obra –realizada por una mano no identificada en septiembre de 1910– sugiere que esos números no fueron anotados por Ponce, quién terminó dicha copia a partir del compás 483 y la firmó en diversas páginas. Pero en todo caso, lo que todas estas visiones estructurales divergentes implican es que no hay acuerdo ni claridad entre los intérpretes y especialistas respecto a la superficial división de la pieza en cierto número de "movimientos" y menos acerca de cómo es que la partitura de Ponce se vincula con los procesos de sonata o acerca de cuál es el papel estructural que cada una de las secciones del concierto desempeña. Quizá ciertos pianistas o directores ni siquiera se lo cuestionan. Ya el empleo del término "movimientos" resulta sumamente desconcertante, pues es claro que la obra está concebida como un todo y que no hay "movimientos" sino secciones. Pero la confusión técnica también se expande a otros términos esgrimidos tales como "Coda" o "Re-exposición" que, a pesar de tener connotaciones técnicas precisas, fueron utilizados por Castellanos o Almazán de manera laxa e imprecisa[14].

No cabe duda que la noción estructural del concierto es de clara estirpe lisztiana: una obra concebida sin cortes, como un continuo, donde las distintas secciones mantienen unidad y coherencia

[14] La afirmación de Castellanos en el sentido de que "el cuarto movimiento constituye una extensa coda" es errónea y sumamente reduccionista. Una coda es, en primera instancia, una prolongación estructural de la tónica tras un complejo proceso de tensión tonal. Además, lo que Castellanos denomina "cuarto movimiento" (compases 447-762) no solo es más de la tercera parte de la obra, sino que dicha sección despliega diversos procesos de sonata, tales como la introducción de un nuevo tema, la reaparición del tema B, *Andantino amoroso*, y sobre todo, el establecimiento de La mayor como la tonalidad definitiva de la pieza. Por su parte, el término "Re-exposición" es empleado por Almazán de manera esquemática cada vez que un tema reaparece. Pero, desde luego, una re-exposición tiene como propósito estructural primario la *resolución* de las tensiones tonales planteadas en el curso de la obra y no la simple reiteración de algunos temas.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

gracias no solo a un riguroso tratamiento de integración motívica –como estudió Almazán– sino a la transferencia y metamorfosis de los temas empleados. Aunque el segundo concierto de Liszt, en virtud de la total integración de sus múltiples secciones en un todo, se antoja como el modelo evidente para Ponce, es probable que más bien haya sido el Primer Concierto en Mi bemol mayor el que Ponce tuvo en su mente al trazar el suyo propio. Así lo delatan al menos dos gestos de clara inspiración lisztiana: la enjundiosa cadencia final donde el torrente de octavas del piano es acentuado contundentemente por férreos acordes orquestales o el empleo de algún pasaje donde el solista es acompañado con el discanto de algún instrumento *obbligatto* (Ejemplo musical 2.4a y 2.4b).

Ejemplo musical 2.4a: Franz Liszt, Concierto para piano y orquesta n.º 1, fragmento.

Ejemplo musical 2.4b: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, cc. 90-94.

Son también elementos característicos del Primer concierto de Liszt y del de Ponce la existencia de prolongados pasajes a solo, la irrupción del solista a modo de *cadenza* y el tránsito fluido entre cada una de sus secciones. Pero si la idea de concebir el concierto como una sola pieza compuesta de múltiples partes que reiteran o reinterpretan determinados temas pudo estar inspirada en Liszt, es claro que Ponce recurre, en realidad, a un concepto adoptado por los más importantes autores románticos, quienes concibieron la obra musical como un organismo. En este sentido, resulta de particular interés el pasaje que inicia en el compás 367 y que, a mi juicio, es el que guarda las claves estructurales de toda la obra. Concebida bajo un evidente molde beethoveniano, desfilarán en esta sección –en ocasiones de manera muy fragmentaria– los tres temas anteriormente expuestos (Tabla 2.3).

Tabla 2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, esquema formal, cc. 367-446.

c. 367	**c. 385**	**c. 393**	**c. 417**	**c. 428**	**c. 429**	**c. 433**	**c. 434**	**cc. 437-446**
Cadenza	*Andante*	*Allegro con fuoco*	*Quasi andante*	*Allegretto*	*Allegro*	*Lentamente*	*Allegro*	*Allegro vivo*
	Tema **B**	Temas **B**/**A**		Tema **C**		Tema **C**		

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

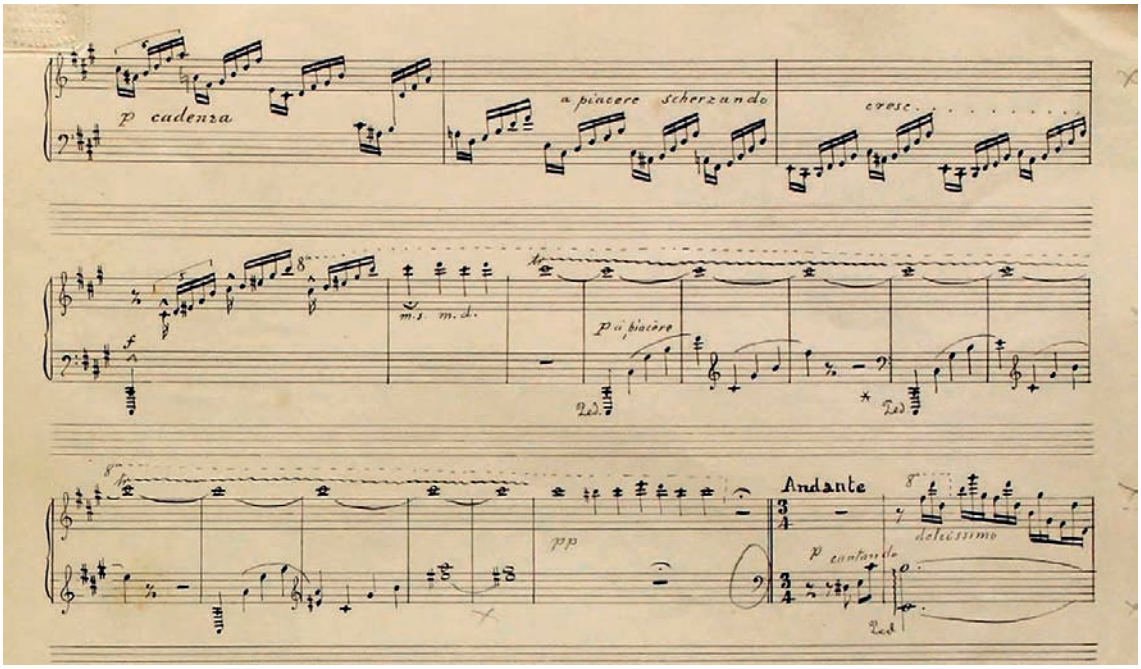



Figura 2.4: Manuscrito del Concierto para piano y orquesta, c. 367 y ss.
México, Fondo Reservado, Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM, 08-612097.

Este pasaje (Figura 2.4) también se distingue por ser el más largo de toda la obra en el que el solista toca sin acompañamiento. Como además la indicación "cadenza" está escrita en el compás 367, la suma de tales características hizo que Castellanos y Almazán considerasen toda la sección, hasta el compás 446, como la extensa y fragmentaria *cadenza* del Concierto. Para el primero, la *cadenza* desemboca en una extensa "coda"; para el segundo, en un nuevo movimiento en La mayor.

Mas allá de la indicación *cadenza*, es importante notar que a partir del compás 367 y hasta el 384 hay una repetición literal del *solo* inicial. Se trata de un recurso clásico donde un mismo fragmento sirve para conducir a dos o más secciones distintas. En este caso, la reiteración del *solo* conduce al *Andante* en el compás 385, inicio de la nueva y singular sección plena en reapariciones temáticas. De este modo, la *cadenza* a partir del compás 367 parece desempeñar un claro y singular papel estructural; señala, en efecto, el inicio de una sección intermedia del Concierto en la que los tres temas hasta ahora escuchados se fragmentan y varían –como suele ocurrir en los llamados "desarrollos"– antes de la resolución tonal. Fiel a la praxis romántica de compensar las complejidades de las "estructuras emergentes" mediante el empleo de "parámetros secundarios" –otra de las características *sine qua non* del lenguaje romántico según Meyer–, Ponce cancela todo acompañamiento orquestal, de modo que la sección intermedia del concierto queda franqueada por dos evidentes secciones para solista y orquesta: el contraste en la textura articula la forma.

Vista así, la estructura del Concierto de Ponce resulta mucho más clásica de lo que parece a simple vista. Por ejemplo, es claro que los tres temas empleados conforman, en realidad, dos grupos temáticos que, a la usanza tradicional, están en Fa sostenido menor el primero (tema A) y en La mayor el segundo (temas B1 y B2 ["C"]). A partir del *Allegro come prima*, se escucha un desarrollo del primer tema que comienza en La mayor y acaba en el V de Mi (Tabla 2.4) para ceder paso a la sección solista ya descrita,

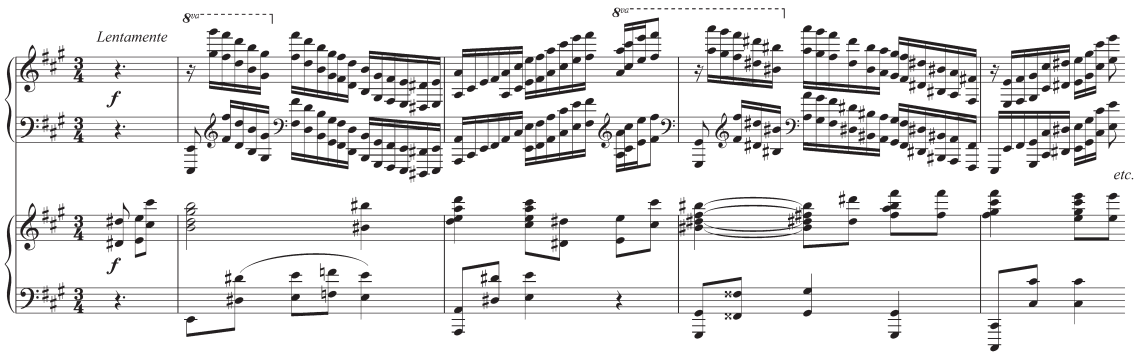
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

donde los temas se desarrollan y aparecen en forma fragmentaria. Esta sección también culmina con una pequeña *cadenza* (c. 437 y ss.) donde, en otro clásico proceso característico de las sonatas y sinfonías clásicas, el ritmo armónico se desacelera para estacionarse sobre un engañoso acorde de séptima y quinta disminuida; engañoso en tanto sus notas fácilmente preparan el V^7 de La mayor que, en efecto, llega compases después (*Allegro,* cc. 447-449).

Tabla 2.4: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, estructura.

Fa # menor	**La mayor...**		**La mayor... V^7 (Mi)**		
cc. 1-44	**cc. 197-271**	**cc. 272-299**	**cc. 300-366**	**cc. 367-447**	**cc. 448-762**
Allegro appasionato	*Andantino amoroso*	*Allegretto*	*Allegro come prima*	*Cadenza*	*Allegro*
Tema A	Tema B1 (“C”)	Tema B2			

c. 367	**c. 385**	**c. 393**	**c. 417**	**c. 428**	**c. 429**	**c. 433**	**c. 434**	**cc. 437-447**
Cadenza	*Andante*	*Allegro con fuoco*	*Quasi andante*	*Allegretto*	*Allegro*	*Lentamente*	*Allegro*	*Allegro vivo*
	Tema **B1**	Temas **B1**/**A**		Tema **B2**		Tema **B2**		

En un gesto que debe a Liszt tanto como a Schumann, la oposición temática y tonal planteada solo será *resuelta* en forma contundente hasta el Allegro final (c. 447 y ss.), donde solista y orquesta presentan un “nuevo” tema en La mayor, que es la tonalidad culminante de la obra. Desde luego, la “novedad” del tema es aparente pues, como observó Castellanos, se trata de una reelaboración del tema inicial. Sin embargo, la relativa novedad del tema y su “nueva tonalidad” consiguieron desconcertarle hasta obligarlo a concebir esta sección como una extensa *coda*. Tanto Almazán como Castellanos olvidan que el proceso central de cualquier frase final en una sonata y concierto, es el de resolver las tensiones tonales y temáticas planteadas en el curso de la obra. Es por ello que hacia el final, el carácter de resolución de esta última sección se verá claramente reforzado en un pasaje culminante denominado *Lentamente* (c. 742 y ss.) donde solista y orquesta retoman, por última vez y en forma *concertante*, el tema B1 de la obra, antes de la lisztiana coda final (Ejemplo musical 2.5).

Ejemplo musical 2.5: Manuel M. Ponce, Concierto para piano, c. 742 y ss. (reducción a 2 pianos).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El hecho de que este pasaje se conserve en una hoja suelta que fue insertada en una de las copias manuscritas de la obra muestra que Ponce no estaba satisfecho con la estructura de su pieza. Originalmente, había encomendado al piano la reaparición del tema B1, pero el autor modificó drásticamente dicho pasaje para dejar que fuera la orquesta –y no el piano como acontece en el borrador inicial– la encargada de presentar el tema B1, lo que denota una concepción mucho más clásica de lo que pudiera pensarse. Como explicó Donald Francis Tovey en uno de sus más famosos ensayos escrito en 1903 fue a partir de Mozart que un concierto es, por definición, un género donde la oposición solista-orquesta se plantea de forma evidente y clara para ser *resuelta* mediante la ejecución concertada de uno o más temas por solista y orquesta, como ocurre en este pasaje particular del concierto de Ponce. A esta misma razón puede atribuirse el hecho de que el compositor haya tachado de su manuscrito algunos compases adicionales del *Solo* inicial donde había tenido la idea de que el solista también presentase el tema inicial del concierto. Se trata, por supuesto, de un rasgo que habría cambiado por entero la noción estructural del concierto, que rompe con la clásica oposición temática y que le habría quitado mucho de la tensión que lo sostiene y, por ende, de la fuerza resolutiva del último movimiento. Síntomas inequívocos de que Ponce así lo entendía es que no solo tachó del original ese pasaje en las dos fuentes manuscritas existentes, sino que tampoco lo ejecutó al haber interpretado por última vez el concierto en público, como lo muestra la histórica grabación que de esa ocasión se conserva[15]. Que Osorio y Bátiz hayan grabado esos compases tachados vuelve a poner de manifiesto que no hay mayor reflexión formal acerca de las decisiones interpretativas tomadas. Y el silencio en torno a esa decisión –únicamente amparada en la breve advertencia de que están leyendo una "restitución" de la pieza– vuelve a colocar frente a nosotros el problema ya mencionado: hay momentos donde los compases de silencio de nuestro discurso suenan, y suenan fuerte. Osorio y Bátiz nos hacen escuchar aquellos quince compases que el compositor tachó, no una, no dos, sino tres veces, y no adelantan ninguna razón para ello.

~

Una renovada definición de Ponce como autor romántico caminará lo más alejada posible de los lugares comunes: las intrascendentes alusiones autobiográficas o anecdóticas, la tediosa construcción de un compositor sacudido por achaques de inspiración o la lectura y audición superficial e irreflexiva de su música. En cambio, habrá de añadir una sexta entrega para cubrir el silencio dejado por Baqueiro y varios más. Ahí se hablará de un compositor cuyo discurso ensaya, en cada obra, nuevas soluciones estructurales, renovados procesos de organicidad y de oposición y correspondencia temáticas. En esa sexta entrega también habrá de considerarse la poética del compositor, su particular vocación por la música nocturna, el juego de referencias que algunos de sus títulos esconden, su empleo de temas mexicanos como parte de la tradición romántica de música *característica* y el importante papel desempeñado por el repertorio de salón mexicano que nutrió su formación e influenció sus primeras obras. Al mismo tiempo, la sexta entrega también hará énfasis en lo aquí expuesto: el Ponce romántico no es

[15] Paolo Mello ha argumentado, además, que las líneas que tacharon estos compases fueron hechas con el lápiz bicolor que Ponce utilizó en múltiples ocasiones para tales fines. Sobre la grabación de Ponce, véase el libro de Contreras Soto, Eduardo. *La tradición grabada. Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. México, CENIDIM, 2015, p. 34 y ss. Se trata de una grabación *extempore*, realizada por Ponce tras la ejecución de su Concierto para piano como solista de la Orquesta Sinfónica de México en junio de 1939. Como los programas de la orquesta se transmitían por la radio, Ponce y algunos amigos cercanos se quedaron en el escenario tras el concierto para escuchar al maestro –con los micrófonos prendidos– y, entre otras, Ponce tocó los dos movimientos finales de su Sonata. La grabación, lamentablemente llena de problemas técnicos, es sin embargo un muy valioso documento.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

un autor dado a la sonorización de arrebatos temperamentales, cuya música es una vana "exaltación del sentimiento que a veces llega hasta los linderos de la exasperación", sino el resultado de un discurso que nunca dejó de mirar "de cerca las partituras de los maestros universalmente conocidos como modelos del clasicismo".

El repaso de la estructura del Concierto para piano, tanto como una revisión de otras obras importantes escritas en el apogeo de las "efusiones líricas" –*Légende*, *Balada Mexicana*, Trío para piano y cuerdas y muchas más– confirmará una posición constante: tras una superficie atrayente y variada, plena en hallazgos y siempre dotada de un sentido lírico extraordinario, surge la pluma de un músico atento a la tradición clásica: la pluma de un compositor que nunca buscó la innovación *per se* y que, por el contrario, permaneció inamovible a lo largo de su trayectoria creativa en su apego a los principios tradicionales del lenguaje tonal. Pero, como lo ilustran las complejidades estructurales del Concierto para piano, cada obra de Ponce ofrece particularidades creativas que hacen de la música de las "efusiones líricas" no un conjunto de piezas apenas escuchadas al que cómodamente se denomina música romántica, sino un acervo musical por explorar y analizar cabalmente. Valga insistir en ello: la música escrita por Ponce hasta 1916 no puede seguir siendo un acervo de piezas para piano de títulos vagamente sugerentes a los que se asocia la imagen de un compositor "inspirado" y "genial", sino el arcón inagotable de composiciones cuyos detalles técnicos y estéticos habrán de construir una imagen renovada del autor y su música, una imagen donde las etiquetas emocionales o estilísticas pasen a un segundo plano y en el que la profundidad expresiva de cada obra pueda ser apreciada con el rigor crítico que una música tan lograda exige y merece.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

3

Ponce y la invención del barroco*

Raúl Zambrano
Investigador independiente, Bruselas

En 1929, Andrés Segovia pide a Manuel M. Ponce componer una suite en estilo barroco, lograda a tal grado que pudiera ser atribuida a un músico de este periodo, Silvius Leopold Weiss (1687-1750). La obra no fue publicada ni por el compositor ni por el guitarrista. El manuscrito desapareció durante la Guerra Civil española. La única fuente que de ella tenemos es la grabación que hiciera Segovia –bajo la atribución apócrifa– el 6 de octubre de 1930, frágil por lo precario de la tecnología[1]. Esta no fue la única vez que Segovia pidiera a Ponce obras en un lenguaje pasado y será particularmente en el estilo barroco, recurriendo a la falsa atribución. Al recuperar esta música, al articular fuentes extraviadas o escondidas, al preguntarnos por qué Segovia propuso este juego a Ponce y, sobre todo, al tratar de dar respuesta al porqué Ponce participó de la locura que suponía aceptarlo –atendiendo el llamado a crear un repertorio y una tradición para este instrumento–, podemos descubrir también que en ese universo del catálogo de Ponce, en su música para guitarra, está contenido todo su lenguaje musical, donde reivindica lo inútil de lo original y único, lo definitivo de las soluciones múltiples, lo grandioso del anacronismo deliberado y la atribución apócrifa, y la belleza de la enorme síntesis de una herencia de siglos.

La relación de fuentes de las obras de Ponce en estilo barroco merece especial atención porque a través de ella –de su recopilación y estudio– se pueden ver los mecanismos de colaboración de estos dos artistas y tratar de entender los límites creativos que la relación imponía. Además, es a través de este repertorio que podemos descubrir un elemento fundamental del lenguaje personal de Ponce: la síntesis pasada. Son trece las piezas barrocas que sobreviven de este repertorio: cinco movimientos de la *Suite en La menor* de 1929 (Prélude, Allemande, Sarabande, Gavotte I-II y Gigue), una *Courante* aislada de diciembre de 1930, cinco de la *Suite en Re* de marzo de 1931 (Préambule, Courante, Sarabande, Gavotte I-II y Gigue) y un *Prélude* y *Air de danse* de octubre de 1931.

* Agradezco al "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la Facultad de Música de la UNAM el haberme permitido utilizar en este trabajo múltiples fragmentos y ejemplos musicales de lo ahí publicado en torno a este repertorio; véase <www.fam.unam.mx> [consulta 22-06-2018].

[1] *The Art of Segovia.* Andrés Segovia, guitarra. Londewa [Londres], His Master's Voice Recordings [HMV]. Discos de cera. Grabado entre 1927 y 1939.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La *Suite en La menor*

La *Suite en La menor* es la que más sufrió la pérdida de una fuente, al no quedar un manuscrito contemporáneo, ni de Ponce ni de Segovia; no obstante, se tienen suficientes fuentes fonográficas y documentales que nos permiten su recreación[2]. En principio están las cartas que pueden ser consultadas en el libro editado por Miguel Alcázar[3]. A través de ellas podemos identificar la atribución, datar su escritura, la trayectoria de conciertos, críticas y tentativas de publicación, así como la posible pérdida del manuscrito y la reacción de otros músicos y compositores frente al fenómeno que esta obra significa[4].

> [diciembre de 1929][5]
> La Suite de Julius Weiss está en dedos. Es preciosa, y pienso tocarla en Nueva York el 8. Pero necesito otra gigue… La que me hiciste es demasiado *inocentona* para finalizar. Ponte un cuarto de hora al piano, y hazme una toda en arpegios, con unas notitas, destacadas, de melodía unas veces arriba y otras en el bajo… ¿Quieres?[6]

Es muy posible que Ponce se haya sentado el cuarto de hora al piano, porque la Gigue que graba Segovia responde a la petición de esta carta. De ser así, no tenemos hasta ahora una fuente de la primera versión de la Gigue que permita su reconstrucción.

> [enero de 1930]
> Espero la variación de acordes de tres voces y el final. Y para que ya no pienses más que en el concierto, y en tus otras cosas, mándame también la giga, y te dejo tranquilo una temporada[7].

A juzgar por una carta del 10 febrero de 1930, donde relata el entusiasmo que la *Suite* ha despertado, y al no insistir en el asunto de la Gigue, es de suponer que la segunda versión de esta debió estar lista hacia principios de ese año:

> 10. II. XXX
> Tengo prisa, y no me extenderé mucho hoy. En otra te informaré del éxito de Silvius Leopold Weiss. Estoy encantado del triunfo de este viejo maestro. Los críticos más enterados y cultos han hecho mención, en la crítica, de muchos detalles pintorescos de su vida. Y ha sido apreciada su semejanza con Bach. El Preludio, la Allemande y la Sarabande, sobre todo, han gustado muchísimo. Te guardo toda la prensa[8].

En 1931, Segovia considera la posibilidad de editarla en Schott, desde luego atribuida a Weiss, lo que suponía la posesión de un manuscrito bien identificado a partir del cual se justifique la transcripción y la publicación, o al menos una referencia clara para poderla atribuir –cosa que obviamente Segovia no tenía– y vuelve a recurrir a Ponce para resolver este problema, formalizando una mentira que, por otro lado, era común en esa época.

---

2 Entre las primeras, además de la grabación de 1930 en HMV, Segovia grabó la *Gigue* (*An Andrés Segovia Recital*. DECCA DL 9633. Vinilo. Grabado en 1952); y el *Prélude* y *Allemande* (*Andrés Segovia Plays*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9734. Grabado en 1954, publicado en 1955).

3 Alcázar, Miguel (ed.). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus, Editions Orphée, Inc., 1989.

4 La ortografía y puntuación de las cartas, cuyo texto se toma del libro de Alcázar, se han normalizado conforme al uso del castellano actual. Las cursivas, en cambio, se mantienen como en el original.

5 Alcázar pone entre corchetes las fechas probables para algunas cartas que no están datadas.

6 *Ibid*., p. 47.

7 *Ibid*., p. 60.

8 *Ibid*., p. 61.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Le he propuesto igualmente la edición de la Suite de Weiss. No le he dicho que sea absolutamente de éste, sino *atribuida*. Pero que como poseo un manuscrito único será necesario hacer condiciones muy diferentes de las ediciones que él hace de las cosas de Bach. Veremos lo que contesta, y si aceptase y propusiera una buena suma, te encontrarías con ella para reparar pequeñas necesidades caseras. Por si acaso, aconséjame sobre el modo de presentar la edicion. En efecto: ¿en qué documentos o razones apoyarse para atribuir la Suite a Weiss? ¿Qué decir? Piensa y provee…[9].

En otra carta hay una posdata que hace referencia a la respuesta de Strecker, director editorial de Schott: "Adjunto la carta de Strecker en que contesta a lo de Weiss. ¿Qué hacemos?"[10] No sabemos qué respondió Schott, pero sin justificación no iba a ser publicada bajo el nombre de Weiss, y Segovia no estaba dispuesto a editarla bajo el nombre de Ponce porque entonces su grabación reciente sería un acto de manifiesto engaño: "Y no creas que no me ha pasado por la cabeza tocar con tu nombre la Suite de Weiss. Pero ya está impresionada y podría haber jaleo […]"[11].

Estaba, pues, la posibilidad de su edición por parte de Segovia en Schott, en un callejón sin salida del cual no iba a escapar. Pero eso no impidió que otros guitarristas con menos pruritos musicológicos lo intentaran. Tenemos una importante lista de ediciones de la obra que, teniendo por fuente la grabación de Segovia de 1930, imaginaron la transcripción de un manuscrito inexistente para vender como auténtico (al igual que las reliquias de muchas catedrales) un texto ficticio. Vale pues la pena hacer un recuento de algunas de estas ediciones. En 1951, Miguel Ablóniz publica esta obra en Bèrben, como una transcripción propia de la suite de Weiss, bajo el título de *Suite in la maggiore*, muy cercana a la grabación de Segovia[12]. En 1954, Abel Fleury publica con Ricordi su propia versión de la *Suite en La*[13]. Aunque es probable que esté influido por la edición de Ablóniz, toma muchas decisiones propias que inciden en su transcripción.

En 1971, Ablóniz hace una nueva edición en Bèrben, bajo el título de *Suite in la*, con numerosas diferencias respecto a su primera edición, que lo alejan de la grabación de Segovia[14]. Lo más relevante de esta publicación es la nota explicatoria que Ablóniz agrega al final, "una necessaria spiegazione", en la que aclara por qué hizo pasar como propia una transcripción inexistente, después de adquirir los discos de Segovia: "Decidí copiarla, sabiendo que cuando una pieza grabada se presenta como una obra con varios siglos de antigüedad y es difícil o imposible consultarla, cualquiera es libre de copiarla, siempre y cuando se cite la fuente"[15]. Desde luego, en la versión de 1951 Ablóniz no citó fuente alguna, aunque en esta reciente explicación aclara que el título de la primera edición, *Suite in la maggiore*, se debía a que este era el que aparecía en la etiqueta del disco; no obstante, "hasta que alguien autorizado revele el título exacto –original–, pensé que sería más sabio, en esta reimpresión, no especificar el modo"[16]. Así, en la de 1971 lleva el título de *Suite in la*. La nota contiene también la narración de un encuentro en 1948 que tuvo Ablóniz con

[9] *Ibid*., p. 100 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 56 y aparece sin fecha, así como la anterior [55] y la posterior [57]; las tres se encuentran entre la 54 del 21 julio y la 58 del 16 de noviembre de 1931).

[10] *Ibid*., p. 104 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 59 y aparece sin fecha, así como la posterior [60]; las dos se encuentran entre la 58 del 16 de noviembre de 1931 y la 61 del 11 de enero de 1932).

[11] *Ibid*., p. 127 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 73 y aparece sin fecha, así como la posterior [74]; las dos se encuentran entre la 72 del 22 de octubre de 1932 y la 75 del 11 de noviembre de 1932).

[12] Weiss, Silvius Leopold. *Suite in la maggiore*. Miguel Ablóniz (trans.). Módena, Casa Editrice Bèrben, 361-3328-501, 1951.

[13] Weiss, S. L. *Suite in La*. Revisión y digitación de A. Fleury. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., B.A. 10981, 1954.

[14] Weiss, Leopold Silvius. *Suite in la*. Miguel Ablóniz (trans.). Ancona, Edizione Musicali Bèrben, E. 1017 B, 1971.

[15] Nota de Miguel Ablóniz para la edición de 1971 de la *Suite in la*, p. 16.

[16] *Ibid*., p. 17.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Segovia en Edimburgo, quien le relató que el manuscrito original se había extraviado durante la Guerra Civil y que nunca tuvo ni el tiempo ni el ánimo de sentarse a reescribirlo. También en este texto justifica los cambios con respecto a la grabación de su primera versión: "algunas notas e inversión de acordes son absolutamente míos (no están en la grabación –una licencia que me he tomado sabiendo que el compositor no era guitarrista–)"[17]. Pareciera que Ablóniz no percibe la contradicción en la que incurre al confesar haber transcrito la obra de la grabación de Segovia, es decir, las modificaciones que se permite "sabiendo que el compositor no era guitarrista" no están hechas sobre el texto del autor, sino sobre la versión del guitarrista –quien probablemente se arrogó la misma libertad–, dejando la muy desafortunada noción que pretende corregir tanto a Ponce como a Segovia. Ablóniz describe más adelante otro encuentro que sostuvo con Segovia el 11 de septiembre de 1956, durante el cual le fue revelado el nombre del autor pero, como Segovia pensaba aclararlo en sus memorias, Ablóniz no quiso adelantar el anuncio, lo que le permitió seguir editando la suite bajo el nombre de Weiss, sin hacer una revisión del texto y beneficiándose con la publicación. En la misma edición, una página después, aparece un agregado de la editorial Bèrben, como noticia de última hora –*Ultimissima*– que asevera haber recibido de Ablóniz, durante la elaboración de esa edición, una nota con un recorte de periódico del *The Advocate*, periódico de Stamford, Connecticut (miércoles, 30 de junio de 1971), en el que se anuncia que muchas de las obras atribuidas por Segovia a otros compositores fueron hechas por Manuel Ponce. Se cita a Carlos Vázquez como heredero legal de la obra de Ponce, quien explicó que "cuando visitó a Segovia en 1964, en Madrid, el guitarrista prometió dar el crédito a Ponce de sus composiciones en sus memorias, pero le daba permiso de anunciar antes en México lo que él llamaba su «broma»"[18]. Pese a esta nota *Ultimissima*, la editorial Bèrben no editó la obra bajo la autoría de Ponce y continuó beneficiándose con una publicación no muy rigurosa.

En 1973, Manuel López Ramos es el primer guitarrista en hacer una grabación con la atribución correcta, también a partir de su transcripción de la versión de Segovia[19]. En 1983, promovida por Robert Vidal, Editions Musicales Transatlantiques publicó una versión llamándola *Suite en la Mineur*, bajo la autoría de Ponce, revisada por José Luis González –alumno de Andrés Segovia–[20]; se asevera en ella (a través de un prólogo a cargo de Corazón Otero) que este guitarrista poseía una copia del manuscrito de la obra hecha por el propio Segovia[21]. Mientras no se pueda revisar el manuscrito y datarlo dentro de los años que van de 1929 –fecha en que recibe la obra– a 1936 –fecha posible de su pérdida–, pienso que no se le puede considerar como "tomado directamente de una copia del original que le diera su maestro Andrés Segovia", como se asevera en el prólogo.

---

[17] *Ibid*., p. 16.

[18] *Ibid*., p. 19.

[19] *Antología de la guitarra clásica. Vol. 2*. Manuel López Ramos, guitarra. LP. México, Ángel, 1975.

[20] Ponce, Manuel M. *Suite en la mineur. Doigtès* de José Luis González. París, Editions Musicales Transatlantiques, E.M.T 1673, 1983.

[21] Tanto José Luis González como Robert Vidal y Corazón Otero han fallecido. Sin embargo, Corazón Otero, en un correo, aseguró no haber visto jamás dicho manuscrito. Angelo Gilardino respondió, a pregunta expresa, que en el Archivo Segovia no hay ningún manuscrito, ni autógrafo ni de otra mano, de la *Suite en La*; de igual modo Alberto López Poveda, vicepresidente de la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia –cuyo libro *Andrés Segovia: vida y obra*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén, 2010, es la referencia más importante sobre la figura de este guitarrista– escribió en un correo: "Revisadas todas las partituras de Manuel Ponce que se encuentran en el Archivo de Documentación Musical, podemos asegurarle que no existe la 'Suite en la menor' del indicado compositor". No obstante, en 2008, el guitarrista Luigi Attademo publicó en *Roseta* el catálogo del Archivo Segovia de Linares (Attademo, Luigi. "El repertorio de Andrés Segovia y las novedades del archivo". *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, 1 (2008), pp. 69-191, p. 85), donde hace referencia a un manuscrito como "Suite Weiss de la mano de Emilia Segovia, con anotaciones de AS sin fecha". No he podido consultarlo, pero de existir no sería una copia tomada directamente del manuscrito original.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En el año 2000, Miguel Alcázar publicó *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales* con el CONACULTA y Étoile[22]. Alcázar la llama en esta edición *Suite I*, lo que resulta cuestionable dado que Ponce no concibió las suites como un ciclo, ni las llama así. Esta edición es abiertamente una transcripción de la grabación hecha por Segovia en 1930, justificando sus diferencias con ella "al considerar, filológicamente, que la labor del crítico es la restauración del texto, dentro de lo posible, a su forma original"[23], sin dar una explicación de en qué momento y cuáles fueron los criterios filológicos para su restauración que le hicieron modificar la fuente de la que se vale. En 2012, con la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, se editó la *Suite en La menor* como parte del "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", tratando de articular toda la información conocida hasta ese momento, de manera que se permitiera a cualquier músico trabajar esta obra y tomar decisiones personales de interpretación[24].

Estas ediciones, a pesar de sus múltiples fallos, fueron de una enorme utilidad para la sobrevivencia de la Suite en una vida pública de estudio, ejecución y escucha en las salas de concierto. Siendo este el objetivo del ejercicio de la música –su ejecución y escucha– (porque nadie va, en principio, a una sala de concierto a que le aclaren qué manuscrito van a tocar, sino a escuchar música) y considerando que su propagación y desarrollo debe mucho a la práctica carente del criterio de moderna obsesión por la fuente (práctica corriente hasta hace relativamente poco en la que podemos incluir a Bach, Mozart o Haydn), es quizás conveniente cuestionar el principio académico que impone la necesidad de un manuscrito autógrafo identificado, como primer paso indispensable, para publicar una obra. En el caso particular de la *Suite en La menor*, esto impidió durante muchos años una edición con el cúmulo de información que permitiera al intérprete trabajarla.

La *Suite en Re*

La historia de la *Suite en Re* es todavía más alambicada y compleja por el simple hecho de que Segovia no la tocó ni junta ni entera, sino en partes y no toda. Al igual que con la *Suite en La menor*, hay referencias epistolares dignas de mención. Ya desde mediados de 1930, el guitarrista agradece en una carta sin mayor referencia "por la Suite que estás trabajando ahora"[25]. Posteriormente, en una misiva sin fecha –probablemente de febrero de 1931–[26], aparece la *Suite en Re* con toda claridad:

> No dejes de pensar en la Suite Clásica en Re. Me hace mucha falta. Hazla muy melódica, melódica en sus distintas voces. Y mándamela a Geneve en cuanto la tengas, si la tienes, por casualidad para fines de marzo. Pasaré en casa todo este tiempo, pues concluyo en Italia, el 27 de marzo, y no iré probablemente a París, hasta pasado el 8 de abril. Dime si quieres que te mande algo de lutistas. No hagas esa Suite muy Bach para que no inspire sospechas el descubrimiento de otro Weiss[27].

[22] Alcázar, Miguel (ed.). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México, CONACULTA y Ediciones Étoile, 2000, pp. 104-117.

[23] *Ibid*., pp. 105-106.

[24] Ponce, Manuel M. *Suite en La menor*. Edición y revisión de Raúl Zambrano [Proyecto Editorial Manuel M. Ponce]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 2012.

[25] Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters…*, p. 68 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 37 y aparece sin fecha; se encuentra entre la 36 y la 38 de febrero y junio de 1930, respectivamente).

[26] Alcázar pone entre corchetes las fechas probables para algunas cartas que no están datadas.

[27] *Ibid*., pp. 88-89.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En una carta fechada como "Sábado XXXI", Segovia menciona el programa que tocará el 19 de mayo, en el cual incluye el Préambule entre otras obras de Ponce, y lo urge a dar el nombre a quien deba ser atribuida esta obra:

> […] Quiero tocar la *Gigue* y quizá otro número de la Suite de Weiss… Tocaré cuatro o cinco cosas de Bach, y abriré la segunda parte con el *Preámbulo* que me has hecho ahora y que suena vigorosamente, y muy bien. […] Te suplico que me arregles el pedazo que te envío y que me lo mandes a Atenas al *Acropole-Palace*, sin pérdida de tiempo. Dime también a quién quieres que atribuyamos el *Preámbulo*. Le temo mucho a esos movimientos contrarios del maestoso. Si crees que pasarán, déjalos, y si han de suscitar alguna sospecha airada, modifícalos. Pero por Dios, escríbeme enseguida porque tengo que dar el programa con urgencia. En todo caso, telegrafíame el nombre del autor para que yo pueda enviar la lista de estos, para los afiches[28].

Después no vuelven a aparecer alusiones ni a la escritura de los movimientos restantes, o a alguna solicitud de Segovia para corregir alguno de ellos, ni a la tentativa de su ejecución y estreno, ni a su grabación. Tampoco menciona la posibilidad de publicarse, sea bajo el nombre que sea. Solo, el 22 de junio de 1932, Segovia hace referencia a la Sarabande de esta Suite, al ponerla de ejemplo para otra obra, del mismo corte, que Ponce trabajaba ya:

> […] En cambio, no hagas las variaciones sobre la sarabande[29] porque la segunda parte de esta no va bien. Hubiera sido preferible que en lugar de los grupitos en que se enreda la melodía, le hubieses dado a esta una línea más simple –como la que escribiste para la Suite en Re– y habría quedado muy guitarrística[30].

La vida de esta *Suite* comenzó fragmentada en recitales y grabaciones. En enero de 1944 Andrés Segovia graba, para la DECCA en Estados Unidos, la Gavotte y la Sarabande[31], y para el mismo sello graba, en marzo de 1957, el Préambule y la Gavotte[32]. En ambas grabaciones, las piezas llevan la autoría de Alessandro Scarlatti (1660-1725). Segovia tocaba la Courante como la última pieza de una *Suite en Re menor* de Robert De Visée (1650-1725), como se puede apreciar en el recital grabado el 30 de junio de 1967 para la BBC[33]. Tal vez lo hacía desde 1934; de ser así, es posible imaginar que Segovia, ya desde entonces, había tomado la decisión de no tocar la *Suite en Re* de modo integral. Esto impidió que fuera publicada por otros guitarristas a partir de la grabación de Segovia, como una Suite.

No obstante, en el archivo de Ponce sobrevivía un manuscrito autógrafo que, aunque es claramente un borrador, está firmado y fechado en cada movimiento. Actualmente este manuscrito está desaparecido y solo se conserva una fotocopia a la que le faltan dos páginas centrales correspondientes a la Gigue, de la que se conservan solo 27 compases (esta fotocopia puede ser consultada en el Acervo Manuel M. Ponce de la Facultad de Música de la UNAM). Al compararlo con lo grabado por Segovia llaman la atención ciertas diferencias, las más significativas en los compases 45-52 de la Courante. Este

---

[28] *Ibid*., pp. 89-90.

[29] Hay dos sarabandas desconocidas que Segovia reporta en 1936 dentro de la lista de manuscritos perdidos al dejar su casa en Barcelona.

[30] *Ibid*., p. 117.

[31] *Andrés Segovia. Vol. 2*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo (45 rpm). DECCA ED 3503. Grabado en Nueva York entre el 10 y el 28 de enero de 1944, publicado en 1953.

[32] *Segovia and the Guitar.* Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9931 / MCA MACS 1964, 2521. Grabado en 1956, publicado en 1957, reeditado en 1970 (MACS 1964).

[33] Durante sus emisiones en la BBC, para radio o televisión, desde 1934 Segovia programaba una suite de De Visée que finalizaba, sospechosamente, con una Courante. En 1935 tocó la Sarabande y la Gavotte de la *Suite* atribuida a Scarlatti.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

manuscrito fue editado por Carlos Vázquez en 1967 en Peer International, con la revisión y digitación de Manuel López Ramos, y con algunas diferencias respecto al original en el relleno del trazo armónico, el sistema de repetición de las danzas, el agregado de acentos y al complementar con bajos y acordes los primeros 27 compases de la Gigue que sobreviven del manuscrito. Al estudiar esta obra en 1991 en la clase de Manuel López Ramos, aseveró que la Gigue en esta edición fue mayoritariamente compuesta por Carlos Vázquez[34]. En la publicación de la obra de Ponce para guitarra que hiciera Miguel Alcázar en el año 2000[35], aparece una nueva versión, bajo el nombre de *Suite II*[36], y en el prefacio que antecede a la obra nos habla de los 27 compases de la Gigue: "[…] que es seguida por 27 compases de la gigue, por lo que no se sabe con exactitud la fecha de terminación de esta última, aunque es posible que haya sido escrita el mismo 19 o al día siguiente […]"[37]. No obstante, no se aclara de qué manuscrito obtiene los compases restantes de esta danza[38]. Nunca se cuestionó demasiado ninguna de estas dos ediciones, aunque la Gigue fue motivo de polémicas y recreaciones como lo atestigua la grabación de Gerardo Arriaga, donde toma la decisión de reelaborarla en todas sus secciones; así lo aclara en el cuadernillo de su grabación:

> […] la *gigue*, tal como está editada, representa indudablemente un estado embrionario, preliminar a su terminación. Es absolutamente imposible que un músico como Ponce diera por concluida una obra en esas condiciones. Probablemente el movimiento nunca fue acabado ni, obviamente, entregado a Segovia, quien por esa razón no pudo incluirlo en sus programas y grabaciones. Meditando en ello, hube de tomar una determinación arriesgada, pero necesaria: decidí reelaborarlo completamente, modificando lo menos posible tanto el material temático como la marcha general armónica, pero intentando enlazar coherentemente y sin angulosidades los distintos episodios […][39].

Ciertamente la tentación de creer que era esta una Suite inconclusa por parte de Ponce era enorme. El hecho de una publicación dudosa, la falta de un manuscrito –aunque fuera un borrador– de la segunda parte de la Gigue, la ausencia de un registro por parte de Segovia, todo hacía plausible esa explicación. No obstante, en octubre del 2008, el guitarrista Luigi Attademo publica en *Roseta* el catálogo completo de la colección de música del Archivo Andrés Segovia, donde aparece:

> Suite en Re
> París 18 / 21 de marzo 1931,
> 20 / 175x270,

[34] Ponce, Manuel M. *Suite for Solo Guitar*. Edición de Carlos Vázquez; revisión y digitación de Manuel López Ramos. Nueva York, Peer International Corporation, Peer Musikverlag G.M.B.H. 1094-15, 1967.

[35] Alcázar, M. (ed.). *Obra completa*…, pp. 220-231.

[36] Esta denominación –muy de moda ahora– resulta cuestionable dado que Ponce no concibió las suites como un ciclo, ni las llama así; el manuscrito de la *Suite en Re* lleva ese nombre por título.

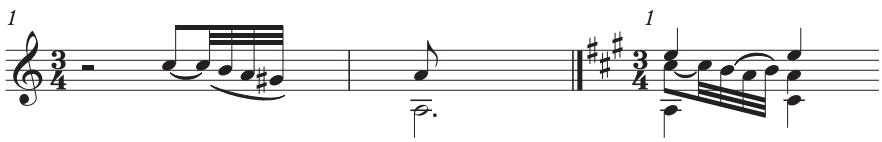
[37] *Ibid*., p. 220.

[38] En un correo del 28 de marzo de 2016, Miguel Alcázar, me escribió: "Alguna vez que platiqué con Carlos [Vázquez] respecto a la *Suite en Re Mayor*, me explicó que habían decidido, él y Manuel [López Ramos], reforzarla armónicamente y que, para esto, habían decidido añadir acordes para darle más brío. Así que después, cuando trabajé con ella, decidí continuar la intención de Ponce, manifiesta en los primeros 27 compases que nos quedaban, y adecuar, a lo escrito y manifestado allí, todo el resto de la Gigue. También decidí no hacer mención de todo esto, en el libro, para no herir susceptibilidades, tanto de Manuel como de Carlos, al hacer un juicio público de su trabajo". Y en un correo del 4 de abril de ese año señala: "La copia de los manuscritos debo de haberla hecho a mediados de 1986, cuando regresé de Suiza, después de mi estancia en el Instituto Jung, y las dos últimas páginas de la Gigue seguían sin aparecer. Yo creo que esa hoja debe de haberse traspapelado".

[39] *Manuel M. Ponce. Sonatas y Suites para guitarra*. Gerardo Arriaga, guitarra. 2 CDs. Opera Tres, CD1024/25, 1997, libreto, p. 12.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> manuscrito autógrafo a tinta del compositor con dedicatoria al final de la composición "Para Andrés Segovia" / presenta algunos apuntes a lápiz de A. S.[40].

En efecto, en el archivo de la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia en Linares (Jaén, España), se encuentra un manuscrito autógrafo, a tinta y en limpio, de la *Suite en Re*, que puede ser considerado como la versión final que el autor quiso dar a esta obra[41]. Ponce le da el título de *Suite en Re* y establece con claridad sus movimientos, Préambule, Courante, Sarabande, Gavotte y Gigue, en cuyo final aparece la dedicatoria "París 18-21 de marzo 1931 Para Andrés Segovia" y la firma de Manuel M. Ponce. Todos los movimientos tienen detalladas indicaciones dinámicas y de expresión. Es interesante, al comparar los dos manuscritos, analizar las variantes en las decisiones del autor, que van desde simples cambios de octava en una nota o una frase, hasta el reemplazo de secciones largas como en el caso de la Courante, cuyos compases 45-52 son por entero distintos –en realidad, Segovia toca en la grabación de la BBC lo escrito por Ponce en la versión final–. Quizás lo más notable de este documento es que pone fin a la elucubración en torno a la Gigue. En efecto, Ponce termina la Gigue y en general la *Suite en Re* en marzo de 1931, por lo que puede ser considerada como una obra integral con sus movimientos diferenciados y terminados. Y esto es importante porque, así como está, hace sentido y establece la relación en la estructura de la Suite que Ponce propone tanto en la *Suite en La menor* como en la *Suite en Re*. Ambas están en cinco movimientos: el primer y tercer movimiento (Prélude/Préambule – Sarabande) contrastan con el segundo y el quinto (Allemande/Courante – Gigue), y el cuarto (Gavotte I-II) contrasta consigo mismo. La relación entre el primer y tercer movimiento está en su estructura rítmica, motívica y en el uso de la polifonía.

Ejemplo musical 3.1: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Prélude y la Sarabande. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", UNAM[42].

Ejemplo musical 3.2: *Suite en Re*, inicio del Préambule y Sarabande. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

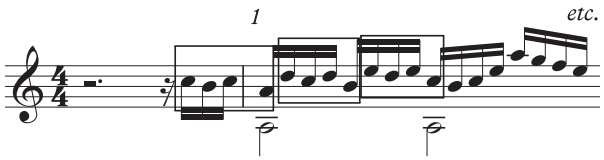
[40] Attademo, L. "El repertorio de Andrés Segovia…", p. 85.

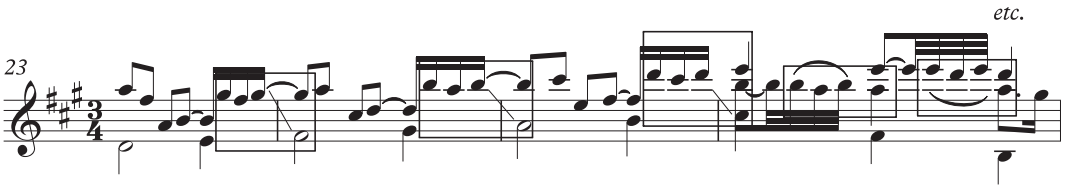
[41] Quiero expresar mi gratitud a la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia de Linares por haber atendido mi solicitud de consulta de este manuscrito y, pese a las restricciones de personal y laborales, haber tomado el tiempo de ubicarlo permitiéndome –en julio de 2017– hacer su análisis y comparación con la fotocopia del manuscrito a lápiz que se encuentra en la Facultad de Música de la UNAM. Aunque no fue posible ni fotografiarlo, ni escanearlo, ni hacer fotocopias de él, la sola revisión de este documento permitió dilucidar elementos fundamentales para la edición de esta suite.

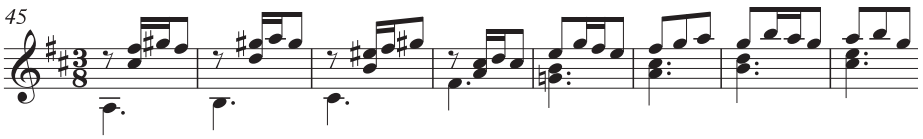
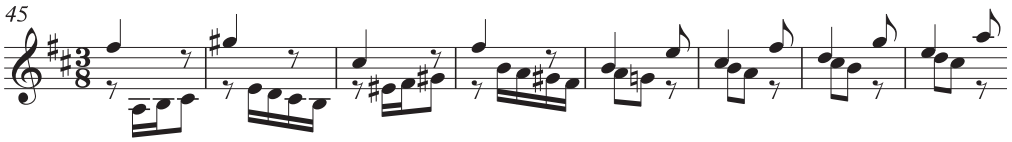
[42] Ponce, M. *Suite en La menor*… pp. 24 y 28.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los segundos movimientos en ambas suites son ligeros y ágiles; la Allemande de la *Suite en La* es semejante a una *double* sin danza originaria (como lo hace Bach en su Giga de la BWV 996). Y su relación con el Prélude y la Sarabande está también en la aumentación del mismo motivo.



Ejemplo musical 3.3a: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Allemande. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", UNAM[43].

Ejemplo musical 3.3b: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, Sarabande, cc. 23-26. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce", UNAM[44].

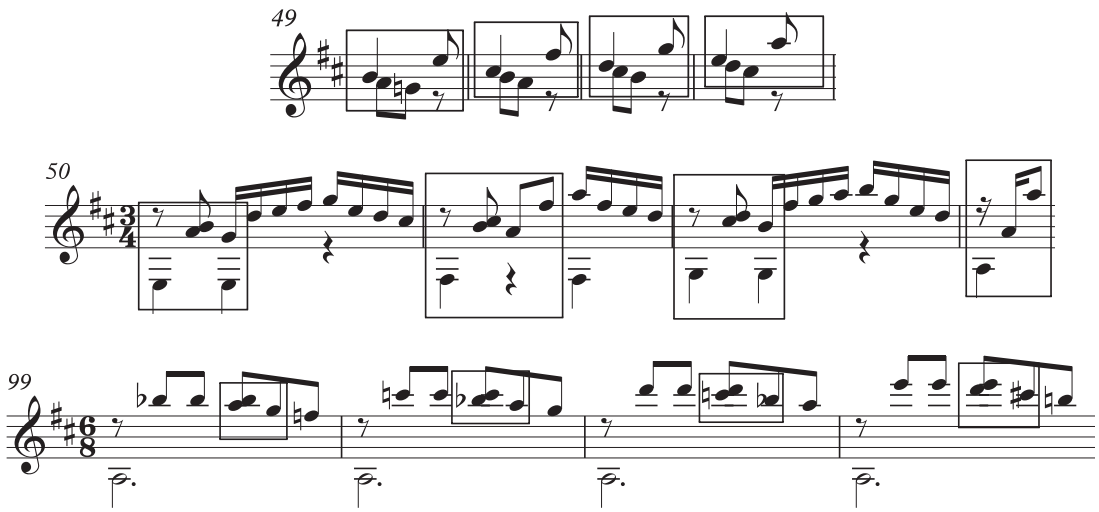
La Courante de la *Suite en Re*, a la italiana, hace al final de cada sección un cambio rítmico, como en algunas courantes a la francesa. El cambio en los dos manuscritos de los compases 45-52 es relevante.

Ejemplo musical 3.4a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 45-52. México, Facultad de Música de la UNAM, Biblioteca Cuicamatini, fotocopia, manuscrito a lápiz, sin signatura.

Ejemplo musical 3.4b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 45-52. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

Ambos resuelven la misma cadencia armónica, son igualmente idiomáticos para el instrumento y concluyen un punto culminante en la dominante para el retorno a la tonalidad de modo muy expresivo. Sin embargo, la versión del manuscrito a tinta establece en los compases 49-52 una relación con el Préambule y la Sarabande, justamente en el uso del choque de segundas, en los pasajes análogos.

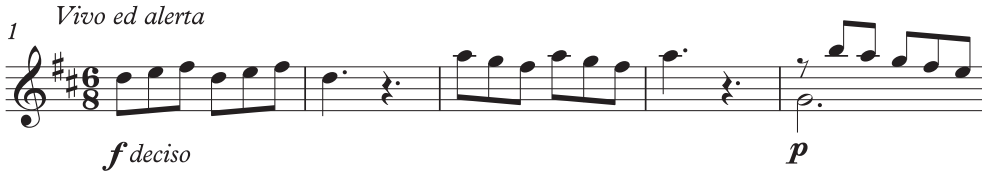
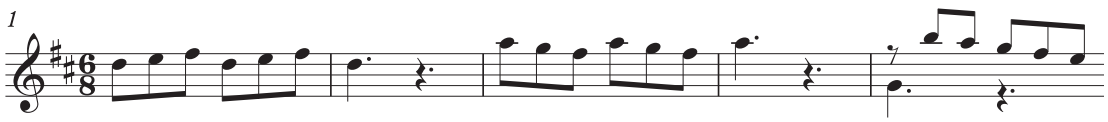
[43] Ponce, M. M. *Suite en La menor*…, p. 26.

[44] *Ibid*., p. 29.

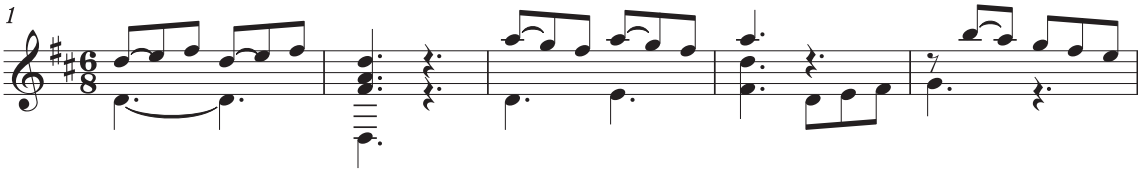
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



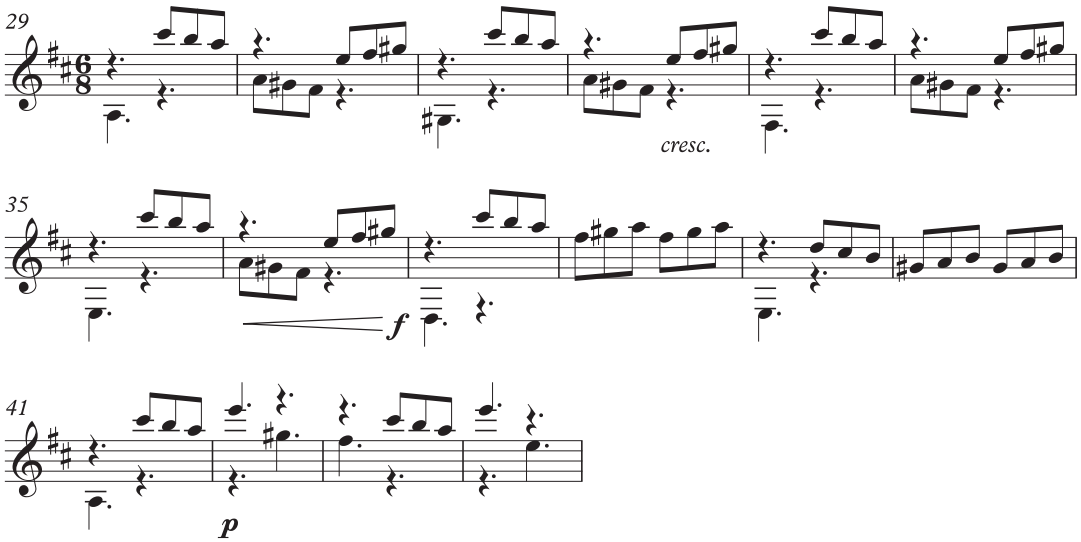
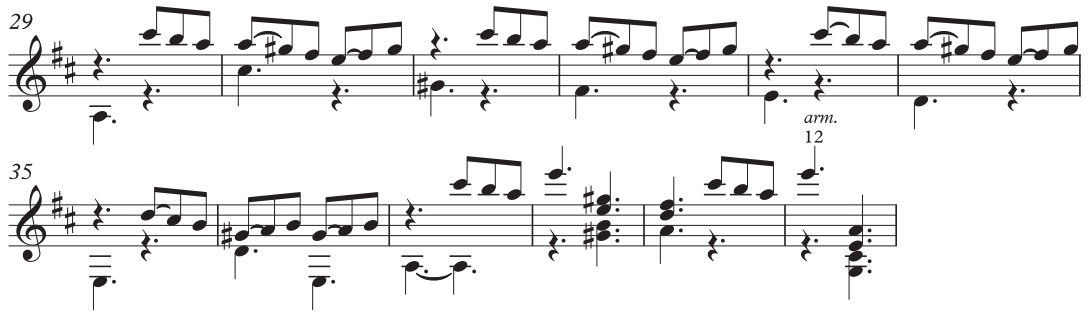
Ejemplo musical 3.5: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 49-52, Sarabande cc. 50-53, Préambule 99-102. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

Esa disonancia melódica es particularmente significativa por formar parte del lenguaje general de Ponce en un amplio sentido. La relación que establece la Courante de la *Suite en Re* con la Gigue está en la ligereza del tempo sin un gran peso polifónico. Ponce pone *Vivace* como indicación de carácter en la Courante y *Vivo ed Alerta* en la Gigue; en ambas, la vivacidad está en lo lineal de su discurso melódico, en sus saltos de registro. Esta agilidad se vuelve pesada en la versión reforzada de Carlos Vázquez (que debió de conocer la versión terminada en el manuscrito desaparecido antes del extravío de las dos páginas de la Gigue).

Ejemplo musical 3.6a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

Ejemplo musical 3.6b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. México, Facultad de Música de la UNAM, Biblioteca Cuicamatini, fotocopia, manuscrito a lápiz, sin signatura.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



Ejemplo musical 3.6c: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. Edición de Carlos Vázquez[45].

A partir del compás 27, los cambios se vuelven más importantes y van más allá del refuerzo armónico con bajos y acordes. Se modifica la altura de la línea melódica o incluso el trazo armónico –comprimiéndolo o ampliándolo– para llegar a los puntos de modulación, pero no teniendo las páginas faltantes del borrador a lápiz (ni siquiera en fotocopia), no se puede decir que los cambios –aparte del refuerzo armónico– sean sin duda de Vázquez, aunque eso concordaría con lo dicho por Manuel López Ramos, respecto a que la Gigue en esta edición fue mayoritariamente compuesta por Carlos Vázquez.

Ejemplo musical 3.7a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Gigue, cc. 29-44. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

Ejemplo musical 3.7b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Gigue, cc. 29-40. Edición de Carlos Vázquez[46].

[45] Ponce, M. M. *Suite for Solo Guitar*…, p. 14.

[46] *Ibid*., pp. 14-15.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tampoco la solución de Gerardo Arriaga está en concordancia con lo establecido en el manuscrito incompleto a lápiz, ni con aquel en tinta, al considerarla una obra en estado embrionario; la carga y modifica aún más que la editada por Vázquez, alejándose de la versión ligera y ágil de Ponce. Probablemente tampoco Segovia comprendió su carácter y musicalidad, al no querer tocarla, quizás porque la consideraba –como la primera versión de la Gigue de la *Suite en La menor*– "demasiado inocentona para finalizar". Al poner fin a la querella que la Gigue de la *Suite en Re* suscitó –al recuperar su manuscrito final– se clarifica la concepción de Ponce de la suite barroca y, a través de ella, la multiplicidad de elementos musicales de los que hace acopio para continuar la construcción de su discurso general como compositor.

La *Courante,* el *Prélude* y el *Air de danse*

Las tres piezas restantes han tendido a ser relacionadas, en una suite inconclusa, por su tonalidad y por cierta información que se encuentra en las cartas de Segovia. No obstante, tanto las fuentes, como las fechas o las cartas donde se mencionan, podrían apuntar a lo contrario. La única fuente de la *Courante* en Mi menor es un borrador autógrafo, a lápiz, que se encuentra en el Acervo Manuel M. Ponce, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una sola página, firmada y fechada en París 12 de diciembre de 1930. No hay referencia en las cartas conocidas de Segovia que hablen de esta pieza y no se encuentra ninguna fuente de ella en el archivo de Linares. Su escritura es muy semejante a la que poco después utilizará para la Courante de la *Suite en Re*, y como en las danzas de este tipo en Ponce, solo hay barra de repetición en la primera parte. Hay dos ediciones de esta obra, una por parte de Ediciones Yolotl de 1990 como *Preludio y Courante*[47], donde se edita con el *Preludio* en La menor, al que Segovia se refiere como preludio con cejilla publicado en Schott en Si menor. Y la otra en el libro con la obra integral que publicó Miguel Alcázar en el 2000[48]. Para Alcázar es posible que la *Courante* haya sido pensada como parte de la *Suite homenaje a Bach*[49], obra que figura entre las perdidas durante la Guerra Civil española, según lo reporta Segovia en una carta de 1936:

> Mi casa de Barcelona, con mi biblioteca musical, tapices, grabados, cuadros, plata abundante de Paquita y mía, recuerdos de Extremo Oriente, joyas de ambos, etc., etc., ha sido, según la expresión de un pariente de Paquita que nos comunicó veladamente la noticia, LIMPIADA […].
> Entre las cosas que más me duele haber dejado en España y que hayan destruido están tus manuscritos. Yo te ruego, encarecidamente, que poco a poco los vayas recopilando, según tus notas, y me los remitas. Sobre todo, aquellos que no fueron aún publicados, como la primera Sonata que escribiste en México para mí, el primer tiempo de la sonatina homenaje a Tárrega, la sarabanda en Mi mayor que debía seguir al preludio enmascarado, otra Sarabanda en La menor y todo el homenaje a Bach, cuya fuga estaba yo transportando últimamente para tocarla […][50].

[47] Ponce, Manuel M. *Preludio Courante*. Revisión de Mario Molina. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-16, Lomas de Bezares, 1990.

[48] Alcázar, M. (ed.). *Obra completa*…, pp. 190-191.

[49] *Ibid*., p. 184.

[50] *Ibid*., p. 165 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 89 y aparece sin fecha, así como la posterior [90], pero las dos se encuentran entre la 88 del 15 de mayo de 1936 y la 91 de febrero de 1937. La carta hace referencia a los sucesos inmediatos posteriores al 19 de julio de 1936).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ahí están dos sarabandas, un *preludio enmascarado*, el *Homenaje a Bach*, todas obras que hasta ahora no conocemos y probablemente no conoceremos. No obstante, Jorge Barrón establece el contenido de la *Suite Homenaje a Bach* como "Preludio, Fuga y Capricho"[51], refiriendo una entrevista de 1933 donde Ponce la listaba como no editada[52], lo que debilita la tesis de Alcázar (quien imagina la *Courante* como parte del *Homenaje a Bach*). Barrón nos dice que en 1941 la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores anuncia sus planes de editar la *Suite Homenaje a Bach*[53], pero no sabemos bajo qué fuente se permite esta editorial hacer un anuncio tal y si finalmente se publicó. Quizás la *Courante* estaba ligada a alguna de las sarabandas extraviadas de las que se habla en la carta, pero mientras no se tenga otra información esta obra permanece aislada como única sobreviviente de algo que no conocemos. Es extraño que, siendo una obra terminada desde 1930, no se tenga una referencia de parte de Segovia. Al haber un manuscrito a lápiz en el archivo de Ponce se podría suponer que hubiera uno a tinta en el de Linares. Tal vez, al igual que con otras obras, Segovia le cambió el nombre: la flexibilidad barroca en lo generosamente diverso de sus formas podría ofrecer esa posibilidad. No obstante, la *Courante* en Mi menor está francamente compuesta en la estructura de una danza en dos partes que hace difícil su mudanza. Esta obra, emocionante y viva, tan ágil en la guitarra, sigue siendo un misterio gozoso para quien la escucha. Por el contrario, el *Prélude* y el *Air de danse* aparecen ya en las cartas de Segovia:

> He visto tu obra. Me gusta muchísimo, y aun más el preludio que el bailable. Ya la estoy trabajando con frenesí. Si no se interpone entre el Concierto y lo tuyo, sigue los números de esta Suite, que promete ser de primera[54].

Las fechas y la referencia al *bailable* nos hace pensar que, en efecto, se trata del *Prélude* y el *Air de danse*, al que Segovia bautizará en sus grabaciones como *Ballet*. Después no hay una referencia precisa de que una suite haya sido terminada con estas piezas[55]. Por el contrario, a fines de 1932, vuelve a hacer la petición de una obra barroca en la que pueda incorporar el *Prélude*, que lleva la indicación de allegro. En esta carta el propio Segovia hace la propuesta de la *Suite Homenaje a Bach*:

> Quiero que te esmeres, aparte de acabar el Concierto, en hacer dos cosas importantes para guitarra sola. Primero, una suite al estilo antiguo, firmada por ti, en homenaje a Bach luthista. Y otra la Fantasía hispanizante (esta no es urgente, por ahora). En la primera quiero que despliegues todo tu saber, y tu vena melódica. Y quisiera que entre los números de la Suite hubiese una fuga (no muy larga) expresiva de tu pericia. Y que para los demás tiempos de dicha Suite, buscases denominaciones un poco diferentes de las consabidas sarabande, courante, etc. Como por ejemplo, chaconna o passacaglia, baile, etc., etc., (A esta Suite podría pertenecer el *Allegramiento*)[56].

---

[51] En un programa de 1936 en el Wigmore Hall de Londres aparece un programa de Segovia donde la segunda de tres partes está consagrada por entero a las piezas de Weiss compuestas por Ponce (Prélude, Allemande, Capriccio, Ballet, Sarabande, Gavotte, Gigue); muy probablemente el Capriccio que ahí aparece sea el de la *Suite homenaje a Bach*.

[52] Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004, p. 50.

[53] En efecto, en la tercera de forros de su edición de las *Cuatro Danzas Mexicanas* de Ponce (dedicadas como Homenaje a Paquita de Segovia en esta publicación) aparece el *Homenaje a Bach* como el número 29 del plan de edición de dicha editorial. Ponce, Manuel M. *Cuatro Danzas Mexicanas*. Montevideo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1941.

[54] Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters…*, p. 102 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 57 y aparece sin fecha, así como las dos anteriores [55 y 56], pero las tres se encuentran entre la 54 del 21 julio y la 58 del 16 de noviembre de 1931).

[55] Incluso en un apartado de esa misma carta, Segovia sugiere agregar a ese conjunto de piezas "tal vez un movimiento rápido –de gigue, o de corrente– para arpegios", pero no menciona la *Courante*.

[56] *Ibid*., p. 127 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 73 y aparece sin fecha, así como la posterior [74], pero las dos se encuentran entre la 72 del 22 de octubre de 1932 y la 75 del 11 de noviembre de 1932).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Más tarde, en 1936, Ponce hace una versión del *Prélude* para guitarra y clavecín y la ofrece como regalo de bodas a Segovia, que se casaba con Paquita Madriguera, pianista y clavecinista.

> 22 de marzo XXXVI
> Mi querido Manuel:
> […] Has tejido una exquisita tela contrapuntística alrededor de tu antiguo Preludio, tan amado por Falla. Pruebas de los inagotables recursos de tu siempre juvenil imaginación, creando ese segundo cuerpo para aquella obrita, tan perfecto, que casi podría tener vida independiente. Y sin embargo, el ajuste entre los dos es admirable, hasta el punto que ya son dos mitades de un ser indiviso. Yo renuncio en adelante a él en provecho único de la guitarra, y espero de la vida musical de mi instrumento. Es el mejor regalo de bodas que Paquita y yo hemos recibido. Nos sirve a los dos al mismo tiempo y el usarlo nos produce un placer inefable… Si nos mandas la Suite completa, no sería extraño que empezáramos a ahorrar para adquirir un clave. Tocar una obra tuya es suficiente razon para ello...[57].

La frase "Si nos mandas la Suite completa, no sería extraño que empezáramos a ahorrar para adquirir un clave" no deja claro si la suite estaba inconclusa *per se* o si la idea de completar se refiere únicamente a una versión para guitarra y clavecín de algo ya terminado.

Segovia graba el *Prélude* y *Ballet* (así llamará al *Air de danse*), junto con la Gigue de la *Suite en La menor*, en marzo de 1952[58]. En 1959 presenta la grabación de la versión para guitarra y clavecín, con Rafael Puyana, como *Prélude*, atribuido a Weiss y arreglado por Ponce[59]. En diciembre de 1973 graba en Madrid el *Prélude* y lo atribuye ya a Manuel M. Ponce[60], lo mismo que en el documental *El canto de la guitarra* de Christopher Nupen, donde graba ambas piezas como *Ballet & Allegretto*, ya bajo la correcta atribución[61].

Algunas versiones fueron publicadas con base en la grabación de 1952. Mario Gangi edita en 1960 en Bèrben el *Balletto*[62]. En 1969 Carl van Feggelen publica en Berandol el *Prelude in E*[63]. En 1982 Rafael Andia edita las dos piezas en Editions Musicales Transatlantiques, como *Ouverture et Ballet*[64]. En estas tres publicaciones se atribuyen las obras a Weiss y, como en el caso de la *Suite en La menor*, aducen el haber hecho una transcripción de la obra original, una transcripción apócrifa de un manuscrito inexistente. También basándose en la grabación de Segovia, en 1987 Ediciones Musicales Yolotl lo edita como *Balletto*[65], lo mismo que Alcázar en su libro con la obra integral, en el que publica juntas *Prélude, Ballet* y *Courante*; tanto Alcázar como Corazón Otero dan la atribución correcta. Todos a partir de la grabación de Segovia, asumiendo los unos que la partitura de Weiss era inaccesible, y los otros que ambos manuscritos se habían perdido. La versión para guitarra y clavecín del *Prélude* (que lleva

---

[57] *Ibid*., p. 161.

[58] *An Andrés Segovia Recital.* Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9633. Grabado en 1952.

[59] *Golden Jubilee. Vol. 2*. Andrés Segovia, guitarra; Rafael Puyana, clavecín. Vinilo. DECCA DL 9996. Grabado en Nueva York en 1957-1958, publicado en 1959.

[60] *Recital íntimo*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. Fonomusic 89.2355/7 / RCA ARL 1-0864, Grabado en Madrid, Estudios Audiofilm, en diciembre de 1973.

[61] *El canto de la guitarra (Documental)*. Andrés Segovia, guitarra; Christopher Nupen, realización; David Findlay, fotografía; Peter Heelas y Chris Fraser, edición; Derek Williams, sonido. Allegro Films. Grabado en Granada, La Alhambra, en 1977.

[62] Weiss, Silvius Leopold. *Balletto.* Transcripción para guitarra y digitación de Mario Gangi. Ancona, Edizione Musicali Bèrben, E. 1113 B., 1960.

[63] Weiss, S. L. *Prelude in E*. Transcripción de Carl van Faggelen. Toronto, Berandol Music Ltd., BER1171 1668, 1969.

[64] Weiss, Silvius Leopold. *Ouverture et Ballet*. Realización de Rafael Andia. París, Editions Musicales Transatlantiques, E.M.T 1668, 1982.

[65] Ponce, Manuel M. *Balletto.* Revisado por Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-7, Lomas de Bezares, 1987.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

la indicación de *Allegro non Troppo, piacevole*) fue editada también en Yolotl[66], a partir del borrador autógrafo a lápiz que la propia Corazón Otero incluye como fotografía en su libro *Manuel M. Ponce y la guitarra*[67]. El original de este manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico del Estado de Zacatecas[68]. Una parte de la escuela de guitarra moderna, al no contar con un manuscrito de la versión para guitarra sola, ha tendido a abandonar la versión grabada por Segovia y la reemplaza por la parte de guitarra de la versión para guitarra y clavecín, sin considerar la posibilidad de que Ponce, al hacer este arreglo, pudo haber modificado la parte de la guitarra.

Vale la pena señalar que, a pesar de que las habíamos considerado siempre obras extraviadas en la Guerra Civil española, ni la *Suite en La menor*, ni la *Suite en Re*, ni el *Prélude* ni el *Air de Dance* están mencionados en la lista de la carta de 1936. Tampoco lo está el manuscrito de la versión para guitarra y clavecín que envía como regalo de bodas, ahora desaparecido. De entre ellas, la única en haber sido grabada completamente era la *Suite en La*. Así, revisando el catálogo publicado por Luigi Attademo en *Roseta*, dos entradas llaman la atención:

> *Air de Dance*
> 2 / 174x270,
> manuscrito a tinta del compositor
> obra no publicada[69].
>
> *I. Prélude*
> París 19 oct / 1931
> 6 (3) / 164x267,
> manuscrito a lápiz del compositor
> de la parte de guitarra de la
> composición para guitarra y clave[70].

Llaman la atención por varias razones. Resultaba curioso encontrar una obra desconocida, no editada, de Ponce para guitarra. Al consultar el *Air de Dance* nos damos cuenta de que es, en realidad, la obra que Segovia grabó como *Ballet*. En cuanto al *Prélude*, era un poco extraño considerar un manuscrito fechado en 1931, como la parte de guitarra de una obra para guitarra y clavecín que data de 1936. Al revisar este manuscrito queda claro que se trata del borrador a lápiz de la versión original del *Prélude*. Esta información explica por qué estas dos piezas no figuran en la lista de obras perdidas; de alguna manera, habían sobrevivido.

El manuscrito del *Prélude* está en un cuadernillo de hojas engrapadas. La primera página tiene como encabezado la palabra *Pièces*, y abajo del lado izquierdo al inicio de la obra aparece con la número *I. Prélude* y la indicación de Allegro, lo cual hace pensar que Segovia se refería a él como *Allegramiento* en la carta de 1931. El hecho de que esté firmado y fechado nos da la imagen de una obra terminada, pese a que se trata de un borrador. Las partes menos claras son la de los compases 71-74 y 85-86, justamente aquellas en las que la grabación de Segovia difiere del manuscrito para guitarra y

[66] Ponce, Manuel M. *Prélude para guitarra y clavecín.* Revisión de Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-D-01, Lomas de Bezares, 1985.

[67] Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México, Fonapas, 1981, pp. 40-50.

[68] Debo esta información a Ricardo Miranda, quien lo localizó allí en octubre de 2018.

[69] Attademo, L. "El repertorio de Andrés Segovia…", p. 84.

[70] *Ibid*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

clavecín. En realidad, aunque no está escrito con toda claridad, sí lo está con la suficiente como para suponer que Segovia toca lo que Ponce concibió. Probablemente esos pasajes estarían más definidos en una versión en limpio y a tinta de esta obra, y es bien posible que existieran ambos manuscritos –uno a lápiz y otro a tinta– como en el caso de la *Suite en Re*. De hecho, del *Air de danse* hay dos versiones, una que está en limpio a tinta, en una hoja suelta y que tiene como encabezado al centro de la página el número 2. Esta notación nos hace pensar que esta obra era la segunda de la de las *Pièces*. Pero lo que apunta más a esta conclusión es un manuscrito autógrafo a lápiz, que no viene registrado en el catálogo hecho por Attademo, que Ponce intitula *Air à danser*, y que desgraciadamente Emilia Segovia, la última viuda del guitarrista, atribuye, con una anotación en la parte superior de la primera página, como una copia hecha por su marido. Esta hoja suelta coincide con el papel del cuadernillo del *Prélude* –lo más significativo es la muesca que tiene en el borde del lado izquierdo, que coincide con la hecha por el engrapado en el *Prélude*–. Esto deja claro que Ponce considera ambas obras en un conjunto de piezas –y las bautiza así– y que en principio el *Prélude* debiera anteceder al *Air de danse*. No sabemos si Ponce hubiera querido articular más piezas ni si alguna de las sarabandas reportadas extraviadas por Segovia formaban parte de este ciclo. No es fácil imaginar que hubiera la intención de incorporar la *Courante*, porque de ser así y al haber sido compuesta un año antes, Segovia debió de tener ya noticias de ella, y no reporta ni la pérdida de un manuscrito en tinta, ni manifiesta opinión alguna, cuando sí lo hizo de las otras dos. Y, sin embargo, Ponce toma el *Prélude* para hacerlo parte de otra obra, más allá de las peticiones de Segovia o el repertorio para guitarra. En 1934, Ponce reelabora el *Prélude* en una versión para orquesta de cuerdas, como el segundo movimiento, Interludio, de su música de escena para *La verdad sospechosa* –de Juan Ruiz de Alarcón–, en el montaje con el que se inaugurara el Palacio de Bellas Artes de México.

Conclusiones

La primera conclusión al revisar lo descubierto en estos años sobre el repertorio barroco de Ponce es el constatar que ya hay suficiente material para hacer una edición bien informada, correcta en su atribución y basada en fuentes autógrafas en el caso de la *Suite en Re*, del *Prélude* y *Air de danse*[71]. Otra conclusión que vale la pena tomar en cuenta es que, ahí donde creíamos que Segovia cambiaba las obras de Ponce, los manuscritos nos dejan ver que en realidad era el propio Ponce quien lo había hecho. Esto debiera permitirnos ver con otros ojos la colaboración –y sus límites– entre estos dos artistas, abandonando de una vez la tesis de un guitarrista abusivo y un compositor blandengue. Tener un rechazo anticipado por la participación de Segovia es tan grave como tener una anticipada aceptación. Es probable que, si tuviéramos los diferentes manuscritos de la *Sonata III*, encontraríamos que las variantes en el primer movimiento, entre las diferentes grabaciones de Segovia y lo editado por Schott, sean en realidad de Ponce, y todas se ajustaran orgánicamente a la estructura de la obra, con ingenio y belleza. Esto vale también para las diferencias entre el manuscrito que se encuentra en la Facultad de Música de la UNAM y lo editado por Schott (Edition Andrés Segovia), sobre el primer movimiento de la *Sonata Romántica*. En ese sentido, al encontrar las diferentes versiones de Ponce sobre la misma

[71] El "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la Facultad de Música de la UNAM está ahora en la elaboración de una coedición de estas obras con la Fundación Centro de Documentación Casa Museo Andrés Segovia.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

obra, es posible imaginar que gustara de soluciones múltiples para los mismos pasajes, y esto no solo en la guitarra. Obras que tienen formas definitivas, pero no únicas y de ese modo, una vez más, hace acopio de su herencia musical en un largo aliento, al dejarnos no la versión pétrea de una pieza, sino la posibilidad, siendo la música suceso, de una obra que se reformula más de una vez (inútil evocar las muchas veces que Bach reelaboró sus obras –o las ajenas–, dejándonos la tarea de su ejercicio dentro de lo múltiple).

Al analizar este repertorio, al estudiarlo y escucharlo, encontramos muchos de los elementos que constituyen el lenguaje de Ponce, el más avanzado y el más personal. Porque más allá de la suma en el discurso de este autor, el que refleja su tiempo (y en un sentido toda obra refleja su tiempo), está también ese lenguaje que se vuelve tan esencial (y las limitaciones de la guitarra lo permiten), que puede habitar en cualquier estilo. Ponce escribe el repertorio barroco entre 1929 y 1932, en París, en el momento que terminaba por establecer su síntesis, esa que seguirá un proceso evolutivo hasta el final de su vida. Son obras por encargo, es verdad, pero eso no las hace menos personales. Descalificarlas por tener como punto de partida una intención predeterminada es obrar contra la práctica musical misma. El repertorio para guitarra de Ponce es una ventana esencial a todo su catálogo. Cada obra tiene un espejo en una otra no guitarrística. El repertorio barroco está relacionado con todas esas obras que poseen elementos arcaizantes, como el *Canto y danza de los antiguos mexicanos* o el ciclo de *Seis poemas arcaicos*; o aquel con referencias al barroco como el *Preludio y fuga sobre un tema de Bach* y el *Preludio y fuga sobre un tema de Händel*; más aún en aquel que recrea el estilo antiguo como en la *Petite Suite Dans Le Style Ancien* o su versión del villancico *¡Ay, qué dolor!* de Antonio de Salazar[72]; y en general con el contrapunto como una constante en su escritura.

En este punto podemos aventurar una respuesta a la pregunta formulada al inicio, el porqué Ponce acepta la propuesta de Segovia de componer para la guitarra en estilo barroco y darle una atribución apócrifa. Más allá de la necesidad de engaño al especialista, en el que Segovia podía establecer un repertorio histórico sin el juicio sobre lo auténtico de su factura, más allá también de que esta fuera una práctica existente, pensando en Romain Gary y Emil Ajar (o en Emil Ajar y Romain Gary), en la del Barrio Gótico de Barcelona, en la sinfonía 37 de Mozart, en las mentiras de Borges o de Peer Gynt, en las reliquias de Baudolino, en las muchas alegrías que nos han dado las cientos y miles de falsificaciones que vemos expuestas como originales en los museos, me atrevo a formular la tesis, desde luego errónea, de imaginar que en ese riesgo, en la mentira, Ponce encontró la posibilidad de creación que solo es posible en la libertad, adquiriendo el derecho de reelaborar, como si fuera la primera vez, la belleza musical de otro tiempo.

Todo acto de percepción es hasta cierto punto un acto de creación, y todo acto de memoria es hasta cierto punto un acto de imaginación. Nuestra inteligencia y sensibilidad entienden y atraviesan un barroco como el de Ponce en un presente recordado. Ponce consigue que todo un periodo quepa en el imperfecto y frágil cuerpo de la guitarra, y la invención de un barroco que conserva sus valores de unidad, originalidad y expresión intactos. Quizás esta tesis pueda formularse mejor en la última carta donde Segovia habla de la *Suite en La menor*, al describir una velada con Villa-Lobos, donde una vez más su satisfacción estuvo en conseguir, desde su instrumento, la invención de un barroco que pudiera

[72] Véase la contribución conjunta de este autor y Javier Marín-López en este mismo volumen.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

estar al lado del de Bach, y en la que expresa, a través de esta obra, el gran regalo que representó para la guitarra el repertorio de Ponce.

> 22 de octubre 1940
> [...] No pude entonces resistir la tentación de darle a conocer la suite en La menor que tú me escribiste... Aguardé un rato, para que la comparación no fuese demasiado violenta[73], toqué entretanto el concierto de Castelnuovo, acompañado por Paquita, y despues toqué la Suite, sin previa aclaración. Pasaje por pasaje, numero por número, era un constante gesto de placer y de sorpresa por parte suya. Y repetía: "No hay nada como Bach. Es admirable, delicioso", etc., etc. Cuando acabé, le dije: ¿Sabes quién ha escrito eso? Y él, que se quedó muy extrañado ante la posibilidad de que lo hubiese escrito otro que no fuese Bach, dijo: "¿Quién?" "Pues Manuel Ponce", dejé caer suavemente... Su asombro fue verdadero y no se tomó el trabajo de disimularlo... A partir de ese momento, toqué varias cosas tuyas que tengo ahora en estudio. El primer tiempo de la Sonata III, en Re. Las variaciones sobre la Folía, la Mazurca, dos preludios, etc. Acabamos tocando más de siete veces consecutivas el trozo de tu Concierto... Y dijo textualmente: "El de Castelnuovo está muy bien, pero éste es obra de un músico que sabe y que al mismo tiempo tiene un gran corazón de artista..."[74].

[73] Segovia se refiere a un *Preludio* de Villalobos que el propio compositor interpretó. La narración del guitarrista asevera que en dicha obra (probablemente el *Preludio n.º 3*) Villalobos intenta imitar a Bach.

[74] Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters…*, pp. 211-212.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

4

Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular

Eduardo Contreras Soto
CENIDIM-INBAL

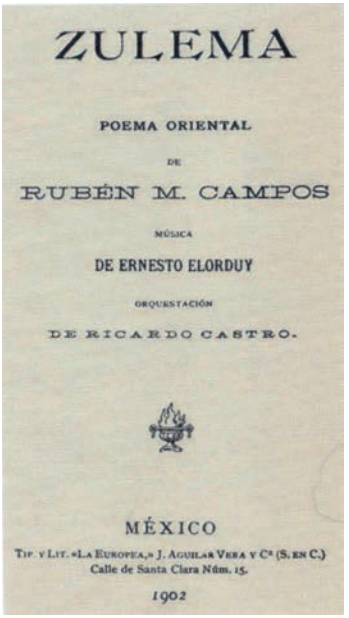
La vida escénica de la Ciudad de México era muy intensa y variada en las dos primeras décadas del siglo XX, como en toda gran ciudad. Los numerosos teatros exhibían una gran oferta de espectáculos para públicos diversos, que iban desde los dramas de formato literario clásico hasta las zarzuelas y revistas, con la inclusión de actos escénicos específicos como los circenses y de magia. Para todos los espectáculos estaba considerada la inclusión de la música como parte de sus discursos, en diferentes grados de participación según el caso y las necesidades, y esta participación revistió formas variadas de ajuste y adaptación, tan variadas que incluyeron por igual las participaciones de músicos de diversas extracciones, al tiempo que involucraban con su parte a los otros ejecutantes escénicos: actores y bailarines, aunque la mayoría de estos no tuvieran una formación musical muy sólida. Por esta misma causa, al estar trabajando de manera asociada los artistas de diversas disciplinas, el escenario de las representaciones teatrales de la época se convirtió en un espacio de convivencia e intercambio de la creación musical, donde las formas académicas y de salón se podían dar la mano con las formas y géneros de neta extracción popular.

Si bien ya existía en México una tradición previa de apropiación de temas y géneros populares por los músicos académicos, a lo largo del siglo XIX, así como la apropiación inversa de formas y géneros de moda por parte de los músicos populares, la mezcla específica de estas músicas en un ámbito urbano con su valor estético propio generó una nueva manera de intercambios y productos artísticos que desde entonces consideramos característicos de la música urbana, tal como la empezamos a definir en el siglo XX. Las músicas teatrales, como en otros países durante el periodo y aun en décadas posteriores, fueron el motor que produjo los primeros éxitos de canciones como material de consumo inmediato, intenso y a la vez efímero, salvo las rigurosas excepciones que terminaron por afincarse en un incipiente repertorio y, por añadidura, definieron una idea o percepción de identidad por parte de los ejecutantes de la farándula y de su público sobre algo que pudiera denominarse música "nacional". Entre la numerosa cantidad de obras estrenadas durante las dos primeras décadas del siglo XX en la Ciudad de México, me detendré a examinar algunos momentos de este proceso en tres producciones escénicas musicales concretas: *Zulema* (1903), con libreto de Rubén Marcos Campos (1876-1945) y música de Ernesto Elorduy (1853-1913); *Chin Chun Chan* (1904), con libreto de José Francisco Elizon-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

do (1880-1943) y Rafael Medina (1870-1914), y música de Luis Gonzaga Jordá (1869-1951); y *Las musas del país* (1913), con libreto del mismo Elizondo y Xavier Navarro (¿?-1937) y música de Fernando Méndez Velázquez (1882-1916).

Esta es, en muchos sentidos, una historia de percepciones, de qué nombres o etiquetas le aplicaba cada quién a las cosas desde la posición social, intelectual y cultural en la que se hallara. Por eso, a primera vista, si uno rastrea en los orígenes de los personajes mencionados, parecería que tendrían poco que ver entre ellos y que pertenecerían a islas de la vida cultural mexicana que no guardaban conexión entre ellas: Ernesto Elorduy había viajado por el mundo, gozaba de una posición social acomodada y sus piezas tenían éxito en los salones de la clase media y alta, antes que en los teatros de zarzuela y revista. Rubén M. Campos era un escritor de fino estilo modernista, asociado a la bohemia literaria con otros modernistas como él. Su recreación de un serrallo otomano con sus aventuras de amores exóticos, que es lo que vemos en *Zulema*, poco tendría que ver, en apariencia, con los temas dramáticos y musicales de las revistas contemporáneas aplaudidas por los públicos de criterio más popular en los escenarios mexiqueños[1] más exitosos, encabezados por el más famoso de todos ellos, el Teatro Principal (Figura 4.1). Administrado por las hermanas Genara y Romualda Moriones, este teatro sesquicentenario era llamado por todos "la catedral de la tanda", dada la especialización de su repertorio en el género chico, primeramente de material importado, aunque también y de modo gradualmente creciente, en la producción local. Pero su especialización no le impedía acoger, junto con este repertorio, a propuestas que se salieran de sus formatos habituales. Por ello, un año después de su estreno en versión de concierto en el teatro del Conservatorio Nacional, *Zulema* se estrenó ya puesta en escena en el mismo Principal el 2 de mayo de 1903, con reacciones divididas entre los espectadores habituales del recinto. Y sin embargo, entre Elorduy y Campos y los autores más vinculados a la revista típica, las supuestas fronteras eran menores de lo que pudiera creerse, o tal vez inexistentes.


ZULEMA

POEMA ORIENTAL

DE

RUBÉN M. CAMPOS

MÚSICA

DE ERNESTO ELORDUY

ORQUESTACIÓN

DE RICARDO CASTRO.

MÉXICO

Tip. y Lit. «La Europea,» de J. Aguilar Vera y Cª (S. en C.)
Calle de Santa Clara Núm. 15.

1902

Figura 4.1: Portada del libreto de *Zulema*. México, colección particular.

[1] Uso el neologismo "mexiqueño" en su significado de "natural de la ciudad de México", para distinguirlo así del "mexicano" –nacido en el país México– y del "mexiquense" –nacido en el Estado de México, uno de los treinta y uno que integran el país–.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Pongo por caso el de José F. Elizondo, el coautor de *Chin Chun Chan* y de *Las Musas del País*. Aunque se le suele asociar por lo general con el mundo de la frívola farándula, se inició en la literatura como un joven poeta y colaborador de la *Revista Moderna*. Su libro *Crótalos*, de 1903, fue ilustrado nada menos que por Julio Ruelas, y recibió comentarios de Rubén Darío y José Juan Tablada. Un año antes de su debut como poeta lírico en el sector "serio" de su ambiente literario, Elizondo ya había estrenado en el Teatro Principal *La Gran Avenida*, una parodia de la célebre zarzuela española *La Gran Vía*; así comenzó a convertirse en una referencia inevitable del mundo de las tandas. Por cierto, y para amarrar más este matrimonio del poeta modernista con el dramaturgo frívolo que convivían en el mismo joven, este solicitó el 13 de julio de 1902 que se retirara del cartel su obra, en señal de luto por la muerte de su cuñado, el escultor Jesús Contreras. Antes de obtener sus primeras ganancias como dramaturgo, Elizondo trabajaba en el despacho de Luis Gonzaga Urbina, entonces secretario particular de Justo Sierra, el legendario Ministro de Educación en las postrimerías del régimen de Porfirio Díaz. Curiosa paradoja el que un autor de tandas fuera colaborador tan cercano de alguien como Urbina, quien no se cansaba de atacar a tal género teatral, censurándole precisamente aquellas características que lo hacían rentable: su manejo del humor grueso y de la sátira de ocasión. Y, sin embargo, la paradoja se acrece al recordar cómo un viejo amigo y colaborador del propio Urbina en *El Imparcial*, el gran Amado Nervo, se había animado en su momento a ofrecer su propia zarzuela, *Consuelo*, con música de Alfredo Cuyás; el estreno de este lance nerviano se había verificado el 14 de octubre de 1899 en el mismísimo Principal. La aversión de Urbina por este género de obras era compartida por un compositor muy amigo de Elorduy, Gustavo E. Campa, a pesar de lo cual este no dudó en aplaudir la *Zulema* en su estreno de concierto. Entre estas aguas literarias, a medias entre la bohemia modernista y la farándula revisteril, navegaba el joven Elizondo.

A pesar de que muchos dentro de los ámbitos artísticos y periodísticos sabían, con toda seguridad, de la convivencia de estos personajes en sus mundos diversos, no se dejaba de establecer una cierta categorización de las personas, en razón del tipo de obras por las que supuestamente se les reconociera más. Los comentarios de Manuel Flores en la revista *El Mundo Ilustrado*, tras el estreno de concierto de *Zulema* en 1902, ilustran muy bien la percepción que se tenía de Elorduy como músico:

> Elorduy era un estimable músico de salón, ligero, agradable, un tanto superficial, y su reputación estaba ya hecha en nuestro mundo musical íntimo, por decirlo así, en el que venía imperando por completo, hace ya años, y en el que brillaba como uno de los más amenos y más fáciles. Más que todo, era una especie de divette, de cupletista, como hemos dado en decir, impregnado de gracia y de chispa, poco picaresco a la verdad pero en suma medianamente profundo y sentimental. Acuarelista de la música, pintor de género, a quien nadie discutía el talento; pero de cuyos vuelos y empuje podía, en suma, dudarse, por no haberle visto recorrer órbitas amplias y vastos horizontes.
>
> […] pero en suma, si a la masa del público se le hubiera dicho que era capaz de escribir *Zulema*, casi todo el mundo hubiera movido escépticamente la cabeza.
>
> […] Si me hubieran dicho que Elorduy era capaz de escribir una página wagneriana, jamás lo hubiera creído, y Elorduy ha escrito, sin embargo, el admirable preludio que precede al dúo de amor, y que es incomparable. Si me hubieran dicho que era capaz de llegar a la grandeza épica y a la intensidad pasional de Verdi, lo hubiera siempre dudado, y esto no obstante, ha concebido uno de los más arrebatados y ardientes dúos de amor que pueden darse […].
>
> En cambio, nunca dudé que hubiera podido escribir esos bailables tan característicos […]; como no podía dudar de que llegara a traducir fielmente y con intenso y característico color, cantos de bayaderas y melodías de bateleras orientales, ni esas barcarolas y malagueñas que mal disimulan en la ondulante languidez de su porte y de su andar el origen morisco, de donde provienen[2].

[2] Manuel Flores, "Zulema". *El Mundo Ilustrado* (México), 26 de enero de 1902. Citado de Saborit, Antonio. *El mundo ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México, Grupo Carso, 2003, pp. 114-115.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Para Flores parecen evidentes dos ideas: que de Elorduy podían esperarse piezas ligeras de salón, como sus danzas que en efecto gozaban de gran popularidad, o bien que fuera capaz de sugerir sonoridades que pasaran por "exóticas" y "orientalistas" a los oídos de entonces; empero, al mismo tiempo, Flores consideraba que escribir una zarzuela, y en especial ciertos pasajes de lenguaje musical más complejo, no parecían algo al alcance del autor de danzas como las *Caprichosas* –una de estas, por cierto, con figuras claramente basadas en los sones populares mexicanos–, y de ahí su sorpresa. No alcanzo a entender si Flores consideraba los pasajes citados de la zarzuela como de inspiración wagneriana o verdiana, exclusivamente a partir de sus melodías y temas básicos, puesto que todos sabían –y el propio Flores lo menciona en su crónica– que la orquestación de la obra escénica no era original de Elorduy, sino de nada menos que Ricardo Castro, así que tal vez una parte importante de los elogios iba para el orquestador, y no solo para el compositor. Como la producción de *Zulema* que ya subió al escenario del Principal, al año siguiente, tenía una nueva orquestación, esta vez a cargo de Eduardo Vigil y Robles, no podemos ratificar del todo la opinión de Flores sobre lo que él oyó realmente en 1902 con la primera orquestación. Pero es evidente que la percepción del trabajo de Elorduy cambió de manera sensible tras el estreno de su zarzuela.

En cambio, la percepción de la época sobre el catalán Luis G. Jordá parece haber sido distinta de la de Elorduy, más cargada hacia su más visible labor escénica revisteril. La formación musical de Jordá no desmerecía en nada frente a la de Elorduy, como lo demuestra su producción de salón, entre la cual sobresalen piezas que hoy se siguen ejecutando en razón de su calidad, como las *Danzas nocturnas*. Y de modo similar al de Elizondo en lo literario, para Jordá no había un conflicto entre su producción salonesca y la escénica, a despecho de lo que se pudiera decir en la crítica. La diferencia más notoria entre el catalán y el zacatecano se daba, quizá, en la práctica cotidiana del oficio del primero, en el trajín de los ensayos y las funciones cotidianas, y con el muy importante factor de que no siempre trabajaba con músicos de oficio o profesión como él. Jordá sí que supo lo que se sufre cuando se debe montar música con actores y bailarines que no siempre tienen formado el oído musical. Un recuerdo de Elizondo sobre el montaje de *Chin Chun Chan*, cuya dirección musical en escena estuvo a cargo de Rafael Gascón, lo ilustra muy bien:

> El lunes, a las diez de la mañana, ya estaba yo en el teatro para oír por primera vez música cantada por voces dignas de ser oídas, y no por la de Jordá que era mínima y apagada. Encontré al maestro Gascón sentado al piano, rodeado de coristas. Todos tenían en la mano unos papelitos con la letra de los cantables (¡mi letra!, ¡qué horror!); algunas, las de mejor voz y más prestigio, ¡tenían "particella"!
> Gascón golpeaba las teclas para hacer grabar la melodía en la memoria de las señoras del coro, con una energía y un mando que parecía tener una cuestión personal con el piano.
> La indisciplina de las voces era anárquica. Gascón se rascaba la barbilla suspendiendo el acorde y, mordiendo el puro que llevaba siempre en la boca, decía:
> –¡Otra vez!
> Volvía al tecleo, y para destacarlo mejor, sonaba con un dedo, nota por nota, la "voz cantante".
> –Así, esto es así… ¡Fijarse!... Otra vez…[3].

Y este trabajo tan rústico, entre ejecutantes que rara vez podían leer partitura y tenían que aprenderse las melodías bajo las marcas insistentes del director musical, como lo ilustra el episodio citado, se daba en una obra a medio camino entre una zarzuela de argumento unitario y una revista de números

[3] José F. Elizondo, citado por María y Campos, Armando de. *Las tandas del Principal*. México, Diana, 1989, p. 176.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

independientes como *Chin Chun Chan*, con una historia notoriamente cargada hacia la farsa y basada en una confusión de identidades, y donde la música cumplía una función bastante relajada y de asociación arbitraria con las situaciones del argumento (Figuras 4.2 y 4.3). También Elizondo explica el origen del disparatado argumento, y de cómo la música de Jordá, que tenía una intención argumental inicial, se acomodó a un cambio radical de historia y personajes sin que dicha música sufriera modificaciones, lo cual demuestra el valor real de su función dentro de este espectáculo:

> El éxito de *La mosca* me valió la felicitación de Rafael Medina, a quien conocí en ese momento y quien acababa de estrenar con mucho éxito *El globo terráqueo*. En seguida me propuso:
> –¿Quiere usted que escribamos algo juntos?
> Yo no deseaba otra cosa, y a boca de jarro le propuse:
> –¿Qué le parecería una revista de fin de año?
> Y nos citamos para el día siguiente, […] y ¡se acabó el año 1903, sin que el maestro Jordá diera fin a la partitura de fin o de año nuevo! Las señoras Moriones nos dijeron que ya no tenía razón de ser nuestro libreto, y entonces Medina y yo pensamos en hacer, con la música escrita por Jordá, una especie de sainete, el que más tarde fue *Chin Chun Chan*. Por eso hay cierta incongruencia en algunos números de esta zarzuela. Los "polichinelas", que sin ton ni son hacemos aparecer en una calle de la ciudad, eran juguetes de un árbol de Navidad fantástico de la revista de fin de año. La danza "Cuando la luna resplandeciente…" se cantaba por una cursi en una "posada" de la misma obra; el "teléfono sin hilos" debieron haberlo cantado unas quintopatieras de casa de vecindad en programa de Nochebuena, y el *cake walk* quedó en ambas obras como número final […][4].

Figura 4.2: Marbete de un disco con las primeras grabaciones de números de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular.

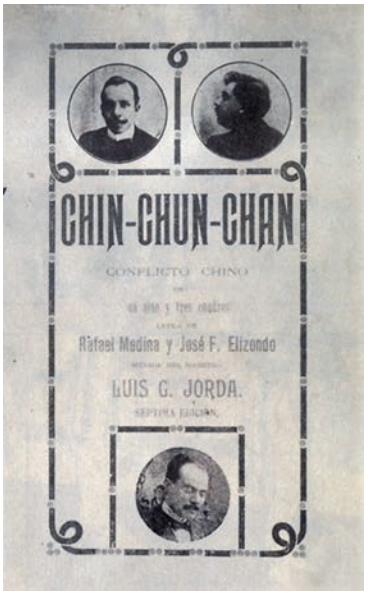



Figura 4.3: Portada del libreto de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular.

[4] José F. Elizondo, citado por María y Campos, A. de. *Las tandas del Principal*, pp. 98-99.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Y aquí vamos entrando en el meollo de la convivencia de orígenes musicales. Si se consideraba que componer una obra escénica del tipo de una zarzuela –así fuera la zarzuela en un acto– representaba abordar una forma compleja, en contraste con las piezas cortas y simples como las danzas de salón o los sones de la tierra de los músicos populares, entonces se le daría una categoría superior a los autores de estas obras escénicas, aun cuando sus obras no guardaran necesariamente una unidad temática o una estructura general que relacionara de alguna manera a sus materiales sonoros independientemente de sus argumentos dramáticos, y resultaran al final una mera sucesión de piezas breves, que se podían ejecutar, recibir y aplaudir como números sueltos, como de hecho siempre había ocurrido con las arias de la ópera italiana. Cuando leemos cómo Elizondo y Medina podían usar un mismo tema musical de Jordá para distintos fines argumentales y escénicos, se va diluyendo cada vez más la idea de la obra escénica como un todo unitario, complejo y ambicioso, y se va sustituyendo por el concepto de que cada número individual tiene un valor potencial mayor al del total sonoro. Por eso, la danza citada por Elizondo como "cantada por una cursi" –y tal vez así le sonaba al mismo Elizondo, "cursi"– terminó siendo el gran éxito suelto de la revista, y adquirió vida independiente como pieza suelta del lado de los seguidores del repertorio de salón o de concierto, a diferencia de otros números desprendidos de la misma revista como las Coplas de los Polichinelas o las de Las Telefonistas, las cuales tuvieron más aceptación en un incipiente ámbito comercial, y fueron de las primeras piezas grabadas en discos en México, precisamente porque garantizaban su venta. Otro número de la revista favorecido por el gusto popular fue su final, como ya lo mencionó Elizondo: el *cake walk*, género entonces de moda, emparentado con el *ragtime* y antecesores ambos del *jazz*, fue uno de los primeros de origen estadounidense que tuvo éxito entre el público mexicano, y es significativo que, a pesar de su origen podría decirse humilde entre la población negra del sur de Estados Unidos, su influencia tocara por igual al espacio de la revista mexicana y a compositores como Claude Debussy, quien lo empleó para cerrar su suite de piano *Children's Corner*, escrita apenas cuatro años después de *Chin Chun Chan*.

La percepción de menosprecio que hoy parecen tener muchos músicos de academia hacia la zarzuela y a la revista en cuanto a su parte musical no parece corresponder con lo que se escribía y practicaba en los escenarios de la Ciudad de México a comienzos del siglo XX, y sobre todo se suele olvidar lo que estos géneros representaron, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, para la definición de identidades regionales en cuanto a las formas musicales empleadas. Ello con el objeto de aclimatar las producciones escénicas en el favor de sus públicos respectivos, de manera que estos se apropiaran de dichos géneros escénicos y los consideraran como locales y no como una imposición de la identidad ibérica, en un momento en el que muchos intelectuales querían definir una distancia con tal identidad ante la decadencia de España como una potencia imperial, notoria sobre todo después de 1898.

Así empezó a haber bufos en La Habana, así apareció el sainete criollo en Buenos Aires; así se escribieron zarzuelas tan significativas como las de Ernesto Lecuona, de las cuales surgieron varios temas con fama posterior como canciones sueltas. Y así nacieron obras tan poderosamente emblemáticas como *El cóndor pasa*, con libreto de Julio de la Paz –o Julio Baudouin– y música de Daniel Alomía Robles, estrenada en Lima el 19 de diciembre de 1913, o *Alma llanera*, con libreto de Rafael Bolívar Coronado y música de Pedro Elías Gutiérrez, estrenada en Caracas el 19 de septiembre de 1914. Es muy notable cómo, de cada una de estas dos, se desprendieron sendos números sueltos, escritos en géneros de arraigo local –el huayno en Perú, el joropo en Venezuela–, que terminaron por volverse piezas emblemáticas en sus países, olvidando que provenían de un formato escénico de raíz entonces claramente ibérica. He podido documentar con más cercanía a sus orígenes el caso de la zarzuela peruana, pues

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

conozco un par de grabaciones realizadas hacia 1917, es decir, a escasos cuatro años de la fecha de su estreno, y que tal vez sean las primeras que se hicieron de algún fragmento de la obra: la de una "Orquesta del Zoológico"[5] y la de la Banda del Batallón Gendarmes n.º 1[6]. Ambas coinciden en usar los mismos materiales de la zarzuela, a saber: el pasacalle y la *kashwa*, los cuales desde ese momento han vivido ligados como parte de una misma pieza popular, hoy objeto de consumo masivo con todo tipo de letras añadidas, ninguna de las cuales procede de la zarzuela original, pues en ella estos dos materiales eran exclusivamente instrumentales. No dispongo de la misma información temprana para el caso de la zarzuela venezolana, pues la grabación más antigua de su tema principal a la que he tenido acceso se publicó en 1928, a catorce años de su estreno, y lo peculiar de este registro es que lo hicieron, ¡en Nueva York!, un español y un cubano, con un arreglo que no es muy fiel al ritmo original de joropo[7]; las grabaciones más antiguas que yo conozco realizadas por venezolanos, en el ritmo original, parecen provenir de 1935. En cualquier caso, lo que se ratifica es la adopción del tema de *Alma llanera* como una canción que ya tenía el valor de emblema sonoro nacional poco tiempo después de su estreno, dentro de la zarzuela que le dio vida.

Y un caso similar se dio en la Ciudad de México por las mismas fechas, aunque el número desprendido no llegó a la condición de sus piezas hermanas ya citadas, si bien permanece entre las favoritas de su género adoptado o recreado. *Las Musas del País*, inicialmente una imitación de la zarzuela ibérica *Las Musas Latinas*, de Manuel Moncayo Cubas y Manuel Penella –estrenada en Buenos Aires en 1912–, se estrenó en el Principal de México el 20 de septiembre de 1913, por cierto solo siete meses después de haberse dado la Decena Trágica, es decir, los violentos sucesos del golpe de estado mediante el cual Victoriano Huerta y sus aliados, con el apoyo del embajador estadunidense, derrocaron y asesinaron al presidente Francisco I. Madero y al vicepresidente José María Pino Suárez (Figura 4.4). Esta revista tenía un libreto del ya mencionado José F. Elizondo, junto con Xavier Navarro, y música del michoacano Fernando Méndez Velázquez. Siguiendo a su modelo ibérico, se trataba más de una sucesión de números musicales representativos de algunas regiones mexicanas que de una historia dramática propiamente dicha. El cronista Diego de Miranda describió su contenido de esta manera, a unos días del estreno:

> […] Como no era posible que desfilaran en la obra los países […] que forman la República [*sic*], escogió a México, la capital, y otros dos fueron Jalisco y Yucatán. Claro es que fue lástima que no cupiera Veracruz, que es y ha sido manantial fecundísimo de inspiración, de donde han salido poetas notables y que tiene cosas y personas *muy* típicas. Las canciones abajeñas son quizá la música más nacional de México, pero no era posible todo y así resultó muy bien la elección.
>
> […] El maestro Méndez, que a su talento e inspiración reúne una gran modestia, recibió imponente ovación muy merecida, porque la música es tierna, dulce y bella. La danza que canta el charro tapatío es verdaderamente hermosa, y en general toda la de la zarzuela es sumamente agradable y merece el compositor un enhorabuena[8].

[5] Robles, [Daniel Alomía]. *El cóndor pasa, Danza Incaica* [*sic*]. Orquesta del Zoológico. [Estados Unidos], Victor, 69903-B, [*ca.* 1917].

[6] Robles, [Daniel Alomía]. *El cóndor pasa, Incaica* [*sic*]. Banda del Batallón Gendarmes, No. 1 [*sic*]. [Estados Unidos], Victor, 72089-A, [*ca.* 1917].

[7] [Gutiérrez, Pedro Elías]. *Alma llanera*. José Moriche & Antonio P. Utrera. [Estados Unidos], Victor, 80746, [1928].

[8] Diego de Miranda. *Novedades*, 24 de septiembre de 1913, citado en Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la Revolución (1911-1913)* [Escenología, Consulta, 6]. México, Escenología, 2005, pp. 391-392.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 4.4: Portada de *Las Musas del País*.
México, colección particular.

De nuevo nos hallamos ante una cuestión perceptiva. Por una parte, Diego de Miranda establece una afirmación muy interesante, acerca de que él considera a la canción abajeña como la música "más nacional de México", coincidiendo curiosamente con lo que ya pensaban y afirmaban en esos días dos personajes del ámbito más exquisito y académico: Manuel María Ponce y el autor del libreto de *Zulema*, es decir, Campos. Por otra parte, leemos el agrado del cronista ante el resultado artístico del espectáculo que acudió a ver, con un énfasis notorio en elogiar la música de Méndez Velázquez, cuya trayectoria no parecía ir en paralelo con las de sus ilustres colegas Elorduy –por cierto, fallecido en enero de ese mismo 1913– y Jordá. No se puede establecer con la misma claridad el alcance de la trayectoria de Méndez, tanto por carecer de información suficiente cuanto porque su vida terminó a los tempranos 34 años en 1916, en el exilio cubano. Pero sus números musicales en *Las Musas del País* gustaron mucho en su momento, en especial "La danza que canta el charro tapatío", por usar las palabras de Miranda. Tanto le gustó esta música, y tanto la asoció con su afirmación en defensa del nacionalismo mexicano, que abundó en estos temas una semana después de su crónica del estreno:

> […] Predomina en toda la música cierta dejadez que, por ser estilo peculiarísimo a la música del país, le presta particular encanto y revela toda ella cómo el compositor quiso hacer música netamente mexicana. Quizá más que en ningún otro número se nota esta dejadez, que tiene semejanza a la melancolía de la música flamenca, en la danza bellísima de los ojos negros de la tapatía, que es un acabado modelo de la música popular del país, de esa música que tanto place a la mujer del país y que con deleite se oye en las reuniones y festejos[9].

[9] Diego de Miranda. *Novedades*, 1 de octubre de 1913, citado en Reyes de la Maza, L. *El teatro en México...*, pp. 395-396.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Y en efecto: sin el éxito unificador de identidades que lograron *El cóndor pasa* o *Alma llanera*, pero con bastante aprecio popular como para haber sobrevivido hasta nuestros días, un siglo después, *Ojos tapatíos* se volvió, con mucho, el gran éxito de *Las Musas…* y, de manera análoga a sus contemporáneas sudamericanas más famosas, fue sufriendo unas transformaciones de género y carácter, desde su forma original de danza, como bien la describió el cronista, hasta la forma como ha llegado a nuestro tiempo, en un género que no existía cuando la pieza se estrenó pero en el cual sus intérpretes posteriores la colocaron para asimilarla a los años de la radio y el cine: la canción ranchera. Como lo revela una grabación de 1916, muy cercana a la época de su estreno[10], *Ojos tapatíos* era un aria de zarzuela, cantada en forma de danza y con las inflexiones vocales propias de los ejecutantes de tal género escénico: lo que va de tal identidad sonora a la que le han ido confiriendo años después los charros cantores (Figura 4.5).

Figura 4.5: Marbete de un disco con la primera grabación de *Ojos tapatíos*, número de la revista *Las Musas del País*. México, colección particular.

Y con este recuento apresurado por momentos significativos de tres zarzuelas, dejo lo expuesto como una pregunta abierta acerca de cuántos vasos comunicantes se enlazaron desde los orígenes aparentemente más contrapuestos para desembocar, sobre el espacio ecléctico y privilegiado del escenario teatral de su época, en un intercambio de formas y concepciones musicales que se influyeron mutuamente y, además, contribuyeron a la creación de formas y géneros nuevos en la canción urbana popular, sin dejar de enriquecer también las músicas que podríamos llamar "académicas" o de concierto. En un lapso de unos diez años, entre 1903 y 1913, los espectadores del Teatro Principal de México pudieron asistir por igual a la exquisitez y el exotismo de Elorduy y a la combinación en Jordá de esos mismos elementos con los de extracción popular, para desembocar en la invención de nuevos modelos en Méndez Velázquez. Lo académico y lo popular pudieron darse la mano, como en ciertos momentos privilegiados de otras épocas, en el mundo de fantasía de la escena teatral.

[10] Velázquez, N. [*sic*, por Méndez Velázquez, Fernando]. *Las Musas del País: "Ojos Tapatíos" Danza mejicana* [*sic*]. José Limón, Acomp. de Orquesta. [Estados Unidos], Columbia, C3034, *ca.* 1916. Este registro, originalmente un disco de 78 rpm, ha sido reeditado de manera moderna en un par de ocasiones, la más reciente en la antología *Bicentenario. 200 años de la Historia de la Música en México*. Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas (comps.). México, Sony Music, 2010. 1 libro y 4 discos compactos.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

5

El "Festival Beethoven" de 1920 en México. La crítica alrededor del primer concierto de la serie

Fernando Serrano Arias
Universidad de Sonora

La conformación de una vida orquestal en México tuvo, con posterioridad a la Independencia, un camino azaroso. Aunque la presencia de música orquestal era destacada en óperas y zarzuelas, como también en actos cívicos y/o artísticos, lo cierto es que no había apenas orquestas estables, que se organizaban para cada evento. A raíz de la fundación del Conservatorio Nacional en 1866, se estabiliza la orquesta de la institución, conformada por el cuerpo docente y los propios alumnos. No es hasta que comienzan a asentarse los polvos revolucionarios que se da un cambio en la vida cultural del país, de forma paulatina. Avanzando el tiempo, asistimos a la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, oficializada como tal en 1916 según acuerdo del Director General de Bellas Artes a partir de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música –el cual cambió de nombre a Escuela Nacional de Música y Arte Teatral–. En ese mismo acuerdo se establece lo que deberá ser su desempeño:

> La expresada Orquesta habrá de consagrarse tan solo a la ejecución de obras reconocidamente serias. La elección de estas será objeto del dictamen de tres profesores, a saber: el propio Director de la Orquesta Sinfónica, el de la Orquesta de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, de nueva creación, y un profesor de composición del establecimiento susodicho, amén del acuerdo de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes[1].

El primer director de la Orquesta Sinfónica Nacional fue Jesús Acuña (1879-1957), quien trabajó parte de 1916 hasta principios de 1917. A mediados de 1917 Manuel M. Ponce ya figura como director en los eventos donde participa la Sinfónica. Para la segunda mitad de 1919 llegó a la dirección Julián Carrillo. Si bien no era la primera vez que en México se escuchaba alguna de las sinfonías de Beethoven, la presentación de las nueve sinfonías en México, en cinco conciertos consecutivos y con otras obras del mismo compositor, sí fue una novedad. La crítica de la época señala el suceso en notas varias, desde anuncios hasta reseñas que hablan del "músico", "el cisne" o "el sordo" de Bonn, con coincidencia en la importancia del evento y la genialidad del músico. El propósito de este ensayo es analizar la recepción crítica del "Festival Beethoven" en México a través de la prensa periódica.

[1] Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Boletín de Educación* (México), 1 de agosto de 1916, p. 318.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Por qué Beethoven

Según expresa Mark Evan Bonds en su libro *La música como pensamiento*, la sinfonía era la forma musical que mejor representa, idealmente, la escucha. Considera que es el repertorio esencial para el oyente, pues ninguna otra forma musical requiere, tan obligadamente, la necesidad de un público atento; la sinfonía no es una obra musical que se ejecuta para goce de los miembros de la orquesta, sino para la audiencia[2]. Este género, desarrollado tan ampliamente en los países germánicos, muestra la nueva forma de concebir la música después de lo expresado por Kant, quien señalaba a la música instrumental como mero placer más que cultura[3], ya que no se dirigía a la razón, por la falta de un texto, sino a los sentidos.

No obstante, los cambios en la concepción filosófica durante el siglo XIX se van desarrollando en otra dirección. "Era el género más serio de todos"[4] ya que, a diferencia del concierto, evitaba el virtuosismo y obligaba al trabajo polifónico que, de forma natural, requiere mayor atención que la homofonía. Otro aspecto importante era la dificultad económica que representaba para el compositor. En una época en que las Sociedades Filarmónicas se van creando y donde los ensayos no son tan frecuentes, obras de difícil envergadura no eran tan fácilmente recibidas. Hay que agregar a esto las frecuentes negativas de los editores a invertir en impresiones sinfónicas por la dificultad para comercializarlas; todo ello daba mayor realce a quien, sin esperar recibir grandes ganancias, componía sinfonías.

E. T. A. Hoffman, con su célebre reseña sobre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, sentó las bases para una crítica musical que entrelaza la metáfora con la parte técnica, la sensación con el conocimiento. Consideraba que el público de la época sufría por no comprender el genio del músico de Bonn al ser incapaz de captar "la profunda coherencia interna de todas las composiciones de Beethoven"[5]. Si bien da la impresión de que su música no fue apreciada durante la vida del compositor, esto no implica que algunas obras, como la *Tercera Sinfonía*, fueran recibidas con amplia satisfacción.

A modo de paréntesis, parece un momento oportuno para ejemplificar el caso de México y la recepción de las sinfonías beethovenianas. El cronista de eventos –más sociales que culturales– de *El Universal*, cuyo seudónimo era *Jerónimo Coignard* y que respondía al nombre de Francisco Zamora, decidió presentar una reseña del tercer concierto desde la perspectiva social en su columna *Apuntes del Natural*. *En el concierto…* Con fina pluma, hace referencia a la duración del evento y a la recepción de cierta parte del público en esa mañana de domingo:

> Ha pasado la "Sinfonía Heroica"; ha pasado el Tercer Concierto para piano. La redonda cara del maestro Carrillo se ha cubierto de gotitas de sudor que yo, desde mi sitio, veo brillar a la luz ostentosa de la araña que, suspendida en el escenario, hipnotiza a la concurrencia. Calculo que lleva dos horas de música beethoveniana.
> Frente a mí, un concurrente, bien peinado y lustroso, sacude imperceptiblemente la cabeza. Me fijo, y noto que riñe una terrible batalla con el sueño. Estamos al comienzo de la "Octava". En primer término del foro, el chaqué del maestro Carrillo se balancea con suavidad, mientras las manos, tendidas hacia adelante, van guiando, con disciplina y sapiencia, la peregrinación de la orquesta por la apretada selva armónica de la sinfonía.
> Siento de pronto el vago deseo de mirar a mi alrededor. Las señoras, erguidas y solemnes, parpadean con insisten-

[2] Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental*. Francisco López Marín (trad.). Barcelona, Acantilado, 2014.

[3] *Ibid*., p. 37.

[4] *Ibid*., p. 26.

[5] *Ibid*., p. 42.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> cia. Alguna oculta la fuga de un bostezo bajo la galante protección de una mano enguantada y breve. Mi vecino de atrás se aplica a medir los compases, dando con las rodillas tenues golpes sobre el respaldo de mi asiento.
> Cerca del caballero bien peinado y lustroso […], una señorita lanza rápidas miradas de soslayo hacia él. Me agrada observarla, y la observo. Su traje azul se detiene respetuoso ante la maravilla de su cuello blanco, sombreado levemente por el nacimiento sedoso del cabello. Bajo un sombrerito chico y gentil, los ojos, brillantes e interrogativos, siguen con curiosidad la batalla terrible que riñe el sueño con el caballero bien peinado y lustroso.
> […] En un palco proscenio, un grupo de chiquillos abren de vez en cuando sus bocas sinceras, añorando quizá los verdes y maternales prados del Bosque de Chapultepec. A cada silencio de la orquesta, sus manos se juntan, con evidentes ganas de aplaudir. Y el maestro Carrillo, haciendo balancear suavemente su chaqué, guía con las sapientes manos tendidas hacia adelante, la peregrinación de los músicos a través de la selva orquestal.
> Siento que, por encima de las cabezas respetuosas y dóciles de la concurrencia, vuela en anchas curvas y calladamente el cansancio. Junto a mí, un grueso señor respira con esfuerzo, lanzando ligeros silbidos; lo miro, y tiene los ojos paralizados, en una visión sonambúlica del escenario, en el que se me figura que el maestro Amaya[6] está a punto de dejar caer el arco.
> La orquesta produce una catarata violenta de sonidos. El maestro Carrillo, con amplio y fuerte ademán de domador, la sujeta; y la orquesta se humilla, baja, lanza un prolongado murmullo, y agoniza, en un aterciopelado gemido de los violines. Estalla el aplauso. El caballero, súbito vencedor del sueño, se pone a aplaudir. La señorita vestida de azul, aplaude. El grueso señor y mi vecino de atrás, aplauden también. Los chicos del proscenio, aplauden. Salimos al fin. Un anciano que camina limpiando sus lentes, dice: *-Enorme músico Beethoven. Y yo comento en voz baja: -Lástima que no lo sean menos los programas del maestro Carrillo*[7]. El anciano me mira con despectiva severidad. Yo, intimidado, busco la salida. Hace calor[8].

Esta reseña, a diferencia de las que se verán más adelante, dan clara muestra de la otra parte de los asistentes al evento. ¿Será que el público no estaba calificado, en su mayoría, para entender a Beethoven como señalaba Hoffman? O ¿será que una programación de esta envergadura debía presentarse en otras condiciones de duración? La crítica a la reseña no se hizo esperar y, doce días después, el mismo *Coignard*, da cuenta de lo sucedido:

> Con motivo de lo que escribí en esta misma columna, hace hoy doce días justamente, acerca de un concierto, se me ha dicho lo que sigue: un licenciado que iba en un camión para asistir a otro concierto: –¡tiene usted mucha razón: no hay que aplastar el entusiasmo del público bajo una catarata de música. Sí, tiene usted razón.
> Un "amateur", con benévola sonrisa: –cierto, no todos tenemos la preparación necesaria para escuchar durante dos horas y media, casi sin interrupción, la egregia música del egregio Beethoven. Pero, francamente, le confieso que yo no me hubiera atrevido a decir.
> Un crítico musical: –en efecto, son un poco largos los programas del maestro Carrillo. Pero, ¡qué diablo: de cualquier manera, se hace una buena obra tocando las sinfonías de Beethoven no importa cómo!
> La señorita que espiaba al caballero que reñía con el sueño: –¿quién será ese chocante? Una señora amenazando con el guante y entrecerrando los ojos bajo los lentes: –antes amaba a Coignard. ¡ahora lo odio!
> Su esposo, con desolados movimientos de cabeza: –realmente, el señor Zamora no debió hacer eso.
> El caballero que reñía con el sueño: –se me ha calumniado. Si cabeceaba, no era porque estuviera cansado, si no porque la noche anterior me desvelé.
> El pequeño pianista Manolo Barajas, que es español cuando da conciertos para la colonia española: –"esas insinuaciones malévolas no cuadran bien ni en los mexicanos, porque se falta al patriotismo en el alto concepto del

[6] Probablemente se refiera a Alberto Amaya (1856-1930), quien fuera violinista y compositor, así como violín concertino de la Orquesta del Conservatorio, la cual pasó a ser, posteriormente, la Orquesta Sinfónica Nacional. Para más detalles, *cfr*. Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. 2 vols. México, Universidad Panamericana, 2006, vol. 1, p. 62.

[7] El resaltado es del autor.

[8] Zamora, Francisco. "Apuntes del Natural. En el concierto...". *El Universal* (México), 25 de octubre de 1920, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> vocablo, ni en los extraños a nuestra tierra, porque se falta al elemental deber de agradecimiento a nuestra siempre incondicional hospitalidad". Como supongo que ya me llegarán más opiniones, juzgo oportuno, después de reunir las anteriores, hacer una ligera defensa de mi "Apunte". Yo admiro a Beethoven, que es alemán, y al maestro Carrillo, que es mexicano, porque tengo la admiración cosmopolita. Pero creo que la facultad de Admirar, como la de Apreciar, como la de Atender, como la de Comprender, tiene un límite, y que es conveniente mantenerse dentro de él. Sospecho que este límite es una de las preocupaciones de la buena pedagogía. Por lo tanto, aun admirando [a] Beethoven y al maestro Carrillo, llega un momento en que por más que haga, se agota mi poder admirativo delante de las obras de ellos. No puedo menos que darme cuenta de esto y, lo que es más grave, me doy cuenta de que a otros les ocurre lo mismo que a mí. Mi error consistió en recoger manifestaciones de ese agotamiento en un "Apunte". Pero ni el acotamiento ni mi "Apunte" quieren significar que Beethoven alemán no sea enorme; que sus sinfonías no sean maravillosas; que el maestro Carrillo, mexicano, no las dirija bien; o que ejecutarlas no sea una empresa patriótica, como muy bien lo ha subrayado el pequeño pianista Manolo Barajas, que es español cuando toca para la colonia española […][9].

Como puede verse, no le molestó tanto las animadversiones del público en general como la del crítico musical del diario *El Heraldo de México*, Manuel Barajas (1895-1956), a quien no solo infantiliza al llamarlo "Manolo" y "el pequeño pianista", sino que pone en duda su grandeza como ejecutante de quien fuera discípulo de Julio Ituarte (1845-1905) y de Carlos J. Meneses (1863-1929). Por otra parte, también señala su falta de "mexicanidad" al insistir que es español cuando toca para la colonia española, habiendo nacido en Cuautla (Morelos, México), de padres españoles.

Para Hoffman, Beethoven requería otro tipo de escucha para aprehenderlo, por lo que la audiencia debía modificar su manera de comprender y escuchar: "La crítica de Hoffman creó un modelo aplicado por casi todos los comentaristas posteriores: la música de Beethoven forjaba una estética nueva, que obligaba a los oyentes a elevarse al nivel del compositor"[10]. Para Wilheim Heinrich Wackenroder (1773-1798), escuchar adecuadamente implicaba observar atentamente las notas y cómo evolucionaban[11].

Para Bonds, tras la reseña de Hoffmann, y con el cambio en la concepción kantiana de la música instrumental, se establece la idea de que la sinfonía, por su diversidad de voces, a veces homófonas, a veces polifónicas, representa un Estado ideal. Un Estado cosmopolita, que une un gran número de voluntades y timbres diversos que siguen y se encaminan a un mismo fin y en el que todos los participantes son, básicamente, iguales. Para Gottfried Wilhelm Fink, esta forma musical era "un relato desarrollado en un marco psicológico sobre un estado emocional concreto de un gran número de gente […], [una] representación del *pueblo* mediante cada uno de los instrumentos integrados en el conjunto"[12]. En este sentido, las sinfonías de Beethoven se convierten en una especie de paradigma sobre la capacidad de esta forma musical como vehículo del pensamiento filosófico por sus poderes reflexivos. No es casualidad, entonces, que las sinfonías de Beethoven estuvieran presentes en el asentamiento de la nación tras los cambios sucedidos en el país. Es posible que, habiendo estudiado en Alemania, Carrillo estuviera al tanto de las diversas voces que hablaban de la sinfonía como "la forma" para los compositores. Hay que recordar que compone y presenta su propia sinfonía en 1901.

---

9 *Idem*.

10 Bonds, M. *La música*…, p. 42.

11 *Ibid*., p. 89.

12 *Ibid*., p. 167.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El "Festival Beethoven"

Previo a la presentación de las nueve sinfonías de Beethoven, los conciertos se realizaban, de manera regular, con obras de cámara o solos vocales con acompañamiento al piano u orquesta. Incluían intervenciones literarias como poesías, discursos y conferencias, entre otros[13]. Los conciertos exclusivamente sinfónicos con obras instrumentales de un solo autor, ejecutadas completas, no eran la norma. Pongamos algunos ejemplos de la época de Ponce al frente de la Sinfónica Nacional y de la de Carrillo.

El primero es el programa del último concierto del ciclo alemán, llevado a cabo en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el 28 de abril de 1918. El programa fue el siguiente: I. Conferencia sobre Wagner por Antonio Caso; II. *Los maestros cantores*. "Preludio"; III. *La Walquiria*. "Escena del fuego encantado", piano: Carlos del Castillo; órgano: Carlota Botte; IV. *Sigfrido*. "Rumores del bosque"; V. *Tannhauser*. "Entrada de los bardos al Castillo de Varteburgo" con un coro de cien voces[14]. Como puede verse, si bien todo versa alrededor de Wagner, se presentó un recorrido representativo de la obra de este.

El siguiente ejemplo es el segundo concierto de la segunda temporada de la Sinfónica, presentado el 25 de agosto de 1918. El programa de ese momento fue: I. *Orfeo*, Poema sinfónico de Franz Liszt; II. *L'Apprenti Sorcier-Scherzo* de Paul Dukas; III. *Intermezzi Goldoniani* de E. Bossi; IV. *Vals Poético* de Felipe Villanueva; V. *Balada Mexicana* de Manuel M. Ponce[15]. Poco a poco esto fue modificándose. Para 1919, y siendo ya Carrillo director, comenzó a presentar conciertos con obras de un mismo compositor. El 10 de mayo de 1919 presentó la *Sinfonía Fausto* de Liszt con el tenor García Maynez como solista y la *Sinfonía Húngara* con Antonio Gomezanda al piano. El 25 de mayo del mismo año realizó un programa sobre Beethoven: I. *Leonora*, "Obertura"; II. *Quinto Concierto* Op. 73 en Mi bemol Mayor, para piano y orquesta. Solista: Ana María Charles; III. *Quinta Sinfonía* Op. 67 en Do menor, y para el siguiente concierto se prometía un programa sobre Tchaikovsky.

Curiosamente, en 1919, tras un concierto de la Sinfónica, dirigida por el mismo Carrillo, en *El Heraldo de México*, y en una sección denominada *An English Page for English Readers*[16], el autor cuyo seudónimo era *Glint*, quien considera que el concierto fue excelente, le reclama al director la falta de obras sinfónicas en sus programas:

> Aún así, no debemos quejarnos de que los eventos sinfónicos sean escasos en México, aunque quisiéramos más. ¿Por qué no puede México tener una temporada sinfónica y en uno de los mejores teatros, como el Iris por ejemplo? Seguramente no faltan obras. Debe ser la indiferencia de los amantes de la música por este género; la ópera, y en especial cuando se interpreta en el toreo, comúnmente se llena. ¿No se puede estimular la forma sinfónica? ¿Por qué no lo intenta, maestro? Puede iniciar con los viejos maestros como Bach, Haydn, Handel, Mozart, adentrándolos poco a poco hasta llegar a Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Richard Strauss, etc. Luego están los modernos. Creemos que México conoce poco o nada sobre hombres como Rimsky-Korsakov, Ipolite Ivanoff,

[13] Habrá que distinguir entre los conciertos de la Sinfónica como parte de una programación y la participación de la Orquesta en eventos oficiales o artísticos.

[14] *El Pueblo* (México), 28 de abril de 1918, p. 10.

[15] *El Pueblo* (México), 25 de agosto de 1918, p. 3.

[16] Es inevitable hacer notar la ironía de un diario, que apela ser la voz de México, como los antiguos heraldos, los intocables, los que anuncian las arengas de los reyes, contenga una sección especial para anglo lectores.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Scriabin, Arensky, Glinka, Ilynsky, Borodine, Mussorsky, Ravel, Helversen, Sibelius, Dukas y tantos otros cuyos nombres olvidamos. Entonces, ¿por qué no aprovechar la estancia del señor Jacobsen, el violinista, y organizarse para que toque un concierto o dos con la orquesta?[17].

Glint reclama una mayor presencia de un género que considera importante. Inclusive, señala una línea pedagógica sobre los principales sinfonistas y agrega a los modernos, algunos de ellos si no desconocidos hoy, sí olvidados.

Una vez que Julián Carrillo anunció la presentación de las nueve sinfonías de Beethoven para conmemorar el 150 aniversario de su natalicio, realizó, además, un par de actividades que merecen mención. En principio, y con lo que parece un afán democrático, lanzó –en su calidad de director de la Facultad de Música– una convocatoria nacional para elegir al violinista que habría de ejecutar el concierto para violín de Beethoven en alguna de las funciones del Festival. El único requisito indispensable era ser mexicano[18]. El ganador de tan importante evento fue Ezequiel Sierra (1897-1965), miembro de la misma orquesta y discípulo de Luis G. Saloma (1866-1956). Curiosamente, el resto de los solistas que habrían de participar en otras obras intermedias y en la Novena no fueron escogidos por concurso. La otra actividad fue presentar un coro de "más de trescientas voces"[19], de las cuales 125 pertenecían al Orfeón Alemán. A decir de los diarios de la época, esto no se había hecho nunca en México.

Las críticas alrededor del "Festival Beethoven"

En este apartado, se hará un análisis comparativo entre las críticas presentes en tres de los principales diarios de la Ciudad de México: *Excélsior*, *El Heraldo de México* y *El Universal*. Se hará referencia a tres modelos de crítica propuestos por Armando Gómez Rivas: *espacio lingüístico*, donde la metáfora expresa lo inasible de la música; *espacio musical*, que expone la parte técnica musical o instrumental; y, el que, a la manera de los diagramas de Venn, representan la confluencia de los dos espacios y que Gómez Rivas denomina *espacio de significados*[20]. Se presentará el análisis, a manera de estudio de caso, las notas previas al concierto inicial y las críticas presentadas tras su audición.

La respuesta de la crítica, especializada o no, al "Festival Beethoven" fue muy favorable. Los diarios se expresaron en términos elogiosos tales como *lucida* o *brillante* serie de conciertos para celebrar

---

[17] *El Heraldo de México* (México), 15 de septiembre de 1919, p. 2: "Still we should not complain for symphonic concerts are scarce in Mexico, our appeal is for more. Why can not Mexico have a season of symphonic works and then in one of the larger theaters, the Iris for example. Surely works are not lacking. It must be indifference of the music loving public to this particular form, for the opera, and especially when it is performed in the 'Bull Ring' is invariably crowed. Can not the symphonic form be stimulated? Why not try Maestro? You could start with the old masters, Bach, Hayden [*sic*], Handel, Mozart, feeding it to them gradually, through Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Richard Strauss, etc. Then there are the moderns. We feel sure that Mexico knows little or nothing of such men as Rimsky Korzakoff [*sic*], Ipolite Ivanoff, Scriabne [*sic*], Arensky, Glinka, Ilynski, Borodine, Moussorsky, Ravel, Helversen, Sebelius [*sic*], Dukas, and many more whose names can not be recalled. Then, too, why not take advantage of Mr. Jacobsen the violinist's stay here, and arrange with him to play a concierto or two with the orchestra?". *El Heraldo de México* contaba con una sección escrita completamente en inglés para los lectores angloparlantes que vivían en la Ciudad de México en esos años.

[18] "La Dirección de la Facultad de Música –antes Conservatorio Nacional– convoca, […] a todos los violinistas de la República, sin más requisito que ser mexicanos, a un concurso que tendrá como fin único la ejecución del Concierto de Beethoven para violín, dejando libremente a elección de los interesados las cadencias, tanto del primer tiempo, como del segundo. […] Se considerarán como cualidades especialmente dignas de loa, la calidad de sonido y la interpretación. […]". *El Informador* (Guadalajara, Jalisco), 29 de julio de 1920, p. 6.

[19] *El Heraldo de México* (México), 4 de octubre de 1920, p. 8.

[20] Véase el ensayo de Armando Gómez Rivas en este mismo volumen.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dignamente una festividad que se celebraría en todo el mundo para el *genio*, *genial*, *gran compositor*, *egregio*, *gran músico / maestro*, *coloso*, *celebrado autor*, Ludwig van Beethoven. Una "fiesta de cultura musical"[21], para un público culto; "clara fuente de belleza y nota muy encomiable de difusión cultural"[22]. Para *Excélsior*, el auditorio estaría repleto de "fervientes enamorados de ese inmortal genio de la música"[23].

El evento tuvo tan amplia recepción por parte del público que, aún antes de llevarse a cabo el primero de los conciertos, ya estaban agotados los abonos. Esto motivó que se tuviera que abrir un segundo abono. Para el último concierto, Carrillo publicó en *El Heraldo de México* un aviso indicando que se habían agotado las localidades. Esto con la finalidad de que el público del interior de la República que pensaba asistir no hiciera el viaje en vano. Sobre Carrillo, el mismo diario se expresa en estos términos: "que tan sabiamente dirige"[24]; "que alienta una fuerte voluntad y un claro cerebro"[25]; y que la dirige hábilmente. Para la orquesta, las expresiones son: "que religiosamente interpretaron"[26], "apostolado estético de los maestros que componen la Sinfónica"[27]. Es decir, se establece la capacidad y la inteligencia de quien dirige, así como su voluntad para conducir a sus "misioneros" musicales.

Rafael J. Tello (1872-1946), a la sazón, director del Conservatorio Libre de Música, fue el encargado por *Excélsior* para hacerse cargo de la crónica de los conciertos. A manera de Editorial, este diario le hace saber a su público que, con el afán de ser lo más ecuánime posible y no pecar de ligereza en su opinión, las crónicas se presentarán no al día siguiente, sino dos días después de presenciado el concierto. De esta manera, se pretendía contar con el tiempo suficiente y reflexionar, de forma serena, dadas las dificultades que representan las obras de Beethoven. La manera de expresarse que hace el autor del texto (que no parece ser Tello) para presentar las sinfonías de Beethoven a los lectores de *Excélsior* es poética. Inicia presentando ese lugar común sobre la vida del músico para después hacer referencia a las obras y señalar, incluso, las diferencias entre ellas, que dan pie a la organización que hizo el director de la orquesta:

> En medio de las luchas titánicas sostenidas por Beethoven contra los prejuicios, la rutina y la miseria de su vida, surgieron sus nueve hijas, más bellas que descendientes de monarca y de estirpe la más real y la más pura; pero entre ellas mismas hay noblezas que superan a las noblezas y para presentar un conjunto de beldades en el cual resalten más unas sin detrimento de las otras fue menester alterar el orden cronológico de la aparición para hacer una combinación sabia y que por su equilibrio llegará más profundamente al alma de los oyentes; así, la Dirección de la Orquesta Sinfónica ha distribuido en sus programas las sinfonías alternando los números, pero formando un conjunto homogéneo y estrecho, formando haces magníficos que, por su robusta magnificencia, tendrán que maravillar a los afortunados que los gocen[28].

Este editorial también expresa, de una forma didáctica, un guiño a lo que habrá de escuchar, de una forma igual de poética. La primogénita y la sexta –señala– se presentan en un "abrazo efusivo

[21] *Excélsior* (México), 9 de octubre de 1920, p. 3.
[22] *El Heraldo*…, 9 de octubre de 1920, p. 5.
[23] *Excélsior*, 9 de octubre de 1920, p. 3.
[24] *El Heraldo*…, 6 de octubre de 1920, p. 8.
[25] *El Heraldo*…, 9 de octubre de 1920, p. 5.
[26] *El Heraldo*…, 11 de octubre de 1920, p. 5.
[27] *Idem*.
[28] *Excélsior...,* 9 de octubre de 1920, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que las confunde, que las unifica"[29], a través de elementos comunes como *juventud, fuerza, serenidad, sencillez infantil* y *transparencia.* Sin embargo, también señala sus antecedentes: "sutiles perfumes mozartianos" y la "alegría patriarcal de Haydn" que parecieran recordar la reseña de Hoffman y esa tenue insinuación evolutiva entre los tres grandes austro-alemanes. Describe el primer tiempo como una remembranza infantil, de épocas más sencillas y plácidas en la que "el maestro desborda en temas sencillísimos las emociones de su niñez". Aunque si consideramos la historia infantil del propio Beethoven y las intenciones de su padre de convertirlo en músico a través de un arduo trabajo desde muy temprana edad[30], quizás debamos pensar que este movimiento, más que una remembranza, sería un deseo no cumplido o un ideal de la niñez. De igual manera, describe tanto el Andante como el Minueto y el Rondó final, al que califica como "un canto de marineros del Rhin" escuchado en su niñez, conservado "intacto" e inmortalizado mucho después en su primera sinfonía. Este tipo de textos, al que se define como crítica poética, permite que el lector tenga una idea de lo que habrá de escuchar, y tiene una finalidad pedagógica. Dirige la atención del oyente y permite concebir un significado posible de un lenguaje para el que, de otra forma, no tendría acceso. Hasta aquí llegó la información dada por *Excélsior*. Nada se dijo sobre los dos números restantes.

Para el primero de los conciertos, Carrillo presentó la *Primera Sinfonía* seguida del aria y escena *¡Ah, pérfido!* con Elvira González Peña (1890-1951) como solista; para concluir, se interpretó la *Sexta Sinfonía*. El éxito fue tan rotundo que el Teatro Colón fue insuficiente para albergar a la cantidad de personas que acudieron para escuchar un concierto tan ampliamente anunciado. Una reseña presentada al día siguiente por parte del *Excélsior* hacía hincapié en que el mejor premio recibido había sido precisamente la capacidad de convocatoria, así como la gran asistencia de lo mejor de la sociedad de la época. Hasta el presidente de la República, Adolfo de la Huerta, acompañado de su esposa y miembros del cuerpo diplomático, se dieron cita en tan importante evento y lo presenciaron todos "en el más absoluto silencio"[31]. Esto no es un dato menor, considerando que la audiencia, acostumbrada a las tandas, operetas y zarzuelas donde se acostumbraba *bisear*, repetir las partes más gustadas o aplaudir a cada momento, en esta ocasión se comportó a la altura de las circunstancias. Y tal fue la demanda de lugares que, si bien el evento iniciaba a las 11 de la mañana, desde las 10 ya estaban ocupadas todas las localidades. El concierto concluyó a la 1 de la tarde y, considerando la audiencia que llegó al teatro, se propuso cambiar de sede para las siguientes presentaciones.

El Heraldo de México

Manuel Barajas, el "crítico autorizado" de *El Heraldo de México*, en su escrito aparecido al día siguiente del concierto, hace una clara referencia a las implicaciones extraterritoriales que tendrá tan magno evento. Una nueva imagen puede percibirse de ese México en conflicto. Una imagen que da la idea de país civilizado, que está a la altura del resto de países occidentales cultos que habrán de festejar el nacimiento del "coloso de Bonn":

[29] Todas las expresiones entrecomilladas en este párrafo están tomadas de *Excélsior*…, p. 3.

[30] Al respecto puede leerse Kerman, Joseph; Tyson, Alan; *et al.* "Beethoven, Ludwig van". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Stanley Sadie (ed.). 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 3, p. 73.

[31] *El Heraldo*…, 11 de octubre de 1920, p. 5.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Este gesto admirable tendrá una resonancia grandiosa en algunas partes del globo, tal como la han tenido nuestros desvaríos desenfrenados; las luchas ominosas en que nos debatimos encarnizadamente mientras que, de modo paradójico, tendemos anhelantes las manos pidiendo paz a la fuerza inmanente que todo lo puede[32].

El teatro se vuelve un templo de iniciados en el que el director se torna en una especie de sumo sacerdote que conduce a sus seguidores frente a esa imagen, a ese lugar de culto "donde la prestigiosa figura del inmortal Beethoven aparece"[33].

Inicia el escrito informando a los lectores sobre datos generales de la *Primera Sinfonía*. Cuándo se compuso, a quién se la dedicó, y dónde y cuándo se escuchó por vez primera. Señala la influencia de Haydn y Mozart, algo que considera lógico, ya que "los principales temas de ella datan de cuatro años antes de su cristalización definitiva y cinco antes de su primera ejecución"[34]. Tras esto da cuenta de las características de los principales temas de cada movimiento: el del *Allegro* está "sabiamente desarrollado"; el del *Andante* es "gracioso y distinguido" y, a través del recurso de la fuga, se vuelve "sugestivo". Sobre el *Scherzo* nos dice: "es una innovación de Beethoven dentro del género sinfónico. Esta forma de tiempo inventada por el maestro substituyó al Minueto de Mozart y de Haydn"; y sobre el último movimiento escribe: "el Rondó final es francamente infantil: nada en él es consistente ni hilado, todo es vagaroso [*sic*], todo flota en un medio de sana alegría y encantadora sencillez". Si relacionamos esto último con lo que aparece en *Excélsior* y queremos verlo positivamente, ambos articulistas coinciden en la referencia a la niñez, aunque el lenguaje utilizado por Barajas no es tan afortunado. El principio del párrafo da la impresión de ser un desacierto, y no es hasta el final cuando percibimos la relación con un ambiente infantil y no con un movimiento musical más bien malo. Esta parte de la crítica entra en lo que arriba se describió como *espacio lingüístico*. Sobre el aria *¡Ah, pérfido!*, Barajas menciona lo siguiente:

> El aria "¡Ah, pérfido perjuro!" escrito en 1769 [*sic*][35], o sea cuando el maestro estaba en los veintiséis años de su vida, no ofrece una gran novedad dentro de su género. Es de una factura sencillísima no desprovista, sin embargo, de cierta elegancia, pero dejándonos notar que hay algo en ella que no es exclusivamente beethoveniano. La influencia del medio y de los maestros de la época se advierte en esta obra desde los primeros compases.

Esta parte de la crítica no deja de ser interesante; colocada más en el *espacio musical*, contrasta diametralmente con lo que se expone en *El Universal*, como se verá más adelante. Al respecto de la *Sexta Sinfonía*, el tercer número de este programa, de nuevo Barajas aborda conocidas referencias sobre su composición, sobre lugares idílicos y bucólicos donde Beethoven tranquiliza su corazón decepcionado:

> […] fue en Iedleerse [*sic*] a donde el maestro fue a refugiarse en busca de paz para su atribulado espíritu lleno de desgarraduras profundas causadas por amores desdichados. Allí, en contacto con la naturaleza, entre árboles, aguas claras, nubes lejanas, pájaros cantores, aire y sol brotaron esas frases maravillosas que integran la VI Sinfonía en la que él mismo escribió con sana simplicidad: "Sensaciones agradables que se experimentan al llegar al campo…".

[32] Barajas, Manuel. "Primer concierto en honor de Beethoven". *El Heraldo*…, 11 de octubre de 1920, p. 5.

[33] *Idem*.

[34] A partir de este momento, todas las citas entre comillas pertenecen al texto indicado en la nota al pie número 32.

[35] Esto es, a todas luces, una errata en el escrito, dado que Beethoven nació en 1770; el año correcto, para que tenga 26, debe ser 1796.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

A partir de aquí, el cronista musical de *El Heraldo* utiliza la crítica poética. Cita a Landormy cuando dice que los elementos campestres, como sonidos imitativos a modo de broma, son un pretexto para las maravillosas melodías compuestas por él y presentadas de manera polifónica[36]. Aquí vale rescatar la vena poética de Barajas:

> Oyendo la música flexible, alada, caprichosa de la VI Sinfonía se siente la impresión de estar leyendo las églogas virgilianas, imaginándonos los cármenes floridos de que nos hablan; viendo a lo lejos la columna de humo azul que empacha las rústicas cabañas; se oye el tierno balido del corderillo; el susurrar de las hojas; el murmullo del río; los mil ruidos indefinibles que forman la voz sobrehumana de los campos. La greguería de los pájaros, el canto de la codorniz y el cucú hacen que los versos de Virgilio: "dos ruiseñores de una a la otra rama compiten y el acento peregrino y terneza de uno al otro inflama", más que a nuestra memoria, vengan a nuestro corazón. Sentimos, en suma, el alma del paisaje difuminada en el azul de nuestro pensamiento.
>
> De pronto, sobre la algarabía pastoril, retumba el trueno, la música de las gaitas y zampoñas enmudece, las manos se desenlazan, las parejas se dispersan y el paisaje queda repentinamente desierto, azotado por la tempestad que brama en la bóveda celeste y que, interpretada por la música, pone pavor en el fondo del alma. En breves momentos, los gruesos nubarrones desaparecen, el cielo vuelve otra vez a ser azul; los árboles y las cabañas, recién lavados, añaden nuevo esplendor al espectáculo. Un canto de gracias entonan los pastores en loor a la divinidad. Vuelven las ovillas al aprisco y la música que sintetiza la calma que ha vuelto es de una noble y pura majestad[37].

Mediante las metáforas, ya sean clásicas, con Virgilio, o campiranas y descriptivas, el crítico da a los lectores una narrativa que les permite adentrarse de otra forma a la música; que les sea más significativa al darle un sentido literario, aunque este sea un lugar común. Además, el joven Barajas no dejó pasar la oportunidad de hablar de los intérpretes: "¿Qué podemos decir de la labor desarrollada por el maestro Carrillo? Nada que no pueda encerrarse dentro del vocablo 'VERDAD'". Esta verdad con mayúscula representa una parte del idealismo romántico. Como se expone en *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*: "Ahora estoy convencido de que el más alto acto de la razón es el acto estético, pues abarca todas las ideas, y de que sólo en la belleza están unidas fraternalmente la *verdad* y la *bondad*"[38].

Así, el director, cuya batuta es *magnífica*, en sentido figurado y no literal, que guía con *elegancia, energía severa, seguridad*, con una "matización apegada en todo lo que el autor pide", de un fraseo cuidadoso y afinación perfecta, de precisión *matemática* en el tiempo, es definido como alguien que comprende completamente la obra al grado de fusionarse con ella; y concluye de la siguiente manera: "[…] labor única de la que hoy comenzamos a darnos cuenta, pues que hasta aquí fue solo para iniciados y acaso encerrada egoístamente en estrecho cenáculo; labor que da a México un toque de cultura, ya que el Arte en un pueblo es divina flor de civilización"[39]. Es decir, la música, en especial la sinfónica y más aún la de Beethoven, acercan cada vez más a México a ese grupo de países civilizados, que es a lo que México aspira como nación. Con respecto a la participación de Elvira González Peña, al igual que de la obra que interpretó, sus comentarios son breves. Menciona su *discreta* participación, entusiasta voluntad y buen conocimiento de la obra.

---

[36] Probablemente se refiera al crítico musical y musicólogo Paul Landormy (1869-1943).

[37] Barajas, M. *Primer concierto*..., p. 5.

[38] Citado en Bonds, M. *La música*…, p. 112.

[39] Barajas, M. *Primer concierto*..., p. 5.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El Universal

Carlos González Peña (1885-1955), crítico musical de *El Universal* y hermano de la soprano que interpretó el aria *¡Ah, pérfido!*, fue el responsable de escribir las notas musicales para este diario. El día previo al primer concierto, Carlos describió en una nota, al igual que los demás, los hechos referentes a los abonos y demás detalles como lugar, fecha, hora y programa. La primera diferencia estriba en informar que la orquesta le ha dedicado "largos y laboriosos ensayos"[40], es decir, mucho más trabajo del habitual para el montaje de las obras. La segunda diferencia, y particularmente importante, es la referente a la segunda obra del programa y la única obra vocal presentada en todo el festival. En ella ensalza tanto a la música como a la cantante:

> La distinguida cantante Elvira González Peña tendrá a su cargo la célebre aria beetoviana. El "¡Ah, pérfido!" es, entre las innumerables producciones del cisne de Bonn, una de las de mayor y más excelsa dramaticidad. Constituye una verdadera prueba para una voz y para una intérprete. Y la señorita González Peña, que tanto se ha distinguido hasta ahora como cantante delicada y fina en la mejor obra de románticos y modernos –cual son los "lieder" de Schumann y Schubert, las sutiles romanzas de Claudio Debussy y las modernísimas de Rimsky-Korsakov, Gabriel Fauré y Henry Duparc– encontrará el domingo ocasión de renovar sus triunfos en la creación clásica[41].

Pero no le basta resaltar la calidad de la música y de la interpretación, sino también las implicaciones que tiene el montaje de este tipo de obras:

> La obra de Beethoven a que nos referimos constituye, sin duda, algo de suma elevación en el arte del canto, y el hecho de afrontarla es de los que abonan la cultura y buen gusto musical de una artista. Reina positivo entusiasmo por asistir a dicho concierto. Será la más hermosa nota de arte de actualidad[42].

Es decir, que el montaje –y por ende la audición– de este tipo de obras desarrollan el gusto, factor de suma importancia en un ámbito de alta cultura. La capacidad literaria de González Peña es evidente en sus críticas musicales:

> En las grandes comuniones de arte se esfuman y desaparecen las pequeñas miserias de los hombres. Desborda el alma sagrada del genio –como muy bien observaba Romain Rolland– un torrente de fuerza serena y de bondad poderosa. ¿Qué de extraño, pues, de cuando penetramos en el reino luminoso de la belleza, cual en nuevo empíreo, sintamos que nuestras almas se elevan en un diáfano azul y que muy lejos quedan las rocas escarpadas donde las pasiones chocan, y se desgarran, y laceran nuestra carne mortal?
> Por eso, el espectáculo de la obra de arte tendrá siempre mucho de hierático. Puro como es, nos purifica. Truécase en templo el recinto donde se efectúa el milagro. La muchedumbre, atenta, recogida, escucha. Y se aseguraría que las almas, que perpetuamente viven una vida de lucha, de desesperada pugna, que aman, que odian, que desdeñan, que entronizan, que precipitan dulces y recatadas, se dan mano ante el gran espíritu presente del que emanan fraternidad y amor[43].

[40] González Peña, Carlos. "La primera audición del Festival Beethoven". *El Universal* (México), 9 de octubre de 1920, p. 3.

[41] *Idem*.

[42] *Idem*.

[43] González Peña, Carlos. "Crónicas de arte de 'El Universal'. Las sinfonías I y VI de Beethoven". *El Universal* (México), 11 de octubre de 1920, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En el fragmento anterior se puede leer al literato que, de manera poética, narra las bondades del arte. Su emoción es mucha al ver la sala repleta, "¡Y ese simple hecho, que en realidad es un grande y magnífico suceso, sugiere a la mente tantas y tantas consideraciones de orden moral!"[44] Qué mejor elemento para elevar la moral de una nación en ciernes que las sinfonías de Beethoven, esas que representan valores universales como libertad, igualdad, fraternidad y cosmopolitismo; un ciudadano del mundo. Por otra parte, hace patente los distintos niveles de percepción que ofrece la música: "Y semejante contemplación estética, que para el que solo escucha nada más ofrece el deleite del contraste, al iniciado brinda la satisfacción integrísima; la de saber al genio, uno e inconfundible, en el amanecer y en su mediodía de sol constante"[45].

El crítico cita a Berlioz cuando considera las semejanzas de la *Primera Sinfonía* con Mozart, pero también señala que otros más la relacionan con Haydn, a pesar de que la crítica moderna ha "reivindicado la originalidad genuina" de la obra en cuestión y que "fuera del 'Minueto' la naturaleza de las líneas melódicas de ella nada tienen en común con Haydn ni con Mozart, y sí numerosas fueron las innovaciones en detalle introducidas". He aquí otro ejemplo del *espacio lingüístico*, de una agradable crítica poética y de la capacidad literaria de González Peña:

> A pesar de todo, en la primera sinfonía nos seduce lo mucho que tiene de tradicional. Nos sabe a manjar fino del "seicento": tiene una cautivadora gracia dieciochesca, con tonalidades de Watteau y de La Tour.
> Y junto a esto, advertimos otra cosa, que aquí la música empieza a desprenderse de su ingenuo afán de agrupar melodías placenteras para lisonja de oídos señores, o de realizar malabarismos contrapuntísticos con plácido regalo de los doctos para empezar a subir la ruda y maravillosa pendiente de la expresión psicológica. Propende ya a dejar de ser un fresco decorativo para convertirse en una página de vida […]. Después, el "Allegro" vibrante, fogoso, con fogosidad de Corcel joven, prepara nuestro ánimo para la sedación encantadora que emana del "Andante", capítulo reputado como el más bello de la primera sinfonía, antes que por el procedimiento, por la rica sustancia que contiene. El "Minueto", de bajo perfume mozartino, nos sugiere la idea de la danza gentil, entrecortada a ratos por ingeniosidades de "causeurs" y coloquios de amantes asomados al balcón que inunda el claro de luna.

A diferencia de Barajas, González Peña considera *¡Ah, pérfido!* como una obra de mayor trascendencia: "Este admirable fragmento, en el que puede decirse que Beethoven condensó en aria toda la fuerza incisiva, deslumbradora y trágica de un drama", sirve de pausa entre las dos sinfonías. Esta "obra maestra" potencia la expresividad dramática de la "voz humana", una obra con estilo y energía pasional que "reclama condiciones excepcionales en el intérprete".

Sobre la *Pastoral* expresa que en ella se "haya detenido el amor sonriente de la posteridad". Esta representación musical de la mítica Arcadia la describe a través de otra cita de Berlioz, donde compara la música con un cuadro dibujado por Miguel Ángel y pintado por Poussin donde

> Esa serenidad fluye y nos subyuga en el "Allegro ma non troppo". Está en el cantar de los arroyuelos, en el susurro de las frondas, en los trinos de los pájaros. Lo turba la tempestad. Oyéndola rugir, creeríase que ha muerto la suave placidez de la naturaleza. ¡Mentira! La tempestad pasa; los truenos se alejan; cesan los relámpagos. Y el paisaje, con cantar de pastores y melodías de zampoñas, sonríe de nuevo…

[44] *Idem*.

[45] González, C. "Crónicas…". A partir de este momento, las referencias están basadas en este texto hasta no indicar lo contrario.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Al final, el crítico de *El Universal* aborda el trabajo interpretativo de la orquesta, de su director y de la soprano:

> La interpretación de la primera sinfonía, excelente por lo armoniosa, por lo redonda –si vale este concepto de la jerga de teatros– mereció largos aplausos a la Orquesta Sinfónica Nacional y a su director el maestro don Julián Carrillo. La señorita Elvira González Peña, en la dificilísima obra que tuvo a su cargo –el "¡Ah, pérfido!"– fue ovacionada. Y el máximo entusiasmo hubo de despertarlo la Sinfonía Pastoral, en la que, con excepción del segundo tiempo, un tanto desmayado, los cuatro restantes fueron ejecutados con brío.

Como puede verse, el *espacio lingüístico* es el que predomina en el trabajo de Carlos González Peña. Su crítica narra poéticamente las emociones y las sensaciones presentes en las obras de Beethoven. Incluso usa a Berlioz para reforzar esta narrativa literaria y se percibe en su lectura el nivel de conocimiento técnico y de la obra que posee, así como su actualidad con respecto a los críticos modernos.

Excélsior

Rafael J. Tello fue el crítico contratado para el "Festival Beethoven" por parte de *Excélsior*. En su participación del 12 de octubre de 1920, tras el primer concierto, expone lo que será su *modus operandi*, su visión sobre la encomienda que señala como "crónica" y no como crítica:

> Es ardua y difícil labor querer puntualizar, en claras y precisas ideas, los diversos aspectos de una manifestación estética; el cronista que así trate de hacerlo tropezará siempre, y en primer término, con el escollo de su propia individualidad que habrá de impedirle, en ocasiones, ser del todo imparcial y ecuánime en sus juicios. […] No sería remoto que algunas de mis apreciaciones tuvieran, a veces, tal o cual apariencias de censuras; pero a fuer de hombre sincero, declaro que mis juicios no serán del amigo incondicional ni del enemigo gratuito, sino del espectador bien intencionado, que desde su butaca puede apreciar, con serenidad, lo que suele escaparse, por razón natural, a la observación del ejecutante[46].

Incluso cita a Gustavo E. Campa (1863-1935) para señalar que las crónicas que abundan en halagos o en *veneno*, por razones personales, causan mucho mal. Tello inicia su crónica de manera similar a Barajas y González Peña señalando el abarrotamiento del teatro, pero haciendo hincapié en la puntualidad de los asistentes: "¡oh, inusitada puntualidad!". A punto de iniciar el concierto y dado lo importante del evento, "se respira un ambiente de inquietud expectante". A pesar de esto, el autor lanza dos preguntas, por demás importantes: "¿Acaso en México se ha comprendido del todo al Beethoven inmenso?; ¿es que fructifica ya la semilla que sembrara años ha el sabio maestro y artista don Carlos Meneses?" Es decir, hay un reconocimiento a la labor emprendida con anterioridad por quien se encargó, por mucho tiempo, de dirigir la Orquesta del Conservatorio; y, relacionada con lo anterior, se espera que en México se reconozca también la magnitud de la obra de Beethoven. La crítica de Tello se centra fuertemente en el *espacio musical*, es decir, en la descripción escrita de detalles técnicos a través de una narrativa que, a caballo, va dirigida para los que saben y los que no:

[46] Tello, Rafael J. "Las nueve sinfonías de Beethoven", *Excélsior* (México), 12 de octubre de 1920, p. 3. A partir de aquí, las citas serán de este texto.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Las notas iniciales de una lenta introducción cortan, de pronto, mi paseo retrospectivo; son el principio de la Sinfonía, de esta obra juvenil cuyo primer tiempo está indeciso aún entre la sumisión y la rebeldía, y parece apuntar ya algo de ese carácter, profundamente antitético, que distinguió siempre a Beethoven. En efecto, no hace más que iniciar la introducción, y permitirse una licencia de que jamás usaron sus antecesores; no afirmar desde luego la tonalidad principal (Do mayor), con un acorde consonante, sino emplear uno disonante en Fa. Se comprenderá que ello le granjeó no pocas censuras de los celosos escolásticos de la época; sin embargo, tal rebeldía es momentánea, pues desde el instante en que se inicia el bello tema del "Allegro con brio" principia el autor a rendir homenaje a la castiza escuela de sus maestros, según puede comprobarse, sin gran perspicacia, recordando el estilo y la forma del "Allegro vivace" en la Sinfonía "Júpiter" de Mozart.

Para Tello, más que semejanzas con Haydn y Mozart, la *Primera Sinfonía* representa un homenaje a sus antecesores sinfonistas, a semejanza del discurso expresado por González Peña. A partir de aquí, Tello elabora su discurso desmenuzando en términos técnicos las obras sinfónicas pues, como se ha señalado antes, del aria y escena no escribe nada. Describe *motivos, ideas melódicas, intervalos, elementos de agógica, desarrollo* y un largo etcétera. Para este autor, la interpretación orquestal de la *Primera Sinfonía* fue *correctísima*: "La orquesta, asimismo, trabaja hasta aquí con notable corrección"; mediante el arduo trabajo y ensayo, logran vencer "los grandes escollos que Beethoven se complace en prodigar […]". Este "cronista", sin embargo, es el único de los tres que aporta observaciones para el mejor desempeño de la orquesta, a su juicio:

> En primer término, se implantó una innovación: contrariamente a la costumbre que se ha seguido entre nosotros, los ejecutantes estuvieron de pie.
> Esta es una ventajosa circunstancia que, sin duda, obliga a cada instrumentista a estar más sobre sí; pero no pareció dar los frutos deseados en la atención, supongo, a que el maestro Carrillo no guardaba una colocación conveniente que le permitiera dominar a la orquesta. De aquí que no todos los ejecutantes pudieran darse exacta cuenta de las indicaciones de la batuta. Además, no se observó una rigurosa proporción, teniendo en cuenta la colocación, el tono y la calidad de los instrumentos […].

A pesar de estos señalamientos, Tello deja clara su postura favorable sobre la dirección de Carrillo, quien "sabe comprender al sombrío y melancólico Genio hasta en sus momentos, quizás los únicos, de familiar y franca expansión; pues supo imprimir al tercer movimiento toda esa riente y jocunda llaneza que no tan fácil se encuentra entre todos los intérpretes". Curiosamente, para la descripción de la "Pastoral" recurre a la transcripción de un texto de Antonio Caso (1883-1945)[47], en "un volante impreso que circuló con profusión"[48]. El escrito de este importante filósofo mexicano se puede considerar como ese *espacio significativo* que define Armando Gómez. Da cuenta no solo de cuestiones técnico-musicales, sino que su prosa expone bellas pinceladas literarias y un amplio conocimiento de la estética romántica, plasmada brevemente al principio de este texto. Rafael J. Tello tiene la claridad de reconocer que difícilmente podría superar la pluma del "filósofo cristiano". Vale la pena citar en extenso el texto de Caso para ejemplificar lo anterior:

[47] Para mayores datos sobre Antonio Caso y su relevancia en el ámbito cultural de México se puede visitar el sitio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, <http://www.filos.unam.mx/sobre/emeritos/antonio-caso/> [consulta 20-06-2018].

[48] Aunque la participación de Caso estaba anunciada para el quinto y último concierto, es posible que este escrito haya sido expuesto en otra presentación orquestal.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> La "Sinfonía Pastoral" no es poema sinfónico, "musique a programme", sino música pura, pura expresión del sentimiento, de la emoción del alma ante la naturaleza.
> El primer tiempo de los cinco que forman la estupenda creación es absolutamente clásico. Su armonización se logra con solo los tres grados principales de la escala. Parece un tiempo de una sinfonía de Haydn…
> La melodía genial de Beethoven, siempre fecunda y humana, se matiza por sí misma, desarróllase y prospera como los gérmenes virginales en el misterio biológico de la partenogénesis.
> ¿Habéis llegado al campo y sentísteis de lleno la acogida maternal, la pureza de su intención?... Este propio sentimiento expresa el bellísimo "Allegro ma non troppo". Todo es en él fácil, puro, sereno, diáfano. El hombre y el mundo se enlazan en una comunión involuntaria. Se diría que son una misma naturaleza, un mismo ser.
> El segundo tiempo, el divino "andante molto motto", es genuinamente romántico. Corre y corre el agua del riachuelito; corre y corre el agua. El espíritu la acompaña; pero no corre, vuela. Va en pos de sí mismo; persigue su quimera. Luego, por momentos, abandónase al encanto de volar sin sentido; corre como el agua del arroyo casi inconscientemente. Puro, inefable en su sentimiento. El alma se siente amiga de la vida. Se le ha metido adentro el murmullo del río. ¡Qué suave se desliza sobre sí misma! ¡Cómo se pone profunda y clara el alma! Al final los pájaros trinan. Son ruiseñores del alma de Beethoven, trinos de su propio corazón. Beethoven era sordo. Recordar sin poder olvidar es ser romántico.
> Luego la "escena campesina". El genio flamenco de Rubens hecho música, sentimiento.
> Ludwig van Beethoven, prusiano de nación; tuvo sangre flamenca. Su abuelo de Flandes a Prusia. Y el "Scherzo" jocundo vuelve sobre sí mismo, tercamente con la testarudez peculiar de los bailes campesinos. De pronto, un pensamiento sombrío se inicia; pero no vencerá. La alegría lo sofoca, la franca alegría triunfante lo domina. Al final del tiempo, rómpese simplemente la cadencia musical y se anuncia con bíblica simplicidad el chubasco.
> Al comenzar el "allegro" tempestuoso, una serie de notas picadas parece simular las primeras gruesas gotas de lluvia. Crece después el ímpetu del aguacero. Chocan cinco notas de los violoncellos con cuatro solamente de los bajos. Rásgase el cielo nerviosamente. Sube y baja el viento por sobre sus genuinas escalas cromáticas, y la Sinfonía alcanza su punto sublime:
> "el firmamento entero se derrumbó en un rayo,
> como un inmenso techo de hierro y de cristal".
> Cesa, por fin, la borrasca. Ya escampa. Cantan los pastores.
> La fruición del alma y las cosas después del chubasco coméntanse en la música como en los versos de Lugones:
> "Delicia de los árboles que abrevó el aguacero.
> Cristalina delicia del jilguero.
> Delicia serenísima de la tarde feliz.
> El cerro azul estaba fragante de romero.
> Y en los profundos campos silbaba la perdiz".

Tello remata escribiendo "[Beethoven] no pinta para los ojos sino para el corazón". Por otra parte, enfatiza que el autor, aunque "tenga intención de describir", lo hace de manera abstracta. Esto lo menciona para reclamar un "carácter moderno que, en ninguna forma, se compadece con las tendencias musicales dominantes en la época en que fue escrita". Reclama que la orquesta recalcó el trabajo de los timbales y del trombón durante la *Sexta*, en particular en la "Tempestad", pero no así en la *Primera Sinfonía*. No le parece correcto que la sonoridad del timbal o del trombón deba sobresalir del resto si el autor no lo especificó así. Pareciera, dice Tello, que se "busca dar al pasaje un marcado sabor post wagneriano". Remarca el desequilibrio orquestal. A pesar del esfuerzo de la orquesta y el director, para el compositor y cronista no le fue posible "saborear con íntima fruición" la belleza del primer tiempo, ni "beber las aguas templadas" del arroyo que corre, ríe, salta. Las aguas estaban "frías, casi yertas y sentí morirme de sed a orillas del manantial", sentencia abrumadoramente Tello. A pesar de esto, el balance final para el cronista es positivo tras el movimiento final.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Consideraciones finales

Actualmente, nadie pone en duda la magnificencia de la obra de Ludwig van Beethoven. Sin embargo, la revisión de la crítica musical nos permite adentrarnos en la recepción de su obra en diversos momentos de la historia. ¿Escuchamos hoy a Beethoven como lo oyeron los capitalinos en la serie de conciertos organizados por Julián Carrillo en 1920? Lo mas seguro es que no. No obstante, revisar la crítica de la época nos permite otear ese horizonte, comprender el significado que tuvo en su momento la presentación de las sinfonías de Beethoven en una nación que trataba de ahogar los últimos fogonazos de una lucha intestina y que trataba de presentarse al mundo como una nación "civilizada" que mostraba, como señaló Manuel Barajas, que "el arte en un pueblo es divina flor de civilización"[49]; o las posibilidades moralizantes que señalaba Carlos González Peña.

Como se apuntó al comienzo, las sinfonías se consideraron un vehículo ideal para la transmisión del pensamiento, y las de Beethoven en particular representan el ideal romántico de la libertad, del Estado y, en el caso de México, la posibilidad de la creación de una nación cosmopolita. Tocar las nueve sinfonías dejaba en claro el mensaje de que, al igual que el resto del mundo civilizado, México podía honrar la memoria del "coloso de Bonn" presentando sus nueve nobles beldades. Por otra parte, y citando a Tello, "nuestro público ha sido llamado para escuchar a Beethoven, y acude en masa, como la multitud en pos de su héroe". Para la época, y esto puede leerse en las críticas, el Festival fue un verdadero éxito. El público adquirió con antelación todas las butacas, hubo gente que se quedó fuera en el primer concierto; se cambió de Teatro para las funciones posteriores a fin de dar cabida a más publico, el cual se comportó como en un templo y no como en la plaza de toros. La crítica fue lo más objetiva posible. Así se demostraba que el país, al menos en cultura musical, parecía ir por el camino correcto. Si lo viéramos desde la óptica de nuestros esquemas culturales actuales fue un éxito debido al impacto que tuvo en la población.

[49] Barajas, M. *Primer concierto*..., p. 5.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

6

El *Sonido 13* de Julián Carrillo: controversias cubanas alrededor de una quimera

Greta Perón Hernández
Universidad Complutense de Madrid

El 4 de enero de 1926, en la sección "Charlas Musicales" del *Diario de la Marina*, el compositor y director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán Nortes, publicó un artículo titulado "Julián Carrillo y el Sonido 13" en el que equiparaba la oposición encontrada en su tiempo por Guido d'Arezzo a sus innovaciones musicales, a las que se enfrentaba entonces el compositor mexicano con su nueva teoría en torno al microtonalismo (Figuras 6.1 y 6.2). La reseña –escrita a raíz de una conferencia impartida por Carrillo de paso en la capital habanera camino a Nueva York– dejaba constancia de la admiración que despertara en el compositor español el conocimiento de las hipótesis enarboladas por el mexicano y constituye uno de los primeros textos de divulgación sobre el Sonido 13 puestos a disposición del público cubano de la época[1].

Figura 6.1:
Fotografía de Pedro Sanjuán perteneciente al archivo familiar. Reproducida con autorización.

[1] Para más información sobre Julián Carrillo y el Sonido 13, véase Madrid, Alejandro L. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York, Oxford University Press, 2015. Dicha monografía, sin embargo, no aborda las visitas de Carrillo a Cuba y las polémicas que generaron, por lo que el presente texto cubre un vacío al respecto.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

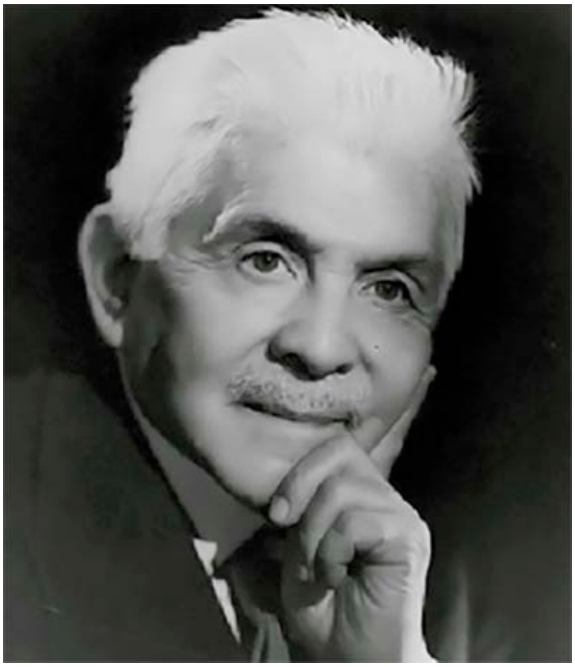


Figura 6.2:
Fotografía de Julián Carrillo (<http://sonido13.com> [consulta 30-07-2018]).

Con todo, más que aproximarse a las peculiaridades en sí de los postulados de Carrillo, la crónica de Sanjuán supone una reflexión acerca de la resistencia que a todo intento de transformación, revolución e, incluso, evolución natural ofrecen el atavismo y el conservadurismo en todas las esferas; y una apología de las posibilidades que, a su juicio, proporcionaría a la música futura la novedosa propuesta con afirmaciones como la siguiente: "El eminente maestro Julián Carrillo es autor de un nuevo sistema que ha de revolucionar el mundo musical existente hasta hacerlo desaparecer. Su teoría del Sonido 13 es la corriente impetuosa que arrollará al viejo dique, por sólidos y resistentes que nos parezcan sus cimientos"[2].

Más concretamente, la contemplación de la partitura de la sinfonía *Colombia*, escrita según una original notación gráfica –mostrada a los asistentes a la charla para su examen y que Carrillo aspiraba se interpretara en Nueva York–, le produce una honda impresión:

> Esta sinfonía […] es el pórtico que conducirá a los compositores del mañana a las mansiones del ideal eterno, de la eterna novedad en la que sancionarán a su vez la perenne ansia de renovación. Y los Strawinsky del porvenir agotarán también los recursos que el nuevo arte les ofrecerá y volverá a resurgir el secular "Monje Benedictino" encarnado en otro nuevo Julián Carrillo, apóstol de otras revolucionarias teorías…[3].

Que el director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, entidad sinfónica vinculada a la música de vanguardia en Cuba y bajo cuya batuta se había estrenado solo unos meses antes la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán –obra inaugural del "nuevo sinfonismo cubano"– rubricara un elogioso artículo sobre el Sonido 13 no es de extrañar. Ni siquiera cuando los caminos por los que

[2] Sanjuán, Pedro. "Julián Carrillo y el Sonido 13". *Diario de la Marina* (La Habana), 4 de enero de 1926, p. 2.
[3] *Ibid*., p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

transitaba su propia composición musical distaran mucho de las tesis microtonalistas del mexicano y discurrieran por ese aprovechamiento del folklore que en suelo cubano se estaba llevando a cabo en forma de afrocubanismo[4], y que él también se disponía abordar con posterioridad mientras trabajaba sobre obras de "inspiración española" como *Castilla*. Al fin y al cabo, Pedro Sanjuán, como titular de la Orquesta Filarmónica de La Habana, figuraba como el máximo representante de una institución cuyo surgimiento se atribuye a las ansias de renovación en el ámbito sinfónico de un sector de la intelectualidad cubana, y que no solo tuvo a su cargo la programación de numerosas obras enmarcadas dentro de los nuevos lenguajes compositivos de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX en calidad de primera audición en Cuba, sino además el estreno de las partituras más emblemáticas de la primera vanguardia en la Isla[5].

Más llamativa resulta, sin embargo, la inmediata aquiescencia a los planteamientos del mexicano del maestro Gonzalo Roig –compositor y director de la Orquesta Sinfónica de La Habana– que se deduce de la correspondencia que mantuvieran entre ambos solo diez meses después de esta visita a la capital cubana, habida cuenta de que su posición y la de su agrupación sinfónica en el campo musical habanero se situaba en el extremo contrario, en franco antagonismo con las orientaciones estéticas de la Filarmónica y en lo que podríamos denominar "bando conservador"[6]; y cuando, por cierto, su labor compositiva –en la que predomina la producción de zarzuelas[7]– se hallaba aún más lejos de Carrillo que la de Sanjuán, cultivando tendencias como el guajirismo o criollismo (Figura 6.3)[8]. No obstante, en carta escrita desde Nueva York le reclamaba Carrillo a Roig una confirmación escrita de la adhesión verbal –que le hiciera durante su visita a Cuba– a su "revolución musical" para ser publicada junto a la de otros artistas, entre los que se encontraba Leopold Stokowsky, evidenciando una sorprendente y temprana identificación del cubano con las especulaciones del Sonido 13. La respuesta de Roig, en la que aprovecha para dejar entrever una falta de sinceridad de los círculos vanguardistas de la capital respecto a sus hipótesis, es indudable en relación a su postura:

---

[4] El afrocubanismo fue la tendencia que, por excelencia, representó el movimiento de vanguardia cubano en su variante musical. Su reivindicación de los elementos africanos como componente fundamental de la idiosincrasia cubana tuvo un fuerte cariz social y dotó a sus obras de un carácter que sintonizaba con el primitivismo y, de manera general, con las búsquedas compositivas del siglo XX.

[5] Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976) fue un compositor y director de orquesta español que radicó en Cuba entre 1924 y 1932, vinculándose estrechamente al primer movimiento de vanguardia artística cubano. Sobre el trabajo de difusión del repertorio sinfónico sin precedentes que realizó frente a la Orquesta Filarmónica de La Habana –de la que fuera cofundador– estrenando, además, algunas partituras claves de la vanguardia musical cubana de la década de los 20, véase Perón, Greta. "Pedro Sanjuán (1886-1976): génesis y desarrollo del movimiento sinfónico cubano en La Habana del minorismo". *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica.* Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 207-218. Sobre su incursión compositiva en la tendencia afrocubanista, véase Perón, Greta. "Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXIII (2012), pp. 87-106.

[6] La fundación de la Orquesta Filarmónica por elementos desertores de la Orquesta Sinfónica que ansiaban una programación más moderna y una actualización del repertorio provocaría una célebre confrontación entre ambas agrupaciones que removió el mundo musical habanero, dividiéndolo en "sinfónicos" y "filarmónicos". Véase Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004 [1946], p. 206.

[7] Gonzalo Roig (1890-1970) fue un compositor y director de orquesta cubano, titular de la Orquesta Sinfónica de La Habana, que destaca por la composición de música teatral y, específicamente, de zarzuelas, entre las que se encuentra la célebre *Cecilia Valdés* (1932). La orientación estética de su obra podría enmarcarse dentro del criollismo o guajirismo.

[8] El criollismo –también conocido como guajirismo– era una vertiente de fuerte ascendente hispánico en la que sobresalía el lirismo de la melodía frente a un uso muy depurado de los elementos provenientes de la música afrocubana. En contraposición al afrocubanismo –que con su explotación de los elementos rítmicos africanos simbolizaba la vanguardia–, el criollismo representaba la continuidad de los cánones estéticos más convencionales y del melodismo que dejara la influencia de la ópera italiana a su paso por La Habana durante el siglo XIX.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Yo lo vuelvo a felicitar muy expresivamente, Maestro; su triunfo significa un rotundo mentís, a los señores ultrafuturistas que tenemos por acá, y que no se cansaron de decir, después, en su ausencia, que Usted era un obsesionado de su equivocada teoría.
> […] como eso para mí es un gran honor, y siempre cumplo lo que prometo, y estoy en todo muy de acuerdo con Usted por ser Usted, para mi concepto, el más grande e ilustre músico de nuestro querido México, créame que me tiene a su completa disposición en todo lo que Usted quiera, tanto en el terreno particular, como en todo lo que se refiera al mayor auge en pro de su teoría sobre su sonido 13[9].

Figura 6.3: Fotografía de Gonzalo Roig
(<http://librinsula.bnjm.cu> [consulta 30-07-2018]).

Aún así, y pese a esta rotunda contestación, un par de años después –poco antes del segundo viaje de Carrillo a Cuba que analizaremos más adelante– el mexicano se lamentaba sutilmente en otra misiva de la ausencia de Roig en un inminente impreso de afiliaciones; de lo que se deriva que la favorable declaración pública del cubano nunca llegó a producirse o, como mínimo, ocurrió de forma puntual en el momento de su demanda sin prolongarse de modo permanente en el tiempo.

> En esta, mi tierra (San Luis Potosí), se va a imprimir un folleto con juicios de personalidades eminentes de todo el mundo en relación con la revolución del Sonido 13, y mucho he lamentado no encontrar entre ellas ninguna de Usted, lo que es de sentirse tanto más cuanto que me constan sus simpatías por el movimiento espiritual de la revolución, y creo que su modestia (inexplicable atendido su talento), lo ha hecho permanecer al margen, en vez de sumarse a las opiniones de Stokowsky y otras personalidades eminentísimas[10].

[9] Carta de Gonzalo Roig a Julián Carrillo del 21 de diciembre de 1926 recogida en Díaz Pérez, Clara. *De Cuba, soy hijo: correspondencia cruzada de Gonzalo Roig*. Madrid, Editorial Mundana Música, 1995, pp. 50-51. No hemos podido determinar si Carrillo se refiere aquí a una nueva publicación de adhesiones al Sonido 13 de 1928 o si cabe suponer –por la mención a Stokowsky– que se trataba de la misma de 1926 que no había aún salido a la luz.

[10] Carta de Julián Carrillo a Gonzalo Roig del 22 de julio de 1928 recogida en Díaz Pérez, C. *De Cuba, soy hijo…*, p. 54.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Por otro lado, a pesar de la suspicacia de Roig referente a los sectores de vanguardia, al año siguiente de esta primera visita del compositor mexicano la *Revista de Avance* –principal órgano de difusión del Grupo Minorista[11] y la vanguardia en Cuba– editaba un artículo, también de Pedro Sanjuán, dedicado al Sonido 13, donde debajo del título "Concertino del Maestro Julián Carrillo" aparecía un comentario en el que se reflejaban las dos impresiones que suscitara su paso por la Isla: "una triste y efímera de incomprensión y desdén; otra noble y duradera, de compenetración y simpatía"[12]; y subrayando el espíritu progresista del director español y la Orquesta Filarmónica certifica su avenencia con la segunda. Y no solo eso, sino que a lo largo del escrito, y partiendo del estreno en Nueva York de esta representativa partitura –a la que se refiere Sanjuán como "obra de vanguardia con más derecho que ninguna otra hasta el día de hoy a ostentar este sugerente título"[13]–, se ofrecían explicaciones detalladas sobre algunos conceptos del compositor –específicamente relativos a las alteraciones– que le servían de punto de partida y estímulo para pasar a consideraciones personales de análoga índole, mostrando la afinidad del autor con el tipo de elucubraciones acústicas de Julián Carrillo más allá de la actualidad estético-musical de sus proposiciones.

> También yo, en esos momentos de provechosa meditación a que aludía anteriormente, he pensado en lo inútil de muchas prácticas musicales tenidas por exactas... ¿Hay nada más falso, por ejemplo, que la enharmonía? En los tratados se explica este procedimiento como uno de los varios que existen para efectuar una modulación y que consiste en tomar por equivalentes exactos un bemol y un sostenido, y mientras la teoría de la música divide un tono en nueve comas, cuatro para el bemol y cinco para el sostenido, demostrando que el bemol y el sostenido no son iguales por esa coma de diferencia que existe entre ambos; los tratadistas de armonía, en oposición con las verdaderas leyes de la acústica, sientan las bases de un procedimiento erróneo para llevar a cabo una modulación que, lejos de efectuarse naturalmente, repele y molesta, a veces, por su brusquedad[14].

En el mismo número, además, otro de los miembros de la Junta Directiva de la Filarmónica, el minorista Francisco Ichaso, recoge la ocasión para, desde su artículo "El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas", lanzar a los lectores la siguiente pregunta: "¿Cuál ha sido nuestra reacción –la de los músicos particularmente– ante los prejuicios que retardan la evolución ascendente del arte musical? ¿Qué actitud hemos adoptado frente a las tentativas de las minorías extranjeras para exterminar estos prejuicios?"[15]. La conclusión –contenida en otro ejemplar un par de meses después a modo de respuesta en su escrito "El prejuicio en nuestra evolución musical"– se extiende sobre la negativa reacción de Cuba ante el movimiento de renovación musical iniciado por Debussy a finales del siglo XIX tanto en músicos "viejos" como en los más jóvenes, con contadas excepciones, y revela que la interpelación venía a cuenta, precisamente, del tratamiento típicamente criollo que provocara la teoría del Sonido 13 en diferentes sectores de la capital durante la visita de su creador.

---

[11] El Grupo Minorista fue un conjunto de artistas e intelectuales surgido a principios de la década de los 20 en La Habana que tenía como objetivo regenerar y modernizar la vida artística, política y social de la Isla y que, con sus actividades, impulsó el desarrollo de la primera vanguardia artística cubana del siglo XX. Para más información, véase Ballester, Ana Cairo. *El Grupo Minorista y su tiempo.* La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1978.

[12] Sanjuán, Pedro. "Concertino del Maestro Julián Carrillo". *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, p. 77.

[13] *Ibid*., p. 77.

[14] *Ibid*., p. 78.

[15] Ichaso, Francisco. "El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas". *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, p. 84.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> De quien niega sin tomarse el trabajo de sustentar su negación, volviendo espiritualmente las espaldas a la cosa negada, no cabe esperar fruto alguno. Y este ha sido nuestro caso. Hemos opuesto el desdén, el sarcasmo, la indiferencia o la burla a todo esfuerzo de mejoramiento artístico en el orden musical. No nos hemos tomado siquiera el trabajo de examinar los ensayos y logros del arte nuevo, sino que, perezosos y abúlicos, nos hemos encastillado en un conformismo torpemente orgulloso, como permitiéndonos el lujo de ignorarlos.
> […] Recordemos un caso que es característico: la visita a La Habana del insigne maestro mejicano Julián Carrillo. Venía Carrillo en viaje de propaganda por su teoría del Sonido 13. En algunos corrillos de músicos oímos acerca del maestro mejicano las burlas más crueles. La incomprensión había tomado la más incivil de las formas: el sarcasmo. Carrillo era el exponente de una actitud noble: la lucha del hombre contra el prejuicio. La *cofradía de la rutina* no podía tolerar semejante osadía y le lapidaba con sus befas[16].

Un poco más adelante, en el mismo ensayo, la hostilidad sufrida por el mexicano se equipara a la padecida por el "musicalmente joven compositor" Amadeo Roldán y se contrapone el "italianismo musical" con tintes de criollismo de determinados creadores nacionales que intentaban encauzar el folklore en canciones de moldes *donizettianos* o *puccinianos* con la utilización que hacía aquel de los elementos populares tal y como nacían de la "entraña del pueblo", expresado por sus genuinos instrumentos y sin "pseudo-ennoblecimientos" con que se pretendían "aristocratizárseles". Y aunque encuentra innecesario citar nombres u obras, para que no quedara duda de quiénes eran aquellos compositores que bregaban alrededor del melodismo italiano "a la criolla", hace referencia reprobatoria y explícita a la música escuchada en los llamados Conciertos Típicos de los que era participante asiduo Gonzalo Roig junto a Eduardo Sánchez de Fuentes[17] y otros integrantes de la denominada Liga Musical Cubana[18].

Esta alineación de Roldán con Carrillo, basada en la animadversión generada por un afán común de modernidad, denota que –al margen del entusiasmo técnico-musical de Sanjuán– para el círculo vanguardista de la Isla encarnado en el minorismo e instalado en este período en la corriente afrocubanista, la relevancia de los principios acerca del Sonido 13 a la altura de 1927 radicaban más en su cariz rupturista que en la posible resultante estética de una materialización hasta entonces desconocida en territorio cubano. Por otra parte, constituye un intento de capitalización simbólica de la voluntad reformadora del mexicano para legitimar la propia estrategia de transformación artística, enfrentándola de manera figurativa a vertientes musicales antagónicas a las que emplaza en el extremo opuesto. Por último, reafirma que aún sin haberse corroborado la consecuencia sonora de las conjeturas de Carrillo, el mero cuestionamiento reflexivo de los fundamentos sobre los que descansaba la tradición musical fue suficiente para que una parte del mismo gremio hiciera víctima al Sonido 13 y su autor de ese rasgo tan típicamente cubano: el *choteo*. Y todavía más, que ya en los circuitos intelectuales imperaba cierto desasosiego por lo que representaba, a su criterio, un nocivo atributo nacional inmovilista que anteponía la burla y la broma a la observación sosegada, funcionando como mecanismo de evasión ante los males republicanos y

[16] Ichaso, Francisco. "El prejuicio en nuestra evolución musical". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de junio de 1927, pp. 161-162.

[17] Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) fue un compositor y musicólogo cubano, autor de una teoría musical indigenista de escaso fundamento y connotaciones racistas que excluía el ingrediente africano de los componentes esenciales de la música cubana. Su cantata *Anacaona*, supuestamente basada en temas indígenas siboneyes de dudosa autenticidad, originó una fuerte controversia entre diferentes actores del contexto musical habanero.

[18] La Liga Musical Cubana fue una agrupación de intelectuales y músicos de condición conservadora surgida en 1927, que llevó a cabo una serie de actividades de divulgación musical, como la organización de conciertos, y en cuya directiva figuraban Gonzalo Roig y Eduardo Sánchez de Fuentes, entre otros.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que urgía erradicar en pro de la regeneración del arte, la vida pública y el cambio social que propugnaba el minorismo[19].

El retorno a La Habana: de la tesis a la praxis

Habría que esperar hasta septiembre de 1928, a una segunda visita de Julián Carrillo a La Habana, para que las valoraciones respecto al Sonido 13 en Cuba emergieran ya no del plano teórico, sino de la experiencia sonora como tal. En el marco de las actividades organizadas por el Centro Mexicano de La Habana y la Embajada de México para conmemorar el aniversario de su Independencia, se diseñó un amplio programa del compositor mexicano en la capital que abarcó no solo conferencias, charlas y un concierto frente a la Orquesta Sinfónica de La Habana sino, por primera vez en la Isla, la demostración práctica de sus experimentaciones por un recién creado y autóctono Grupo Cubano Sonido 13. El rol desempeñado en este despliegue por el Comité de Intercambio Cultural Iberoamericano, encabezado entonces por el Embajador de México Carlos Trejo Lerdo de Tejada y en el que Gonzalo Roig presidía la Sección de Música, condicionó –al margen de la verificación auditiva– la recepción de Carrillo por las distintas facciones musicales.

Sus primeras actividades, desarrolladas aún en el terreno especulativo, consistieron en una conferencia y una charla en la que los componentes de la Liga Musical Cubana jugaron un importante papel. La primera –el día 8 de septiembre en la Asociación de Reporters– fue presentada por el embajador mexicano y amenizada al piano por Gonzalo Roig en calidad de acompañante de las sopranos María Fontoli y María Antonia Hernández en la interpretación de varias de esas "canciones cubanas" cuyas facturas *donizettianas* acusaba Ichaso. Dicha actividad fue irónicamente descrita en el *Diario de la Marina* con aseveraciones como que los nuevos postulados ya habían "producido su chispa en cuatro continentes, destruyendo cuanto había de valor en la Música Clásica y mostrando en un horizonte bastante próximo la solución de la inteligencia entre todos los seres que habitan el Universo"[20]. La segunda, directamente introducida por Eduardo Sánchez de Fuentes, estribó en una disertación denominada "Historia de los sonidos hasta la revolución del Sonido 13" el día 13 en la "Sala Espadero" del Conservatorio Nacional "Hubert de Blanck", cuyo director fungía como presidente honorario de la Liga Musical Cubana. En esta, partiendo del origen de los sonidos desde Homero hasta la formulación de sus nuevas hipótesis, el compositor reconoció los estudios de Ferruccio Busoni relativos al tercio de tono puntualizando que, sin embargo, habían sucedido "once años después" de su conquista "no ya del tercio, ni cuartos u octavos, sino de los dieciseisavos de tono, no estando lejano el día en que los treintidosavos sean una plena realidad"[21]. Aquí también la interpretación musical obsequiada al conferenciante fue tan anacrónica con el contenido de su charla como en el caso anterior –Trío en Sol Mayor de W. A. Mozart–, lo que da prueba de la atmósfera convencional en que se movía Carrillo durante esta segunda visita.

[19] Aunque otros intelectuales esporádicamente habían tratado el tema del *choteo* cubano fue el minorista y miembro del equipo editor de *Revista de Avance,* Jorge Mañach, quien en un ensayo de 1928 le dedicó un estudio en profundidad. Véase Mañach, Jorge. *Indagación del choteo.* La Habana, Editorial Libro Cubano, 1955.

[20] R. D. V. "No hay un solo instrumento en el mundo afinado perfectamente, dijo el inventor del Sonido 13". *Diario de la Marina* (La Habana), 9 de septiembre de 1928, p. 23.

[21] Véase Benítez, Nena. "Música y músicos". *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 12.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Por si fuera poco, un día después el Comité de Intercambio Cultural Iberoamericano le agasajaba como invitado de honor junto a Ángel Reyes Camejo –creador del Grupo Cubano Sonido 13[22]– en una sesión-comida en honor a Gonzalo Roig poniendo de manifiesto, por un lado, el grado de compromiso del director de la Orquesta Sinfónica de La Habana con los ambientes diplomáticos de la capital –y, en particular con el mexicano, al formar parte de una entidad de carácter internacional provisionalmente liderada por el país vecino– y, por otro, la vinculación en cierto modo "oficial" de Carrillo con el ala conservadora de la capital cubana.

Este entendimiento entre el compositor mexicano y los miembros de la Liga Musical Cubana desde su llegada levantó los recelos de la órbita vanguardista que, en el número del día 15 de *Revista de Avance*, hizo notar su estrecho contacto con algunas de las "facciones más zagueras" del mundillo musical habanero, precisando que esta adhesión a Carrillo no tenía nada de fervorosa, pues la mayoría discrepaba de sus puntos de vista, viabilidad y eficacia e implicaba más una filiación al músico como exdirector de la Orquesta Sinfónica de México que como revolucionario; es decir, más a la figura institucional que al creador:

> Puestos a darse el tono de avanzados es lógico que los milites de la retaguardia prefieran a las osadías vigentes de un Strawinsky, de un Casella o de un Schoenberg, las innovaciones del maestro Carrillo, más radicales, pero de un futurismo cronológicamente absoluto. Siempre es más cómodo afiliarse a una revolución cuyos pronunciamientos son todavía débiles y aislados, aun cuando su porvenir se vislumbró glorioso, que a una que libra sus batallas en todo el mundo e impone sus nuevas marcas entre las cabezas más altas y las sensibilidades más refinadas[23].

En efecto, la proximidad de Carrillo al sector más rancio se hizo patente en todos los sentidos en esta segunda estancia: mientras su relación con el director de avanzada Pedro Sanjuán se limitó a su asistencia a un concierto de la Filarmónica en el cual se anunció su presencia en la sala[24]; Gonzalo Roig le cedía, a modo de homenaje, el podio de la Orquesta Sinfónica –participando como contrabajista en el conjunto– para dirigir, eso sí, un programa centrado en Tchaikovsky –Concierto en Si bemol menor para piano y orquesta y *Obertura 1812*– y la primera audición en Cuba de su Sinfonía en Re Mayor, una obra de juventud escrita según el sistema tonal al uso y concebida dentro de las formas tradicionales. El tributo incluyó, asimismo, gestos protocolarios como la entrega al compositor de una medalla conmemorativa del acto, el entrelazamiento de las banderas de Cuba y México expresamente donadas por Roig y un elocuente discurso del embajador Carlos Trejo Lerdo de Tejada.

Como quiera que sea, el ademán verdaderamente audaz, es decir, la ejecución práctica de las innovadoras ideas de Carrillo, no correría a cargo de ninguno de los dos bandos rivales sino de Ángel Reyes Camejo –a quien algún crítico llegó a definir como el "representante oficial de la revolución musical del 'Sonido 13' en la Isla de Cuba"[25]– quien había sido, eso sí, alumno de Pedro Sanjuán, como tantos otros compositores con ansias de modernidad en la capital habanera. Según todo parece indicar,

---

[22] Ángel Reyes Camejo (1889-1941) fue un violinista y compositor cubano que cursó estudios, entre otros, con Pedro Sanjuán, y difundió en Cuba las teorías microtonalistas de Julián Carrillo. En su producción compositiva figuran tanto obras afrocubanistas como microtonalistas.

[23] "Julián Carrillo". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de septiembre de 1928, p. 261.

[24] Entre la Obertura de *Los maestros cantores* de R. Wagner y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de A. Dvorak, ejecutadas en el quincuagésimo segundo concierto de abono de la Orquesta Filarmónica de La Habana el 9 de septiembre de 1928 en el Teatro Nacional, Sanjuán se dirigió a los asistentes para comunicar la comparecencia de Carrillo entre la audiencia, que le dedicó un cálido aplauso. La tercera obra del programa fue la *Sinfonía Sevillana* de J. Turina. Véase "La Orquesta Filarmónica". *Diario de la Marina* (La Habana), 10 de septiembre de 1928, p. 8.

[25] Véase Figura 6.5; y Benítez, Nena. "Conciertos en Perspectiva". *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 12.

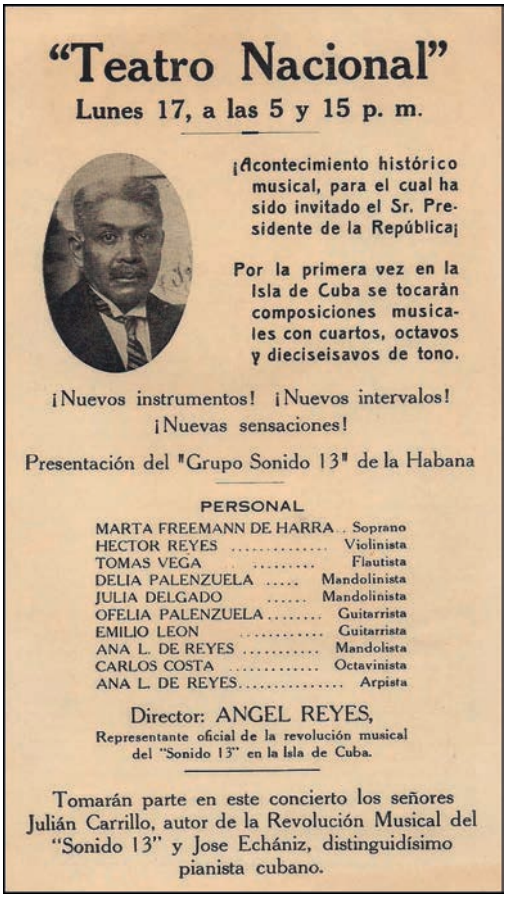
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Reyes Camejo había tomado contacto con las premisas del mexicano durante un encuentro previo en Estados Unidos y el vivo interés que le produjeran le había llevado a conformar en La Habana la primera agrupación consagrada a la promoción del Sonido 13 fundada fuera de México; ello supone un acontecimiento histórico en la expansión y divulgación del sistema fuera de las fronteras patrias de su autor.

Así, el 17 de septiembre el Grupo Sonido 13 cubano (Figura 6.4) ofreció un concierto en el Teatro Nacional en el que, con una orquesta integrada por Marta Freemann de Harra (soprano), Héctor Reyes (violinista), Tomás Vega (flautista), Delia Palenzuela (mandolinista), Julia Delgado (mandolinista), Ofelia Palenzuela (guitarrista), Emilio León (guitarrista), Ana L. De Reyes (madolinista), Carlos Costa (octavinista) y Ana L. De Reyes (arpista) se presentaron, bajo la dirección de Reyes Camejo, composiciones musicales con cuartos, octavos y dieciseisavos de tono por primera vez en Cuba (Figura 6.5). El programa incluyó la exposición "Problemas biológicos planteados por la 'revolución del Sonido 13'" por parte del compositor mexicano; demostraciones de los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono en diversos instrumentos cuya fabricación sugiere haberse llevado a cabo en la Isla; y la ejecución de los dos preludios para piano *Nostálgico* e *Ilusión*, escritos según el sistema tonal convencional e interpretados por José Echániz; el preludio *Ensueño* para mandolinas, mandola y guitarras de cuartos de tono, compuesto expresamente para el Grupo Sonido 13 cubano y dirigido por el autor; y el *Preludio a Cristóbal Colón* para soprano, cuartos de tono, violín, flauta, mandolinas y guitarras en cuartos de tono, octavina en octavos de tono y arpa-cítara en dieciseisavos de tono dirigido por Ángel Reyes y con la colaboración de la cantante Marta Freemann de Harrach (Figura 6.6). Esta primera exhibición en la Isla de las aplicaciones prácticas del Sonido 13 –superando las apreciaciones emitidas sobre el plano hipotético para asentarse en la certificación estético-musical derivada– señala un nuevo punto de inflexión en su recepción cubana.

Figura 6.4: Miembros del Grupo Sonido 13 Cubano (<http://sonido13.com> [consulta 30-07-2018]).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381


"Teatro Nacional"

Lunes 17, a las 5 y 15 p. m.

¡Acontecimiento histórico musical, para el cual ha sido invitado el Sr. Presidente de la República¡

Por la primera vez en la Isla de Cuba se tocarán composiciones musicales con cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

¡Nuevos instrumentos! ¡Nuevos intervalos! ¡Nuevas sensaciones!

Presentación del "Grupo Sonido 13" de la Habana

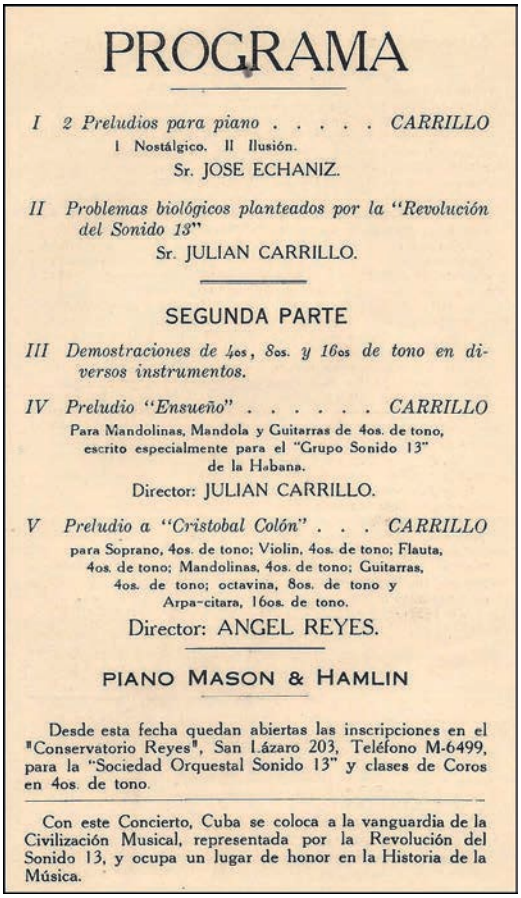
PERSONAL

MARTA FREEMANN DE HARRA	Soprano
HECTOR REYES	Violinista
TOMAS VEGA	Flautista
DELIA PALENZUELA	Mandolinista
JULIA DELGADO	Mandolinista
OFELIA PALENZUELA	Guitarrista
EMILIO LEON	Guitarrista
ANA L. DE REYES	Mandolista
CARLOS COSTA	Octavinista
ANA L. DE REYES	Arpista

Director: ANGEL REYES,

Representante oficial de la revolución musical del "Sonido 13" en la Isla de Cuba.

Tomarán parte en este concierto los señores Julián Carrillo, autor de la Revolución Musical del "Sonido 13" y Jose Echániz, distinguidísimo pianista cubano.

Figura 6.5: Anuncio del concierto del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<http://sonido13.com> [consulta 30-07-2018]).

PROGRAMA

I *2 Preludios para piano . . . . . CARRILLO*

I Nostálgico. II Ilusión.

Sr. JOSE ECHANIZ.

II *Problemas biológicos planteados por la "Revolución del Sonido 13"*

Sr. JULIAN CARRILLO.

SEGUNDA PARTE

III *Demostraciones de 4os, 8os. y 16os de tono en diversos instrumentos.*

IV *Preludio "Ensueño" . . . . . CARRILLO*

Para Mandolinas, Mandola y Guitarras de 4os. de tono, escrito especialmente para el "Grupo Sonido 13" de la Habana.

Director: JULIAN CARRILLO.

V *Preludio a "Cristobal Colón" . . . CARRILLO*

para Soprano, 4os. de tono; Violin, 4os. de tono; Flauta, 4os. de tono; Mandolinas, 4os. de tono; Guitarras, 4os. de tono; octavina, 8os. de tono y Arpa-citara, 16os. de tono.

Director: ANGEL REYES.

PIANO MASON & HAMLIN

Desde esta fecha quedan abiertas las inscripciones en el "Conservatorio Reyes", San Lázaro 203, Teléfono M-6499, para la "Sociedad Orquestal Sonido 13" y clases de Coros en 4os. de tono.

Con este Concierto, Cuba se coloca a la vanguardia de la Civilización Musical, representada por la Revolución del Sonido 13, y ocupa un lugar de honor en la Historia de la Música.

Figura 6.6: Programa del Grupo Sonido 13 de La Habana en 1928 (<http://sonido13.com> [consulta 30-07-2018]).

Especialmente significativa resulta la agria crítica que le dedicó Antonio Quevedo en la elitista revista *Musicalia* –publicación especializada en música surgida meses antes de esta visita– en el mismo número brindado a Carrillo como plataforma para editar un extenso artículo de su autoría sobre los principios de su teoría titulado "La Revolución Musical del Sonido 13". Tras aclarar la ausencia de originalidad y el desfase cronológico del mexicano, recalcando que "mientras Carrillo está en América soplando las teas revolucionarias de la música, otros compositores europeos –tal vez por distintos caminos– están trabajando en Europa con parecidos propósitos"[26] y ocuparse expresamente en un amplio párrafo de las experimentaciones compositivas, entre otros, de Aloïs Hába, Quevedo analiza brevemente las dos piezas microtonalistas escuchadas en el concierto. Así, si la primera –*Ensueño*– le produce "una especie de angustia indefinible, como cuando estamos colocados sobre superficies huideras o movedizas", la segunda –*Preludio a Cristóbal Colón*– se le antoja de aún más imposible comprensión por cuanto no brota "de la inspiración creadora", sino de un procedimiento de "jerarquía acústica y matemática" que difícilmente pueda contener "otra

[26] Quevedo, Antonio. "Grupo Sonido 13 de La Habana. Concierto Instrumental y Vocal en 4os., 8os. y 16os. de tono". *Musicalia* (La Habana), septiembre-octubre de 1928, p. 100.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ascendencia estética que no sea la inherente al equilibro de las cantidades, ya sean números, longitudes o vibraciones"[27]. Y termina:

> Nosotros faltaríamos a nuestro propio convencimiento –y creemos que al de todo el público que presenció las experiencias del "Grupo 13"– si dijéramos que [en] las obras presentadas hay algún destello de inspiración. Se trataba de probar la posibilidad de una atrevida teoría, y esta prueba, conclusa y definitiva, está ya hecha. Ahora es cuando se presentan los verdaderos problemas, no de orden biológico sino estrictamente musical y estético, cuando hay que llevar a un sistema que solo muestra su rigorismo matemático, la luz del espíritu que lo redima. La teoría está probada: se pueden construir instrumentos de cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; sus intervalos son perfectamente audibles y aceptables como elementos armónicos; la voz humana puede, sin gran esfuerzo, entonar en cuartos de tono. A todos estos nuevos elementos, a estos prodigiosos recursos musicales, solo les falta ahora, para producir la obra de arte, ese pequeño complemento que se llama belleza[28].

Esta mención a la "belleza" como propósito estético último de la obra por parte del editor de una revista que había inaugurado sus primeros números con la impresión en dos entregas de "El neoclasicismo en la música contemporánea" de Alejo Carpentier y que tenía como arquetipos compositivos a Casella, Malipiero, Stravinsky o al Falla del *Concerto para clave y cinco instrumentos*, es plenamente acorde con la orientación ideológico-musical en torno a la que giró a lo largo de toda su existencia. El desprecio de los fundamentos matemáticos como base de la composición o de la música "cerebral" de autores como Schönberg, unido a la defensa de la claridad y la sobriedad como premisas de la contemporaneidad, testifican que, incluso independientemente que de manera eventual *Musicalia* sirviera de tribuna a los compositores afrocubanistas de la vanguardia, su directriz doctrinal se inclinaba hacia un Neoclasicismo que costosamente hubiera podido indultar la renuncia tonal de los ensayos de Carrillo.

A similares conclusiones acerca de la preeminencia físico-acústica del Sonido 13 en detrimento de sus cualidades estéticas había llegado, tras la comprobación práctica, el periodista asturiano Jorge Fernández de Castro quien, desde el *Diario de la Marina*, buscando resarcirse de la imputación de desconocimiento que le había atribuido Francisco Ichaso por "haber apuntado la duda de que Carrillo y su nueva música significaran el desmoronamiento de todo lo escrito hasta la fecha sobre el pentagrama"[29], se arroja contra el grupo de la vanguardia:

> […] después del concierto demostrativo del domingo, desafío en todos los terrenos a la vanguardia que me diga si estoy equivocado en lo que sigue: lo peculiar de la innovación de Carrillo –y lo que más desconfianza me inspira respecto de sus posibilidades estéticas– es el predominio de lo acústico sobre lo musical.
> […] Aislado el dieciseisavo de tono, la nueva música puede reírse de toda la antigua matización. Pero surge este problema: ¿implica ello un positivo enriquecimiento del arte musical o se trata, simplemente, de un curioso hallazgo físico, cuyo valor es ficticio en el orden artístico?[30].

El artículo resulta, además, revelador porque gravita intencionadamente alrededor del cambio de frente sufrido por el minorista en unas críticas que realizara del concierto en el periódico *Excélsior* que comprendían casi una retractación pública de sus positivas estimaciones previas:

---

[27] *Ibid.*, p. 102.

[28] *Ibid.*, p. 102.

[29] Tartarín de Tarascón. "Para verdades el tiempo…". *Diario de la Marina* (La Habana), 28 de septiembre de 1928, p. 2.

[30] *Ibid.*, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Bueno, no le digo más a Carrillo, porque me da lástima. Pero podría decirle muchas cosas más… tomándolas todas, al pie de la letra, de las "minúsculas" que han visto la luz en *Excélsior* del día 26 y que a mí me han hecho ver las estrellas […]. ¿Quién iba a decirme, en efecto, que el propio vanguardista que me vapuleara a mí por poner en duda a Carrillo, acabara por negar a este de manera tan despiadada, todavía sangrantes las heridas?[31]

El viraje de Ichaso parece haber sido tan visceral que también desde *Bohemia* el periodista Arturo Alfonso Roselló enfatizó que el escritor había trazado "una parábola, que se inicia con la adhesión calórica a Carrillo, se entibia en el reparto de que en su torno hay hombres de rancios gustos clásicos y de estratificadas tendencias y, por último, se hiela y se desmaña en las mismas sutilezas que, como crítico comentario a su concierto último, ha publicado en dos ediciones de *Excélsior*[32].

En cualquier caso, la polémica suscitada tuvo tal resonancia que *Revista de Avance* hubo de recoger la alusión y replicar en postura unánime en una nota titulada "Carrillo y nosotros". En el texto –que sortea astutamente adentrarse en consideraciones directas sobre el Sonido 13 apelando a la naturaleza fundamentalmente literaria de la revista y lo acotado de sus páginas– se traspasa a publicaciones especializadas como *Musicalia* la tarea de profundizar en el análisis de la música de Carrillo y da por suficiente la atención que le ha prestado hasta la fecha. Asimismo, pese a que se centra, básicamente, en defenderse de la acusación de sobriedad respecto al compositor mexicano que se les achacara –a causa de su cercanía a las facciones musicales más tradicionales de la capital–, no puede evitar inferir cierta incomodidad por su desinterés en establecer vínculos con la vanguardia. Además, obviando la recensión de Sanjuán impresa en sus páginas solo un año antes y el entusiasmo precedente de Ichaso, simula una falsa prudencia de juicio y destaca la carencia de valoración crítica en los circuitos que habían recibido al compositor con una interpelación que insinúa posibles motivaciones extra musicales:

> Hay quienes esperan el comienzo de un espectáculo aplaudiendo. Nosotros preferimos esperar a que termine para hacer la ovación, si es [que] tal muestra de entusiasmo merece. En cuanto a la circunstancia que Roselló ha querido elevar a la jerarquía de causa o motivo determinante, la señalamos por su evidente rareza. Precisamente porque el maestro Carrillo crea serios problemas a la técnica musical vigente y los resuelve con solución tan radical como es hacerla desaparecer y sustituirla por otra de su propia hechura, nos parecía natural que, llegado a La Habana, se pusiese en contacto con aquellos músicos y críticos nuestros más abiertos a toda innovación; no con aquellos que hasta el presente se han mostrado del todo conformes con el molde antiguo y muy poco dispuestos a renovarlo. […] Creemos que el mejor homenaje que puede ofrecerse a un músico de talento como el señor Carrillo es enfocar críticamente su obra. ¿Por qué no lo han hecho así los que han permanecido cerca de él durante su estancia en La Habana?[33]

Por último, la periodista Nena Benítez, desde *Diario de la Marina* –rotativo que, como vemos, no tenía reparos en servir de plataforma tanto al minorismo y a Pedro Sanjuán como a articulistas de opiniones más anticuadas– si bien reconocía la omisión de estridencias y disonancias ultramodernistas de la música experimental de Carrillo, insistía en su aridez y ausencia de melodía emplazándose en pro del temprano estilo bajo el que había alumbrado su Sinfonía en Re Mayor. Una obra de la que ya el mexicano prácticamente renegaba, pero que también otros críticos cubanos como José López Goldarás habían exaltado tras su primera audición en Cuba por la Orquesta Sinfónica definiéndola de

[31] *Ibid.*, p. 2.

[32] Véase "De día en día". *Diario de la Marina* (La Habana), 3 de octubre de 1928, p. 2.

[33] "Carrillo y nosotros". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de octubre de 1928, p. 295.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

"capolavoro" y resaltando la "abundancia de manantial inagotable"[34] que desvelaba su línea melódica, lo que testimonia la pervivencia del pensamiento romántico con el que una parte de la prensa cubana examinaba todavía la realidad musical a finales de la década de los 20:

> […] Nos dirá quizá, que su música toda es melodía pero…. ¿qué dice? ¿qué nos expresa?. Por lo pronto, a nosotros, que nos confesamos legos en la materia, no nos dice absolutamente nada, no nos hace "sentir", y la música, para nosotros, quiere decir "melodía", quiere decir "corazón".
> […] ¿Volverá algún día Carrillo a crear una Sinfonía que supere a su propia obra de 1895, trabajo admirablemente instrumentado que escuchamos en el concierto que dirigió con la Orquesta Sinfónica de La Habana? ¡Quién lo supiera!...
> Ese Carrillo sí nos convenció, aunque es el Carrillo de una época algo lejana. Julián Carrillo hablando tiene el poder sugestivo de llegarnos a convencer. Demostrando su invento… el efecto es negativo[35].

Conclusiones

Podríamos concluir que, más allá de la mordacidad con que fueron recibidas las ideas del compositor mexicano en algunos "corrillos musicales", su primer paso por La Habana propició un favorable pronunciamiento tanto del sector conservador inscrito a las tendencias criollistas e indigenistas (la Orquesta Sinfónica y Gonzalo Roig), como de aquel afiliado a la vanguardia afrocubanista (el minorismo, la Orquesta Filarmónica y Pedro Sanjuán); si bien fueron los componentes del segundo grupo los que manifiesta y públicamente le ofrecieron su apoyo debido a la índole renovadora de sus planteamientos teóricos. Sin embargo, durante su segunda estancia, el carácter institucional de la misma y los nexos oficiales del compositor mexicano trastocaron e invirtieron la habitual y polarizada proyección ideológico-musical de los diferentes bandos. Así, a la par que los creadores nacionales más anclados en el pasado paradójicamente halagaban al invitado a través de múltiples formatos y en diversos espacios de la capital cubana, los integrantes de la vanguardia minorista se desdecían de su anterior fascinación tomando como excusa la verificación sonora de sus hipótesis microtonalistas. Ello no quita que, para la vanguardia en la Isla, todavía focalizada a nivel compositivo en un nacionalismo modernista de tipo folklórico en sintonía con cierta corriente primitivista en boga en determinados medios internacionales –y en el interpretativo en el Grupo de los Cinco o el Impresionismo–, las composiciones de Carrillo ocasionaran perplejidad y se percibieran dotadas de una radicalidad inasumible. Entretanto, otros agentes culturales de la escena musical adscritos al Neoclasicismo o de inclinaciones románticas ya obsoletas sentenciaron también negativamente las posibilidades estéticas de los presupuestos del Sonido 13. Todo ello atestigua, no obstante, la dinamización para la vida musical habanera que supusieron el paso del compositor mexicano por la Isla y la experiencia auditiva de sus ensayos teóricos; así como las complejas relaciones que subyacían en el panorama cultural cubano de la década de los 20.

[34] López Goldarás, José. "En honor de Julián Carrillo. Un gran triunfo de la Orquesta Sinfónica". *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 8.

[35] Benítez, Nena. "Música y Músicos". *Diario de la Marina* (La Habana), 8 de octubre de 1928, p. 12.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

7

La sociología de la música de Otto Mayer-Serra

Leonora Saavedra
University of California, Riverside

El *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* de Otto Mayer-Serra ha sido, desde su publicación en la Ciudad de México en 1941, uno de los pilares de la musicología mexicana. Las causas son múltiples. Mayer-Serra tuvo acceso a abundantes fuentes de primera mano, en su mayor parte manuscritos, obras literarias y literatura periódica del siglo XIX, muchas de las cuales no eran fácilmente accesibles por los investigadores anteriores a él o incluso por sus contemporáneos. Además de contar con sus propias dotes como investigador, Mayer-Serra hizo uso de colecciones privadas que le fueron facilitadas por musicógrafos y compositores o sus familiares[1]. Como el mismo Mayer-Serra explica en su Prefacio, *Panorama* es fruto de una metodología moderna: una historia que se pretende objetiva precisamente por el uso de fuentes primarias que permiten "una comprobación rigurosa de los datos aludidos"[2]. En *Panorama* Mayer-Serra nos ofrece también una narrativa –una exposición sintética, nos dice– y no, como es el caso de obras anteriores sobre la música en México, una colección de datos dispersos. Finalmente, y de nuevo a diferencia de otras obras, en cuanto a su alcance cronológico *Panorama* abarca hasta el momento mismo de su escritura, cuando el nacionalismo musical mexicano alcanzó, podría decirse, su culminación. Dada la importancia que el nacionalismo ha tenido en la narrativa histórica de la música en México, *Panorama* es la obra fundacional de la moderna musicología mexicana.

Mayer-Serra afirma haber seleccionado aquellos datos que le parecieron definir el curso que tomó el desarrollo histórico de la música mexicana y "los puntos culminantes de su evolución general"[3]. Como todo historiador, y a pesar de su pretensión a la objetividad, Mayer-Serra seleccionó solo los datos que le parecieron relevantes de acuerdo con sus premisas historiográficas: nuestro investigador esperaba, como veremos, que el curso que tomó la música mexicana fuera el mismo que el de la música

[1] Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941 (edición facsimilar: México, CENIDIM, 1996), p. 11. Mayer-Serra agradece en el Prefacio la ayuda del investigador Gerónimo Baqueiro Fóster, de los compositores contemporáneos Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huízar y Blas Galindo, y de las familias de Gustavo Campa y Aniceto Ortega. *Panorama* fue el resultado de una investigación de diez meses realizada en 1940.

[2] Mayer-Serra, O. *Panorama*…, p. 10.

[3] *Ibid.,* p. 9.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

europea. Como europeo hijo de su tiempo, y habiendo sido entrenado como investigador en Alemania, Mayer-Serra entendía evolución no solo como cambio, sino como progreso. Más aún, a pesar de que el origen de la música mexicana de arte reside en el traspaso de la cultura española a Nueva España en el siglo XVI, para nuestro historiador la música centroeuropea, es decir, de culturas de habla alemana –como en sinécdoque–, es la música europea, y esta la universal[4]. Finalmente, y a pesar de su posición política de izquierda, para Mayer-Serra existe en la música una clara jerarquía en la cual la música de arte –de hecho, ciertos géneros dentro de ella solamente– ocupa el lugar más alto. Las premisas historiográficas de Mayer-Serra han sido comentadas y justamente criticadas en décadas recientes por, entre otras, Luisa Vilar-Payá y Yael Bitrán, y no será necesario ahondar en todas ellas aquí[5].

Mayer-Serra, por otra parte, afirma con claridad en *Panorama* que este es "un trabajo de tesis, susceptible de discusión, particularmente en todo lo expuesto referente al nacionalismo y a la sociología musicales –temas de la musicología moderna, muy poco estudiados"–[6]. Efectivamente, la música mexicana y su historia le sirven a nuestro investigador como campo fértil para estudiar o probar, por decirlo así, teorías que él y otros investigadores desarrollaban en su tiempo sobre el nacionalismo y la sociología de la música, temas apremiantes y ciertamente modernos, cuyo estudio se ha visto renovado en la musicología en las últimas décadas. Aceptando el reto de Mayer-Serra, sus tesis sobre el nacionalismo han sido objeto de discusión en las últimas décadas[7]. Menos comentadas han sido sus tesis sobre la sociología de la música. Sin pretender agotar el tema, el presente trabajo se centra precisamente en dichas tesis: el modelo teórico y sus bases, la aplicación a la música mexicana del siglo XIX, y las contradicciones entre el modelo teórico y otras premisas historiográficas. Me basaré para ello en las publicaciones en las que Mayer-Serra expone más directamente su visión: su artículo "En torno de una sociología de la música" (Barcelona, 1938) y su libro *El romanticismo musical* (México, 1940)[8].

Como se verá, Mayer-Serra entiende evolución orgánica como cambio coherente y no necesariamente como el desarrollo de la música a partir de una célula germinadora. En vez de ello, Mayer-Serra concibe los procesos de cambio a través de la dialéctica; y aunque menciona a Hegel, en realidad el suyo es un materialismo dialéctico. En cuanto a su teoría de la historia, Mayer-Serra se adhiere al materialismo histórico; es decir, entiende la sociedad filosóficamente como materialista: los modos de producción y las relaciones sociales, entre ellas, las de producción musical, inciden en las características generales de los estilos clásico y romántico. Son los cambios en los modos y las relaciones de producción los

[4] Como estudiante, o por lo menos lector, de Curt Sachs, Mayer-Serra conocía la existencia de culturas no-europeas, a las que consideraba, como todos los musicólogos comparativos de su época y siguiendo un paradigma evolucionista influenciado por Charles Darwin y Herbert Spencer, una fuente de información sobre estadios tempranos de la cultura europea.

[5] Vilar-Payá, Luisa. "Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas". *Heterofonía*, 130-131 (2004), pp. 89-107. Bitrán, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012; y Saavedra, Leonora. "Las premisas historiográficas de Otto Mayer-Serra". Ponencia sin publicar; mesa redonda con motivo de la presentación de la edición facsimilar de *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, 1996.

[6] Mayer-Serra, O. *Panorama…*, p. 10.

[7] Vilar-Payá, L. "Historiografía y discurso…", pp. 97-100. Bitrán, Y. *Musical Women*…, p. 13; Ramos López, Pilar. "Musicología española y exilio: continuidades y rupturas". *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 115-138, p. 123.

[8] Mayer-Serra, Otto. "En torno de una sociología de la música". *Música*, 3 (1938), pp. 30-38; y *El romanticismo musical*. México, Nuestro Tiempo, 1940. Mayer-Serra también publicó el artículo "Problemas de una sociología de la música". *Revista Musical Chilena*, 41 (1951), pp. 59-70, del cual no me ocuparé aquí ya que fue escrito después de *Panorama*… y no aporta nada substancial al modelo teórico.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

responsables, en forma, por supuesto, mediada, del cambio estilístico. Así, por lo menos en principio, aunque los compositores son conscientes y se manejan dentro de las tradiciones musicales y estilísticas que reciben, la música no tiene una historia autorregulada, no es una idea realizada a través de sí misma, sino que su historia está producida por el cambio social. Por otro lado, y contradictoriamente, hay en la narrativa mayeriana, como veremos, cambios estilísticos que parecerían darse de manera casi autónoma, si bien de manera dialéctica; tal es, por ejemplo, el caso de la sucesión Clasicismo Renacentista, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Neoclasicismo. Mayer-Serra está fuertemente influenciado por la noción adleriana de la historia de la música como la historia del cambio estilístico, y por la periodización que la musicología tomó prestada de la historia del arte.

El enigma de Otto Mayer-Serra

El lugar de nacimiento de Otto Mayer-Serra (12 de julio de 1904 - 19 de marzo de 1968) no ha sido establecido de manera definitiva. La mayoría de las escasas fuentes sobre su vida que han sido publicadas afirman que nació en Barcelona, de padre o padres judíos alemanes; Consuelo Carredano, en una nota en su edición de la correspondencia de Adolfo Salazar, afirma en cambio que nació en Berlín; esta es también la información que proporciona la familia del musicólogo y que se consigna en sus matrículas de inscripción en las universidades alemanas[9]. Para 1933 Otto Mayer regresaba o bien emigraba a Barcelona, probablemente por el creciente antisemitismo y el ataque a las organizaciones de izquierda en Alemania. Allí ejerció la crítica musical en publicaciones periódicas de izquierda como *Hora de España*, *Mirador* y *Meridià*[10]. En 1934 obtuvo la nacionalidad española al ser adoptado por la familia Serra[11]. Partidario del gobierno republicano, se trasladó al mismo tiempo que este a Figueras en 1939, en donde fue víctima, junto con su amigo Rodolfo Halffter, del bombardeo por parte de las fuerzas franquistas[12]. Atravesó la frontera con Francia como tantos otros españoles y fue colocado en Argelès-sur-Mer, uno de los campos de concentración que el gobierno francés dispuso para los refugiados de la Guerra Civil española, hasta que, en julio de 1939, entrando por la ciudad de Nuevo Laredo, emigró como asilado político a México, donde vivió el resto de su vida. En su ficha de inmigración a México, Mayer-Serra, comprensiblemente, no fue del todo fidedigno, aunque es imposible en este

[9] Carredano, Consuelo (ed.). *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008; Carlos Elizondo Mayer-Serra, comunicación personal, 4 de julio de 2018. Materiales de archivo proporcionados por la Humboldt-Universität zu Berlin (Friedrich-Wilhelms-Universität), Universität Rostock y Universität Greifswald.

[10] Encontramos algunos comentarios sobre la crítica musical de Mayer-Serra en Figueres, Josep M. "Pau Casals, música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment". *EBRE: Revista internacional de la Guerra Civil (1936-1939)*, 38 (2017), pp. 137-169; Calmell, Cèsar. "Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment". *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 323-344. De la Ossa, Marco Antonio. *La música en la guerra civil española*. Cuenca, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

[11] La nacionalidad española se adquiere por derecho de sangre (*ius sanguinis*), es decir, los hijos de padre o madre española son españoles, y no por el derecho de suelo (*ius solis*) o lugar de nacimiento. Aún si Mayer-Serra hubiera nacido en Barcelona, siendo hijo de padres alemanes no habría sido español de origen. Lo fue al ser adoptado por la familia Serra, como adulto.

[12] Halffter, Rodolfo. "Apuntes autobiográficos". *Rodolfo Halffter: Antología, introducción y catálogos.* Xochiquetzal Ruiz Ortiz (ed.). México, CENIDIM, 1990.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

momento saber qué en ella es cierto y qué no lo es[13]. En la ficha aparece como Odón Mayer-Serra Llorens, nacido en Barcelona, de religión protestante[14].

El lugar de sus estudios y, más importante aún para nuestro propósito, de su formación intelectual, también se consigna en términos vagos o contradictorios. Emilio Casares Rodicio nos informa que Mayer-Serra "realizó sus estudios musicales en Barcelona aunque su educación general fue francesa y alemana"[15]. Gerard Béhague, en cambio, sostiene que Mayer-Serra recibió una educación rigurosa en Berlín, con Herman Abert, Curt Sachs, Johannes Wolf y Erich von Hornbostel, y escribió una tesis de doctorado sobre la sonata romántica para piano bajo la dirección de Hans Engel en la Universidad de Greifswald, en 1929[16]. Gerardo Déniz, cuya labor como asistente de Mayer-Serra en México en las revistas *33 1/3* y *Audiomúsica* consistía en revisar "lo que Otto escribía", menciona en unas reminiscencias publicadas en 1990 que "fue de veras notable cuánto mejoró su escritura en español en un par de años", lo que indicaría que su educación formal no fue en castellano[17]. En su matrícula de inscripción en Greifswald se consigna que terminó sus estudios preparatorios en el Französisches Gymnasium de Berlín (institución en la que estudiaban numerosos hijos de diplomáticos y hombres de negocios y donde la instrucción se daba en francés) en 1922 y que asistió a la Universidad en Berlín ese mismo año. Después de un intermedio de dos años, lo encontramos de nuevo en Berlín (1924-26), Rostock (1926-27), Berlín (1927), Colonia (1927-28) y finalmente Greifswald (1928-29). En esta última ciudad escribió, bajo la dirección de Hans Engel, una disertación sobre la sonata romántica para piano, *Die romantische Klaviersonate. Eine formal-stilistische Untersuchung*, que fue aprobada, y tomó con éxito sus exámenes orales (*Rigurosum*) el 10 de junio de 1929. Mayer-Serra nunca publicó, como era requisito en Greifswald, su disertación. El doctorado le fue retirado en 1933, pero no hay fuentes que registren una explicación para ello[18].

Es evidente, por las fuentes que cita en sus escritos, que Mayer-Serra conocía bien la musicología alemana de su tiempo. Por esta razón es conveniente apuntar aquí algunos datos que podrían iluminar el contexto intelectual en el cual se desenvolvió. La musicología como la conocemos hoy fue incorporada relativamente tarde, si la comparamos con otras humanidades, a las universidades de habla

[13] Encontramos una muestra del anti-semitismo, ya sea sistemático o casual, que Mayer-Serra pudo haber encontrado tanto en Europa como en México en la crítica de Jesús Bal y Gay al *Breve diccionario de la música* de Mayer-Serra: "Otto Mayer es un judío alemán –no se vea nada despectivo en estos gentilicios– que no tiene en sus venas sangre alguna que le autorice a usar un Serra como segundo apellido". Bal y Gay, Jesús. "Un nuevo diccionario de la música. Otto Mayer-Serra: Breve diccionario de música. Editorial Leyenda. México, 1948". *Nuestra Música*, IV, 15 (1949), pp. 220-228, p. 220.

[14] Agradezco a Carlos Elizondo Mayer-Serra y a Daniela Gleizer el haberme proporcionado una copia de la ficha de inmigración de Mayer-Serra.

[15] Casares Rodicio, Emilio. "Mayer-Serra, Otto". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 7, p. 379.

[16] Béhague, Gerard. "Mayer-Serra, Otto". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18168> [consulta 15-08-2018]. El sistema humboldtiano de las universidades alemanas permitía a los estudiantes asistir libremente a las cátedras de los titulares y de los muchos otros docentes que ocupaban posiciones inferiores en la jerarquía académica hasta que estaban preparados para emprender su trabajo y sus exámenes doctorales. En los archivos de la Universidad Humboldt en Berlín Otto Mayer, nacido en esa ciudad, está listado como estudiante en musicología en 1927, proveniente de la Universidad de Rostock.

[17] Déniz, Gerardo. "Recordación de Otto Mayer-Serra". *Pauta*, IX, 35 (1990), pp. 20-23, p. 20. Déniz fue asistente de Mayer-Serra de 1950 a 1958. Gran parte de sus publicaciones en Barcelona son en catalán.

[18] Pilar Ramos coincide en que Mayer-Serra estudió en Berlín; sin embargo, duda de que se haya doctorado efectivamente, ya que su nombre no aparece en la lista de tesis doctorales en alemán de esos años. Ramos López, P. "Musicología española y exilio…", p. 118. Véase también Ramos López, Pilar. "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)". *Resonancias,* XVII, 33 (2013), pp. 52-70. El doctorado no tenía el carácter de grado final que tiene ahora. Los postulantes a un cargo académico debían tomar enseguida la *Habilitation* y escribir una segunda tesis (*Habilitationschrift*).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

alemana, siendo la primera cátedra la ocupada por Eduard Hanslick en Viena en 1870, seguida por cátedras establecidas en Estrasburgo (1897) y Berlín (1904). La musicología en Alemania se desarrolló en una primera instancia como una historia del espíritu o intelecto (*Geistesgeschichte*), es decir, –siguiendo a Wilhelm Dilthey– como una disciplina en que era menester comprender al objeto musical en relación, y solamente en relación, con la totalidad de las actividades humanísticas y artísticas del espíritu humano contemporáneas a este. Más tarde, bajo el impacto de las ciencias naturales, del evolucionismo y del positivismo, la musicología comenzó a admitir otras orientaciones. A principios del siglo XX, y en especial después de la Gran Guerra, la cuestión de cómo entender el cambio histórico en la música se volvió una preocupación central de los musicólogos quienes, sin dejar a un lado el tradicional trabajo filológico y biográfico, ofrecieron diversas respuestas. Ya en 1911, Guido Adler proponía entender la historia de la música como la historia del estilo musical, propuesta que sigue imperando hasta nuestros días[19]. Otros investigadores se inclinaban por una historia de los géneros o bien de las formas musicales; otros más proponían entender la historia de la música como una serie de ciclos[20]. La musicología comparada proporcionó datos sobre la música no occidental que estimularon la especulación de los musicólogos sobre el origen de la música y su temprana relación con el ser humano y la sociedad. Finalmente, otros pensadores se interesaron en el cambio en el pensamiento y la creación musicales en relación a otros cambios sociales. Para ello se apoyaron en la sociología, ciencia social relativamente nueva, o simplemente escribieron lo que podría llamarse una, o varias, sociologías de la música.

Este último fue el camino tomado, evidentemente, por Mayer-Serra. ¿Cuál puede haber sido el origen intelectual de su sociología de la música, una de las más tempranas en Europa Occidental? Mayer-Serra no está interesado en encontrar una relación directa entre la sociedad y la forma musical, el objeto musical o la fenomenología de la música, como es el caso de, por ejemplo, Max Weber o Paul Bekker[21]. Para Mayer-Serra la música "no existe 'por sí misma' o sea de una manera 'absoluta', sino que se dirige a los hombres y solo en su relación con el hombre, que es quien sabe percibirla o, dicho de manera más general, quien sabe *consumirla*, queda justificada su necesidad estética y social"[22]. Mayer-Serra está interesado en la relación del estilo musical con la sociedad, e interpreta el cambio estilístico, parámetro central de su historiografía, como veremos, a partir de los cambios en la función social de la música. Estos, a su vez, están provocados por grandes cambios en la estructura socioeconómica (clases sociales y modos de producción) de la sociedad, que Mayer-Serra entiende desde el punto de vista del materialismo histórico postulado por el marxismo clásico[23].

---

19 Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

20 Sigo aquí a Potter, Pamela. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998.

21 Weber, Max. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Múnich, Drei Masken Verlag, 1921 (ed. póstuma). Bekker, Paul. *Das deutsche Musikleben*. Berlín, Schuster & Loeffler, 1916.

22 Mayer-Serra, O. "En torno de una sociología…", p. 30.

23 En el marxismo clásico las fuerzas productivas se desarrollan dentro de un modo de producción (feudalismo, capitalismo) hasta encontrarse con trabas presentadas por las reinantes relaciones de producción. Un nuevo modo de producción trae consigo la hegemonía de una nueva capa (clase) de la sociedad, revolucionaria en un principio, hasta que el desarrollo de las fuerzas productivas hace necesario, de nuevo, un cambio en el modo de producción y las relaciones sociales de producción. Este es el motor del cambio histórico, en el que las condiciones materiales son las que determinan el cambio social, político, ideológico, etc., en una dinámica dialéctica de tesis, antítesis y síntesis. A esta manera de entender la historia y el orden social se le llama materialismo histórico.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Entre los maestros con los que pudo haber estudiado, solo Hans Engel parece haber estado interesado en una sociología de la música, aunque ya en los años 30[24]. En un artículo de 1935, tres años antes de la publicación del artículo de Mayer-Serra, Engel declara enfáticamente que el origen, la esencia, y la meta de la obra de arte es la sociedad humana. Su artículo, sin embargo, aunque tiene puntos de contacto con las ideas de Mayer-Serra, adscribe el cambio estilístico al cambio en el gusto de la capa dominante –Engel no habla de clases sociales– de la sociedad, y entiende la estratificación de la sociedad como el producto de la educación. Por lo demás, en tándem con el clima político del momento, el artículo se ocupa sobre el efecto de la música sobre la sociedad y su capacidad de agrupar a los hombres en comunidades como la nación o el pueblo (*Volk*).

Mucho más cercana a Mayer-Serra está la sociología de su contemporáneo Ernst Hermann Meyer, citado por nuestro autor en 1938, quien basa su trabajo sobre la música instrumental de los Países Bajos en el siglo XVII, como Mayer-Serra, sobre la idea de la función social de la música y concibe igualmente la historia social en términos del materialismo histórico[25]. Meyer, como supuestamente lo hizo Mayer-Serra, asistió a los cursos de Hornbostel, Sachs y Wolf en la Universidad de Berlín en 1927-29, para doctorarse en 1930 en Heidelberg con Heinrich Besseler. En una serie de entrevistas sobre su vida, muchos años después, Meyer aclaró no haber estado expuesto al marxismo por ninguno de sus maestros, en ninguna universidad[26]. Su concepción de la historia se debió a sus lecturas, a sus actividades políticas dentro de las agrupaciones alemanas de izquierda, combatidas en esos años por el gobierno alemán, y a sus estudios de composición con Hanns Eisler, reconocido polemista, cercano al Partido Comunista Alemán (KPD), y compositor de música para asociaciones obreras.

¿Pudo haber sido ese también el origen de la concepción materialista de la historia de Mayer-Serra? ¿No los estudios universitarios sino la práctica política? A partir de 1928 Eisler, al igual que otros teóricos de izquierda, como Hermann Duncker y Alfred Kurella, dictaba cátedra pública en la Escuela Marxista para Trabajadores (Marxistische Arbeiterschule, MASCH), entre otras cosas, sobre la aplicación del materialismo histórico al entendimiento de la música. Mayer-Serra pudo fácilmente haber escuchado estas lecciones[27]. De hecho, en un escrito sobre Eisler para *Mirador*, nuestro autor afirmó:

> pero ninguno sabe como él [Eisler] discutir los problemas de arte revolucionario y de la función de la música dentro de los movimientos sociales. Regularmente nos reunimos con él en su casa jóvenes musicólogos, directores de coros populares, escritores y compositores para analizar *por medio del método del materialismo histórico* los

[24] Engel, Hans. "Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII (1935), pp. 175-185. Engel desarrolló una sociología de la música más completa posteriormente, en los años 50, en el marco de la musicología de la Alemania Federal.

[25] Meyer, Ernst Hermann. "Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock. Eine unbekannte Blütezeit niederländischen Musik". *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XV, 1 (1936), pp. 56-83. Compositor y musicólogo, Meyer fue una figura pública importante después de la Segunda Guerra Mundial en la Alemania Democrática.

[26] Meyer, Ernst Hermann. *Kontraste – Konflikte. Erinnerungen – Gespräche – Kommentare*. Dietrich Brennecke y Mathias Hansen (eds.). Berlín, Verlag Neue Musik, 1979, pp. 40-41, 49 y 80-85.

[27] Mayer-Serra no cita a Eisler en las publicaciones revisadas para este trabajo, pero una relación entre las ideas de Eisler y las de Mayer-Serra está sugerida en Alonso Tomás, Diego. "From the People to the People: The Reception of Hanns Eisler's Critical Theory of Music in Spain through the Writings of Otto Mayer-Serra". *Musicologica Austriaca*, <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/76> [consulta 30-12-2019]. El artículo fue publicado demasiado tarde para ser comentado en este trabajo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> grandes problemas de la evolución histórica de nuestro arte o para discutir las normas de nuestro trabajo práctico dentro de las organizaciones culturales del movimiento proletario[28].

Una vez en Barcelona, Mayer-Serra estuvo activo políticamente dentro del gobierno republicano y trabajó en la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalitat. Allí le fue publicado en 1937 un cancionero revolucionario internacional compilado y editado por él. En 1938 colaboró con la revista *Música*, órgano musical del Consejo Central de la Música, que era un organismo de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, trasladado a Barcelona en 1937. *Música* publicaba noticias sobre el desarrollo de la música en la Unión Soviética –y muchos otros países– e incluso algunos textos de escritores soviéticos. Allí publicó Mayer-Serra, entre otras cosas, su artículo sobre la sociología de la música. Mayer-Serra también escribió crítica cultural para *Hora de España*, *Meridià* y *Mirador*, publicaciones periódicas leales al gobierno republicano y, en el caso de las dos últimas, estrechamente relacionadas con el Partido Socialista Unificado de Cataluña (Partit Socialista Unificat de Catalunya o PSUC) en los últimos años de la década de 1930. Desconozco si Mayer-Serra militó en dicho partido, pero no sería descabellado suponerlo.

La sociología de la música

"Ni una sola de las grandes épocas históricas coincide con otra en el concepto que se había formado de la música, ni mucho menos queda la misma forma de utilizar el arte musical dentro de una sociedad determinada", nos dice Mayer-Serra en 1938. De esto concluye que "todas las modificaciones esenciales en la existencia social y espiritual del género humano deben encontrar forzosamente su repercusión en el terreno musical y en la valorización estética y social del arte musical"[29]. De la evolución de la vida social, nos dice citando a E. H. Meyer, dependerán los cambios en la forma de utilización o función social de la música, de la cual, a su vez, dependerá la evolución de la música misma. Lo que hasta aquí podría ser simplemente la afirmación de la naturaleza social de la música va un poco más allá al declarar Mayer-Serra que este factor repercute en lo que define como ideología musical: el conjunto de conceptos técnicos y estéticos que representan el pensar general de una o de varias generaciones sobre el hecho musical. Y añade: "para cada ciclo histórico se crean los organismos musicales para la realización de lo socialmente necesario"[30].

Estos primeros párrafos, que sientan la base para la exposición de sus ideas sobre el funcionamiento social de la música, posicionan a Mayer-Serra, filosóficamente hablando, como materialista: establece una supeditación de lo ideológico a lo social de manera paralela a la que hace el marxismo clásico entre base y superestructura. Parafraseando a Marx: no son las ideas de los seres humanos las que determinan su existencia social sino a la inversa, es la existencia social y material de los seres humanos la que determina su ideología.

---

[28] Mayer-Serra, Otto. "Hanns Eisler. Un gran músic revolucionari". *Mirador: Setmanari de Literatura, Art i Política*, VIII, 400, nueva época (24 diciembre 1936), p. 7. La traducción del catalán y las cursivas son de la autora. Ni Meyer ni Eisler mencionan a Mayer-Serra en sus recuerdos de aquella época. Sin embargo, Eisler efectivamente señala que un grupo de estudio de musicólogos y compositores se formó espontáneamente en la MASCH. Eisler, Hanns. "Progress in the Workers' Music Movement", publicado originalmente en 1931. *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*. Manfred Grabs (ed.). Nueva York, International Publishers, 1978, pp. 32-33.

[29] Mayer-Serra, O. "En torno de una sociología…", p. 30.

[30] *Ibid.,* p. 31.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Una vez establecida esta premisa esencial, Mayer-Serra contrasta de una manera drástica la función social de la música en la sociedad moderna y en las que llama "diversas fases de la civilización precapitalista"[31]. Aquí recurre a ejemplos provenientes de las sociedades "primitivas", los primeros siglos de la Iglesia católica, el drama japonés y los campesinos mallorquines para informarnos que en tales estados de la cultura se mantiene íntegra la unidad entre el individuo y la comunidad[32]. En cambio, en la vida moderna la música ha llegado a ser un placer puramente estético, momentáneo, sin fuerza corporativa, que no influye lo más mínimo sobre la marcha de los sucesos de la vida: "la esfera estética y la vital han ido más allá del punto de extrema convergencia y han perdido toda relación mutua"[33]. Mayer-Serra explica:

> En esta trasformación radical de la función social de la música, que la convierte de un factor de necesidad en un elemento de descanso y de lujo, interviene directamente el gran proceso de comercialización y expansión imperialista que caracteriza la transformación capitalista del mundo. Este proceso no exceptúa a la música y le da las características de la vida musical actual[34].

De aquí en adelante, Mayer-Serra analiza la vida musical moderna en lo que define como sus tres puntales: el público como consumidor, la sala de conciertos como forma comercializada de organización y el virtuoso como "realizador de los valores musicales y objeto precioso de explotación"[35]. Explica las condiciones sociales que llevaron a ella con el tránsito del feudalismo al capitalismo, y analiza el impacto de estos cambios sobre el estilo musical. En los siglos XV y XVI, nos dice, la música se hallaba al servicio de las fuerzas eclesiástico-feudales, como uno de los medios más eficaces para la conservación de su hegemonía político-social. La música cortesana no tenía función comercial y era en gran parte ejecutada por la propia aristocracia. La situación cambia con el desarrollo, ya desde el siglo XVI, del capitalismo mercantil en las ciudades, y "el advenimiento de una nueva fuerza social: la burguesía"[36].

Como en el materialismo histórico marxista, Mayer-Serra reconoce la fuerza dinámica de la burguesía en un principio. No contenta con la conquista de los tesoros materiales del mundo, nos explica, la burguesía necesitaba una representación de su expansionismo comercial en las esferas del espíritu y la música hubo de dejar su antigua función social para servir los ideales y las necesidades espirituales "de una nueva humanidad". El hombre feudal tenía señalado su puesto dentro de la escala social y llevaba una existencia estática. La clase "representativa de las nuevas fuerzas económico-sociales, la joven burguesía, fue arrastrada desde un principio a una existencia turbulenta y arriesgada, dinámica y contradictoria"[37]. Ya no se contentaba "con la grandiosidad equilibrada de motetes y misas, testigos poderosos de un poder que absorbía y sujetaba todas las energías humanas […] sino que necesitaba una música más humana, más sensual y de un verdadero dinamismo vital"[38].

A este cambio en el modo de producción y al predominio de una nueva clase social Mayer-Serra atribuye un cambio estilístico en la música:

---

31 *Ibid.*
32 *Ibid.*
33 *Ibid.*, p. 32.
34 *Ibid.*
35 *Ibid.*
36 *Ibid.*
37 *Ibid.*, p. 33.
38 *Ibid.*, p. 34.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> No es una mera casualidad que desde entonces entren en el estilo musical todos los factores que designamos por dinámicos como el "crescendo" orquestal, el formidable empuje del arte de la instrumentación, la evolución de la forma sonata con sus cuatro tiempos encadenados, con los dos temas fuertemente contrastados en el primer tiempo, etc. Pero lo que nos parece decisivo es […] que por primera vez en la historia, la música instrumental, es decir la música pura, desligada de la palabra, llega a ser el género representativo de toda una época […] histórica, que es la del advenimiento y predominio político-social de la clase burguesa[39].

No es solamente un cambio estilístico el que llega con la burguesía y la expansión mercantil, sino también un cambio en el modo de consumir la música y su función social. La aristocracia en la última fase de su poder social produce a Haydn y Mozart, y estos artistas "le sirven una música bella". Con la burguesía, la música adquiere una función mercantil. En la ópera o el concierto público, fenómenos relativamente nuevos, la música se facilita por medio de especialistas altamente calificados a una multitud anónima que consume la música mediante el pago de cierta cantidad en metálico. Solamente a esta multitud pagante se le puede llamar sociológicamente público. "Este proceso de comercialización del arte musical […] convierte a la música en una mercadería y al oyente en un consumidor"[40], dice Mayer-Serra.

A partir de entonces, el público burgués ya no interviene en el ejercicio de la música sino únicamente a través de su poder adquisitivo. En cambio, en el transcurso del siglo XIX el virtuoso, como especialista altamente calificado, es reconocido como única persona competente para el papel de mediador entre la música y la masa. "El virtuoso es, en el terreno musical, el símbolo más vivo de la división del trabajo en la sociedad capitalista"[41] y su valorización por parte del público proporciona al músico-intérprete el valor económico que adquiere en el mercado del arte musical. Absorbida por un proceso de trabajo cada vez más apremiante y expuesta a todas las vicisitudes que provoca la ley implacable de la competencia, la sociedad burguesa paga espléndidamente bien al profesional que mejor sabe distraerla de las dificultades de una realidad cada vez más contradictoria y apremiante: la sociedad burguesa "paga para divertirse y solo se divierte cuando encuentra una salida fácil a una realidad problemática"[42].

La sociología de la música en el siglo XIX

Hasta aquí llegan las reflexiones de Mayer-Serra publicadas en 1938. En diciembre de 1939, ya en México, terminaba el Prefacio de su pequeño libro sobre el Romanticismo musical, en el que expresaba su intención de hacer una exposición resumida de las principales corrientes de dicho siglo y sus "problemas sociológicos, estéticos e ideológicos fundamentales". Es su interés también, leemos, demostrar que la música de nuestro tiempo no es sino la prolongación del arte musical romántico, "del cual proviene en una evolución orgánica"[43].

Siguiendo la interpretación dialéctica del cambio histórico propia del materialismo histórico, Mayer-Serra nos explica que en el siglo XIX se da la liquidación paulatina de las últimas trabas que había

[39] *Ibid.*, pp. 34-35.
[40] *Ibid.*, p. 33.
[41] *Ibid.*, p. 36.
[42] *Ibid.*, p. 37.
[43] Mayer-Serra, O. *El romanticismo musical…*, pp. 3-4.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

puesto el feudalismo al libre desenvolvimiento de la personalidad humana dentro de la sociedad. La Revolución Francesa da el poder político y legitima las aspiraciones de la joven burguesía en cuya "fase inicial su fe en el progreso y en la ingeniosidad del cerebro humano es ilimitada"[44]. Mayer-Serra nos explica que esta nueva era de la historia es liberal en lo político-social y capitalista en lo económico, y que en ella se modifica de un modo radical la función del artista en la sociedad y se crea un nuevo concepto estético.

Si en el feudalismo el músico tenía establecida su función como funcionario de las cortes aristocráticas y eclesiásticas, al terminarse el predominio político de la aristocracia se incorpora a las nuevas corrientes de la sociedad burguesa y deja de ser un artesano para "obedecer desde entonces primordialmente al imperio de su inspiración"[45]. Mayer-Serra recurre de nuevo al concepto de la división del trabajo, "ley básica de toda la vida moderna", para explicar la separación paulatina del músico-intérprete del músico-compositor en el siglo XIX[46]. No obstante, le es imposible sustraerse a la concepción del compositor romántico como ser socialmente alienado: mientras el virtuoso sirve a las imperiosas necesidades de esparcimiento de la nueva humanidad, el compositor tiende a situarse al margen, "o mejor dicho, por encima, de la sociedad"[47]. De manera, de nuevo, predominantemente dialéctica, Mayer-Serra explica que si bien el virtuoso contribuyó a crear exigencias técnicas siempre mayores contribuyendo al descubrimiento de nuevas combinaciones sonoras, una vez explotada esta aportación va convirtiéndose en un factor conservador, limitándose, a causa de la competencia, a explotar un repertorio cada vez más reducido[48].

Respecto al público, Mayer-Serra reitera que, si bien la joven burguesía a principios del siglo XIX conservaba algo de las aptitudes musicales propias de la sociedad cortesana, dando empuje extraordinario a la música para piano, el lied y la música de cámara, con la industrialización de la economía y la creciente e irrefrenable comercialización de toda la vida esta capa de la sociedad culta y profundamente conocedora de los problemas musicales se reduce cada vez más a una minoría. El acceso al concierto público depende del poder adquisitivo con la creciente exclusión de más amplias capas sociales. Con la apremiante complicación de la vida económica y social, la burguesía ya no es capaz de sostener una amplia vida musical. De hecho:

> A finales del siglo, no queda ya casi nada de aquel feliz espíritu de iniciativa, que distinguía, por ejemplo, a la culta sociedad aristocrática al principio del siglo XVII, a cuyo interés vivo se debe en gran parte la evolución del estilo monódico en la música y, con él, el nacimiento de la ópera moderna[49].

En *El romanticismo musical*, Mayer-Serra intenta establecer un equilibrio entre la necesidad de informar al lector, de manera un tanto tradicional, sobre los grandes compositores del siglo XIX, sus obras y los géneros románticos (es decir, no deja del todo atrás la narrativa histórica que se basa en "el gran hombre" como factor primordial de cambio), y la interpretación sociológica que explica la aparición y transformación de los mismos. El concepto de la música como un oficio adquirido a través de

[44] Mayer-Serra, O. *El romanticismo musical*…, p. 5.

[45] *Ibid.*, p. 6.

[46] *Ibid.*, p. 7. Friedrich Engels establece en el *Anti-Dühring* que la división del trabajo lleva eventualmente, en el capitalismo, a la enajenación del trabajador con respecto a su propio trabajo.

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*, p. 8.

[49] *Ibid.*, p. 10.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

un largo aprendizaje, nos dice, "fue sustituido por el instinto artístico del niño ricamente dotado que se impone con el tiempo a través de todas las trabas del ambiente burgués y, muchas veces, de un modo autodidáctico"[50]. El compositor romántico, consciente de las contradicciones existentes tanto en su situación personal como en el mundo circundante, recurre a menudo a la pluma, como no era el caso antes. Finalmente, el compositor afirma su condición de apóstol, de "sacerdote de una religión inefable, misteriosa, eterna", dice Mayer-Serra parafraseando a Liszt. Dicho apostolado saca sus mejores argumentos del pasado, ya sea de la historia mítica de los pueblos o de sus apogeos nacionales, dando origen al historicismo y el nacionalismo, así como a la ironía romántica y a la idea de la redención que se encuentra en una infinidad de argumentos de ópera[51].

Mayer-Serra no aborda en este libro ni el historicismo –la vuelta a estilos y formas musicales del pasado– ni el nacionalismo. En vez de ello, se concentra en explicar sociológicamente cambios estilísticos ocurridos del siglo XVIII al XIX. Nos explica, de nuevo, que hasta la proclamación de los Derechos del Hombre en el acta de Independencia de Estados Unidos en 1776 la colectividad se impone al individuo[52]. La fuerza cohesiva de la sociedad es aún lo suficientemente fuerte como para producir en cada obra del compositor un perfecto equilibrio entre lo personal y lo representativo, que Mayer-Serra traduce como el contenido y la forma. El neoclasicismo de los humanistas italianos del Renacimiento dio lugar a un clasicismo auténtico en el que la exuberancia afectiva del arte barroco fue dominada por el control equilibrado de la "ratio"[53].

Los géneros instrumentales son los más representativos de este clasicismo. Mayer-Serra describe el primer movimiento de la sonata clásica como un proceso, de nuevo, dialéctico. Así, señala el riguroso constructivismo de la exposición, seguido por el libre juego del material en el desarrollo, el cual "tiene que conducir forzosamente a la reexposición". Mayer-Serra mismo nos dice: "Para decirlo con términos hegelianos: la 'exposición' de las ideas se halla profundizada en el 'análisis', para culminar en la 'síntesis', o sea en la reexposición"[54]. Hasta el siglo XVIII, el trabajo artificioso en el juego de las voces y el desarrollo constructivo está considerado como el criterio supremo del talento de un compositor. Este hecho deriva del antiguo concepto que se tenía de la música como oficio y del músico como artesano. De esta manera,

> cuanto más fuerte es el sentir colectivo de una época, la continuidad en la tradición y en las posibilidades de consumo inmediato de la música –o para resumirlo en una palabra: su función social– tanto más fácilmente se reproduce la formación de un 'estilo común' en la obra de los compositores pertenecientes a un ciclo histórico determinado[55].

Hasta el siglo XVIII, la demanda en el mercado musical permitía no solamente el elevado nivel de la composición sino también una cierta nivelación del estilo personal. Épocas de un acusado individualismo, en cambio, facilitan la coexistencia de una multiplicidad de "estilos individuales" en los cuales los rasgos personales en la escritura prevalecen sobre las afinidades comunes. Así, en el romanticismo prevalece el factor inspiración sobre el factor trabajo y las normas escolásticas son considera-

[50] *Ibid.*, p. 13.
[51] *Ibid.*, p. 15.
[52] *Ibid.*, p. 16.
[53] *Ibid.*, p. 17.
[54] *Ibid.*, p. 18.
[55] *Ibid.*, p. 20.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

das incompatibles con el concepto de la personalidad libre. "Sin embargo, este hombre nuevo carece de la firme base ideológica y, por consiguiente, de la fuerza sintetizadora necesaria para crear un arte grande"[56]. La unidad de la sonata se disgrega en una multiplicidad de formas pequeñas, como el *Lied*, el *Klavierstück* y el poema sinfónico. Con ello presenciamos, al mismo tiempo, una diferenciación acusada del estilo musical.

Finalmente, hasta el siglo XVIII el estímulo para la producción artística era esencialmente exterior. El sinfonista del siglo XVIII, cuyo prototipo es Joseph Haydn, sabe crear los símbolos adecuados para su lenguaje musical que, estéticamente hablando, se bastan a sí mismos[57]. En cambio, los estímulos creadores del compositor romántico son de un orden esencialmente interno y el contenido no está ya constituido por el puro material de las ideas musicales. Desligado de la sociedad, el compositor se deja inspirar por impresiones extra-musicales para hallar en ellas una base ideológico-estética, un firme punto de partida para su creación que la sociedad contemporánea le tiene vedada. El compositor romántico,

> hombre social y moralmente ya quebrantado de los tiempos modernos, tiene que recurrir al argumento extra-musical para patentizar [¿comunicar?] y subrayar su intención estética. Es decir, la fuerza simbolizadora de las ideas musicales ya no se basta a sí misma y necesita una interpretación programática[58].

En resumen, teniendo en cuenta la función social de la música, la posición social del compositor, y el mercado de trabajo, en *El romanticismo musical* Mayer-Serra propone una explicación a los drásticos cambios que caracterizan a los siglos XVIII y XIX en cuanto a la creación de formas representativas –ya no la sonata sino las formas pequeñas–, la pérdida de uniformidad estilística, el valor social otorgado a la música –el predominio del constructivismo artesanal vs. la expresión libre e individual– y la pérdida en la capacidad del compositor de transmitir un contenido a través de materiales estrictamente musicales.

Al lado de esta sociología de la música, encontramos en *El romanticismo musical*, como se ha dicho antes, una cobertura lo más amplia posible de los géneros musicales predominantes en el siglo XIX y de los compositores que Mayer-Serra considera canónicos. Es importante apuntar ciertas observaciones. La sinfonía no recibe un capítulo propio, aunque las sinfonías de Beethoven son discutidas como parte del cambio estilístico que Mayer-Serra, como otros, considera fue efectuado por él. La ópera italiana es apenas considerada; Rossini y Donizetti inexplicablemente se mencionan junto con la *opéra comique* francesa y encontramos mencionadas obras representativas de la zarzuela bajo el inciso dedicado a la opereta.

Conviene ahondar un poco en dos últimos temas. Mayer-Serra nos promete en su prefacio "demostrar, de paso, que la música de nuestro tiempo, aun actualmente tan poco conocida y menos comprendida, no es sino la prolongación del arte musical romántico del cual proviene en una evolución orgánica"[59]. Al exponernos el proceso dialéctico mediante el cual el clasicismo es destruido, Mayer-Serra nos explica: Beethoven, sobre la base del Clasicismo vienés, hace aportaciones en sumo grado personales que inician la destrucción de esta misma base y preparan los nuevos medios de la expresión

[56] *Ibid.*, p. 19.
[57] *Ibid.*, p. 22.
[58] *Ibid.*, pp. 22-23.
[59] *Ibid.*, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

romántica. Hay obras en las que este compositor introduce innovaciones formales y temáticas con las que los moldes de la forma clásica de la sonata quedan esencialmente modificados y a veces destruidos[60]. Unas páginas más tarde, Mayer-Serra contradice, en cierta manera, esta idea: en el período romántico se logra efectivamente la emancipación total de la tradición clásica en todos los sentidos, menos en una, la forma. Casi todos los compositores siguen escribiendo sonatas, sinfonías y música de cámara, respetando en esta parte de su producción los moldes tradicionales. Mayer-Serra, en una interpretación no dialéctica sino teleológica del cambio estilístico, explica que este fenómeno "nos enseña que los compositores románticos *no han llegado* a transformar íntegramente el legado de la tradición del clasicismo vienés"[61]. Mientras que, un siglo atrás, la sonata integra a la suite, de la cual proviene, las pequeñas formas románticas no absorben radicalmente todos los elementos de la sonata clásica. Con esta corriente clasicista en el siglo XIX que mantiene, por así decirlo, una evolución propia de las formas musicales, Mayer-Serra muestra la manera en la que la música del siglo XX es una prolongación orgánica, esta vez no dialéctica, de la del siglo XIX. A dicha corriente

> dos de los más insignes compositores contemporáneos: Arnold Schoenberg y Paul Hindemith deben el hecho de haber encontrado, cada uno a su modo, nuevos principios constructivos para la música contemporánea que el arte romántico, en cierta manera divagatorio en sus manifestaciones más representativas, les hubiera vedado[62].

Esto es todo lo que nos dice Mayer-Serra sobre el siglo XX, quedándose una vez más en el ámbito de la música germana. Del Neoclasicismo de Stravinski o de Manuel de Falla, en esta obra no tiene nada que decirnos.

En cuanto a la música de salón, tema relevante para su estudio del siglo XIX mexicano en *Panorama*, las preferencias de Mayer-Serra y las trampas que le tiende una terminología ya por desgracia atrincherada en el lenguaje musicológico son aún más evidentes. Nuestro investigador aborda la música de salón en el capítulo sobre la literatura pianística, en el que nos informa que los enormes progresos en la construcción de pianos culminaron en la creación de una potente industria mundial. Las nuevas posibilidades de brillantez pianística y el aumento en las exigencias técnicas favorecen un verdadero acrobatismo en la interpretación; es decir, que el virtuoso, de quien Mayer-Serra no es muy afecto, se coloca en primer plano[63]. Surge entonces un virtuosismo de salón, con su correspondiente repertorio, en el cual "el compositor no vacila en sacrificar el contenido musical a su afán de exhibir los artificios de su 'standard' técnico"[64]. Mayer-Serra concede que incluso músicos de reconocida seriedad se dedican preferentemente al desarrollo del aspecto técnico en el arte musical; es únicamente esta música seria de salón la que le interesa. Pero, ¿cómo redimir entonces a músicos canónicos como Chopin o Liszt, incluso a los relativamente menores como Weber y Mendelssohn?[65]

Mayer-Serra admite que la "superficialidad" de la corriente virtuosista y salonesca de la época se resiente aún, por ejemplo, en la producción para piano de Carl Maria von Weber, aunque la elegancia de su escritura, el empuje de sus ritmos y la plasticidad de sus melodías elevan sus piezas para

[60] *Ibid.*, pp. 30-31.

[61] *Ibid.*, p. 36. Las cursivas son de la autora.

[62] *Ibid.*, p. 37.

[63] *Ibid.*, p. 47.

[64] *Ibid.*, p. 48.

[65] La necesidad de redimir o absolver a nuestros músicos favoritos de las críticas que, como investigadores del siglo XXI, hacemos a nuestros objetos de investigación es sumamente curiosa y, al parecer, ineludible.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

piano muy por encima del nivel convencional contemporáneo[66]. Las *Canciones sin palabras* de Felix Mendelssohn, aunque más afines a la música de moda de su tiempo, tienen un encanto muy singular; se nota su familiaridad con el contrapunto clásico e impera la preocupación por la estructura formal, bellamente proporcionada[67]. Liszt, por su parte, "no rechaza el gesto retórico, ni un sentimentalismo lánguido", pero su escritura siempre es interesante, rica en descubrimientos armónicos y en melodías sugestivas[68]. Además, con él el virtuosismo en el piano alcanza un punto culminante que no ha sido superado desde entonces. "Pero donde la brillantez improvisadora y el tecnicismo virtuosista de salón *se convierten íntegramente en substancia musical* es en la amplia producción de Chopin"[69]. En la pieza lírica para piano Chopin sabe concentrar la vasta riqueza de su imaginación musical, encontrando para ello la formula melódico-armónica más reducida, un solo motivo expresivo. A través de un trabajo incomparable de filigrana y de un concepto armónico de genialidad innovadora, Chopin ha escrito una cantidad extraordinaria de piezas cortas.

Mayer-Serra no aprueba la música de moda, lo convencional o lo superficial. Tolera el gesto retórico, el sentimentalismo, la languidez, los efectos sonoros, la brillantez improvisadora y el tecnicismo virtuoso siempre y cuando se vean balanceados o desplazados por valores que quiere encontrar en la música: profundidad, personalidad, substancia, aplicación del contrapunto clásico, integración de los materiales musicales, descubrimientos armónicos de genialidad innovadora, reducción de la imaginación a un solo motivo rítmico-armónico, y preocupación por la estructura formal (¡las trabas que antes imponía la cuadratura clásica se convierten en las bellas proporciones del estilo vienés!). Todos estos son valores que se adscriben, de manera abierta o encubierta, al dominio del compositor sobre los materiales musicales –dominio que presupone la existencia de un texto musical, al cual se le da carácter de autoridad–[70]. Así mismo, son valores que privilegian la innovación –personal, genial y nunca superada– y el uso de principios constructivos propios de la música clásica centroeuropea sobre otros aspectos del quehacer musical, más importantes para otras culturas, como la improvisación o la performatividad de la ópera.

El terreno de prueba

Apenas terminado el Prefacio de *El romanticismo musical*, Mayer-Serra se embarcó por diez meses en el proyecto de encontrar e interpretar fuentes documentales que le permitieran narrar la historia de la música mexicana en el siglo XIX; dicha narrativa constituye la primera parte de *Panorama de la música mexicana*. En este libro, Mayer-Serra intercala dentro de la narrativa histórica numerosos pasajes en los que expone la sociología de la música desarrollada en "La sociología" y en *El romanticismo*. En otras palabras, su narrativa no presenta una concatenación de géneros, obras y personalidades, sino que, de nuevo, apela a una interpretación de la creación musical como resultado de la infraestructura social y del mercado de trabajo. Por esta razón entre muchas otras, digámoslo de paso, *Panorama* ha

[66] *Ibid.*, pp. 48-49.

[67] *Ibid.*, p. 51.

[68] *Ibid.*, p. 53.

[69] *Ibid.*, p. 49. Las cursivas son de la autora.

[70] Sigo en mi crítica de valores abiertos y encubiertos a Levy, Janet. "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music". *The Journal of Musicology*, 5, 1 (1987), pp. 3-27.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tenido un impacto decisivo en la manera en la que la historiografía mexicana ha privilegiado en su narrativa la carencia o existencia de infraestructuras musicales en México.

El problema es que Mayer-Serra llega a este proyecto no solamente formado como historiador dentro de la música centroeuropea, sino también con una teoría de lo que, habiendo sucedido en Europa, debía suceder *naturalmente* en el siglo XIX mexicano. Su frustración va a ser palpable y pone de manifiesto, para nuestro provecho, las tensiones existentes entre su muy progresista sociología *materialista* de la música y una concepción *idealista* de la música, cuya historia sería, hasta cierto punto, autorregulada: una historia que se desenvuelve con base en sí misma. Para decirlo filosóficamente, el materialismo histórico y dialéctico de Mayer-Serra se va a enfrentar con una concepción del cambio musical igualmente dialéctica, pero idealista. Una historia que se mueve con base en las innovaciones aportadas a la tradición musical por los grandes hombres de la música en respuesta, sí, al mercado de trabajo, pero que no va a admitir estéticamente un resultado diferente aún cuando la estructura social y el mercado de trabajo sean, en sí, diferentes. Para anticipar el resultado en unas cuantas palabras: Mayer-Serra va a buscar en vano en el siglo XIX la presencia del concierto público y de formas instrumentales clásicas y su eventual –pero teleológicamente necesaria– transformación en la gran música romántica. En lugar de eso va a encontrar, para su desgracia, una enorme cantidad de música de salón.

Nuestro investigador afirma que solo a medida que se enfrentaba con su material documental "se nos imponía toda una serie de conclusiones generales que nos permitió establecer numerosas analogías en la música mexicana con hechos equivalentes de la historia general de la música", lo que lo llevó a "una serie de conclusiones de tipo sociológico del más alto interés"[71]. Como resultado de ello, Mayer-Serra dice encontrar que en el proceso evolutivo de la vida musical mexicana han intervenido, "como es *natural*, los mismos factores básicos que en Europa […] aunque la curva de su desarrollo presenta oscilaciones y amplitudes esencialmente distintas"[72].

Mayer-Serra abre su libro con un primer capítulo sobre "Música y sociedad mexicanas en el siglo XIX". Su objetivo principal en este capítulo es constatar la existencia, o ausencia, en este caso, del concierto público, pilar, como hemos visto, de la vida musical en el siglo XIX europeo y de su sociología misma. Del movimiento comercial de los instrumentos y el predominio absoluto del piano, Mayer-Serra concluye que la práctica musical mexicana estuvo esencialmente en manos de los aficionados[73]. De hecho, la intervención de la "señorita aficionada a la música y de personas de gusto" era indispensable ya no solo en el salón sino también en las manifestaciones públicas musicales, las cuales se reducían a conciertos benéficos o patrióticos, religiosos o cívicos y no reunían, por supuesto, las características de un espacio para la cotización de valores musicales mercantiles[74]. La confusión de géneros musicales y el carácter de exhibición de estas manifestaciones públicas demuestran que el concierto "con todas sus características [europeas] no llegó a imponerse como espectáculo musical representativo sino hasta lindar el siglo XX"[75], situación "tanto más curiosa", nos dice desde un principio, "cuanto que todos los testimonios literarios demuestran una amplia divulgación del arte musical dentro de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XIX"[76].

[71] Mayer-Serra, O. *Panorama…*, p. 10.
[72] *Ibid.*, p. 25. Las cursivas son de la autora.
[73] *Ibid.*, p. 19.
[74] *Ibid.*, p. 32.
[75] *Ibid.*, p. 33.
[76] *Ibid.*, pp. 15-16.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Incluso los virtuosos extranjeros, se queja Mayer-Serra, causa y efecto del concierto público en Europa,

> no pensaron en exigir una barrera infranqueable entre el público y el estrado donde interpretar obras maestras de la literatura clásica y romántica, exigiendo al público un entendimiento comprensivo y un recogimiento espiritual como ocurrió en los primeros decenios de la forma de concierto antes de su total comercialización[77].

El músico profesional, en otras palabras, no llegó a conquistar la supremacía en la vida musical del país. Con ello se "prolongó de un modo artificial y al *margen de la evolución* histórica de la música en el romanticismo, la única válvula posible para la siempre viva afición musical de la sociedad mexicana: el predominio del aficionado"[78].

Este hecho determinó todos los aspectos del desarrollo moderno de la música en México, explica entonces Mayer-Serra, y, aunque "siendo por su parte producto de una constelación social histórica", se convirtió en el factor decisivo para el tipo de producción musical de las primeras generaciones de compositores mexicanos después de consumada la Independencia[79]. La mayoría de las composiciones de los mexicanos son para piano y están dedicadas a sus alumnas[80]. Solo después de 1890 con la aparición de Ricardo Castro, primer concertista de categoría, va desapareciendo el predominio de la discípula de la buena sociedad en las dedicatorias. Así, mientras que en Europa el género salonesco tuvo la "función consabida de categoría inferior a la gran música romántica, dicho género constituyó en México la única forma de expresión musical"[81]. Más aún, las obras son de inspiración netamente europea y trabajadas sobre los moldes italianos y posteriormente franceses y alemanes: "su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo"[82].

De regreso a la teoría

Mientras que en *El romanticismo* Mayer-Serra se había ocupado exclusivamente de la música de salón de los compositores a su juicio más sobresalientes, en *Panorama* se ve obligado a regresar a la sociología de la música para tratar de abordar aquella música que, como hemos visto, consideraba de inferior calidad. En el siglo XVIII europeo, explica de nuevo, correspondiendo a la organización rígida de la sociedad, "las capas sociales que predominaban determinaron un criterio unificado (totalitario, diríamos hoy) en todas las actividades humanas"[83]. El liberalismo burgués dio al artista romántico su emancipación espiritual, sin evitarle una nueva cadena: su sumisión a las leyes de la competencia y de la división del trabajo.

Mayer-Serra introduce entonces una nueva idea en su teoría: el liberalismo burgués significó una separación marcada entre las diferentes clases y la posibilidad inmanente para las clases inferiores de

[77] *Ibid.*, p. 34.

[78] *Ibid.*, pp. 37-38. Las cursivas son de la autora.

[79] *Ibid.*, pp. 19-20.

[80] Mayer-Serra discute la composición de óperas pero, como afirma, muy pocas óperas mexicanas fueron objeto de ejecuciones públicas.

[81] *Ibid.*, p. 75.

[82] *Ibid.*

[83] *Ibid.*, p. 69.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ascender en la escala social. Este último proceso acabó con la unificación del criterio estético del consumidor de música, el cual fue sustituido por el gusto musical. Es decir, la música no solo tiene la nueva función social de proveer simple esparcimiento, sino que su goce depende ahora de las posibilidades individuales del público[84]. La diferenciación entre las clases tuvo entonces como consecuencia una diferenciación equivalente en la producción musical; "se impusieron dos especies de obras: una de alta categoría, culta, artística y, en principio, solo accesible a las élites; y la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a las clases inferiores, ávidas de participar en los adelantos de la civilización […] en los grandes bienes culturales"[85]. Así, cuando el *connoisseur* se pasma ante un cuadro de Picasso o Kokoschka o acude a la ópera para aplaudir a Caruso en el papel de Rigoletto, el obrero de ambiciones culturales cuelga en la pared una reproducción vulgar de la Mona Lisa o el Coliseo y la hija de una familia pequeño-burguesa se contentará con un popurrí sobre motivos de la misma ópera. "Es decir: la música de salón había nacido como una necesidad social y cultural"[86].

¿Cómo impacta esta necesidad social el estilo de la obra musical? La música de divertimiento tiende a perpetuar los elementos de la tradición musical respectiva en su forma más fácilmente accesible y en sus fórmulas más sencillas, teoriza Mayer-Serra. Las características de un estilo que pudo ser innovador, "vulgarizadas –tanto social como artísticamente–" en las épocas siguientes, son "convertidas en lo que podemos llamar 'ideología estética' de las más amplias capas de la sociedad"[87]. La música de salón explotó hasta el hastío el lenguaje armónico del Clasicismo, su periodicidad, melodía predominante, acompañamiento esquematizado, y virtuosismo pianístico. Las formas musicales de la música de salón, como la danza, el popurrí, la pieza de carácter, las piezas de colorido exótico, y las marchas, que "habían sido creadas o, por lo menos, dignificadas por los compositores románticos de alta categoría […] se convirtieron en bienes culturales de nivel decaído (*herabgesunkenes Kulturgut*) que iban a vegetar y sobrevivir en las clases inferiores"[88]. Asombrosamente para un hombre de militancia izquierdista, Mayer-Serra declara: la élite social continúa estimulando a los compositores a innovar; la gran masa acepta el "descenso de nivel" de los bienes culturales[89].

En México, Mayer-Serra explica que mientras la música estuvo ligada estrechamente a la Iglesia, esta hizo guardar el paso a sus funcionarios musicales con el "ritmo evolutivo" de la música europea. El retraso ocurrió cuando los músicos tuvieron que basar su existencia económica en las exigencias estéticas de la nueva sociedad burguesa[90]. Lo que llegó a México fueron, "junto con la ópera italiana,

[84] *Ibid.*, pp. 69-70.

[85] *Ibid.*, p. 70.

[86] *Ibid*.

[87] *Ibid.*, p. 72. Mayer-Serra cita en esta sección *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

[88] *Ibid.*, p. 73. La idea y el término *herabgesunkenes Kulturgut* (bien cultural hundido o descendido), que justificadamente irrita a Yael Bitrán (*Musical Women* …, p. 13), fue introducido por el filólogo y folklorista alemán Hans Naumann a principios del siglo XX para dar una posible explicación del origen de la música folklórica (del pueblo o *Volk*) como derivación de la música culta. El término se desprendió del estudio del folklore y pasó a ser utilizado en otros contextos. Theodor Wiesengrund Adorno, por ejemplo, habla de toda la esfera privada burguesa como un *abgesunkenes Kulturgut* en *Dialéctica de la Ilustración* (1947).

[89] Mayer-Serra no es, por otro lado, el único marxista que cae en esta contradicción. Es el mismo problema que enfrenta Adorno –como Mayer-Serra, convencido de la superioridad de la música de arte centroeuropea– al hablar de la música popular. El desprecio de Mayer-Serra por lo que llama música barata, de fabricación en serie, recuerda la aversión de Adorno hacia la música comercial producto de la cultura de masas. Sin embargo, a pesar de la necesaria confluencia en algunas de sus ideas por la orientación marxista de las mismas, no hay indicaciones que revelen que Mayer-Serra leía a Adorno (¡o viceversa!). Véase, como ejemplo de un texto de los años 30, Adorno, Theodor Wiesengrund. "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 2 (1932), pp. 103-124.

[90] *Ibid.*, p. 68.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

los despojos del romanticismo europeo, en forma de la música de salón –el único valor musical que se cotizaba en la sociedad mexicana de entonces–"[91]. Mayer-Serra examina a conciencia docenas de piezas de salón publicadas en México, sin ocultar su frustración:

> lo que da a toda esta producción su carácter de uniformidad desesperante, es el hecho de que la retórica del aria operística determinó o, si se quiere, inficionó [*sic*] la escritura melódica […]. El público mexicano supo imponer a sus músicos el gusto reinante, determinado por el único factor que suscitó su pasión por la música: la ópera italiana[92].

Mayer-Serra lamenta también que no se haya llegado a la creación de un estilo de piano de rasgos propios, si bien la escuela pianística "tuvo una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significa el único elemento de tradición musical en el siglo XIX" que conduce en línea recta de Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación muy importante en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy[93].

En su desesperación ante la "testarudez" de la música mexicana, Mayer-Serra abandona la dialéctica para abrazar la noción de progreso o avance y la teleología como principios en su examen de la música mexicana. Nos dice, por ejemplo, que los compositores del romanticismo mexicano estaban más avanzados ideológica (por sus títulos) que técnicamente, ya que no escriben cromatismos o disonancias como "factores de agitación emocional" –tal como se esperan de la música romántica–, que el virtuosismo pianístico no es el más avanzado y no lleva a la introducción de disonancias –evento aparentemente inevitable en la historia de la música– y que no hay estilos individuales ni "evolución" de una generación a otra. Finalmente, sin poder evitar marcar un *telos* para la música mexicana, nos dice (¿exasperado?) que el estancamiento de la evolución musical en México no se habría producido si el "estilo concertante" se hubiera introducido en la música pianística con una anticipación de medio siglo[94].

A manera de conclusión: Mayer-Serra frente a su sociología

Tal parecería que a Mayer-Serra le asombra o le irrita que los mexicanos, habiendo *alcanzado o llegado* a la comprensión de la nueva escritura homofónico-armónica alrededor de la Independencia, no hubieran desarrollado un estilo clásico que, a su vez, habría dado obras maestras que emular en el siglo XIX. Que una vez soltados de la mano de la Iglesia y de España los mexicanos no hayan seguido un camino paralelo y simultáneo al de la música en Europa o, más precisamente, en los países de habla alemana, propuesta, por supuesto, absurda y basada en una concepción germano-idealista de la autorregulación histórica de la música. ¿Cómo explica Mayer-Serra este desarrollo dispar entre la música mexicana y la europea?[95] Dispersas entre su discurso encontramos una serie de posibles causas que nos ofrece, más en línea con los escritores mexicanos que estaba leyendo, como José Vasconcelos,

[91] *Ibid.*, p. 76.
[92] *Ibid.*, pp. 78-79.
[93] *Ibid.*, p. 74.
[94] *Ibid.*, pp. 82-86.
[95] Es importante hacer notar que Mayer-Serra en ningún momento se refiere a España como punto –lógico– de comparación.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Manuel Gamio o Samuel Ramos, que congruentes con su propia sociología[96]. En estas explicaciones se encuentra, como interferencia de tipo ideológico, una preocupación por la conformación de la nación mexicana tal como prevalecía en el pensamiento mexicano en el tiempo en que Mayer-Serra escribió. Por ejemplo, nos dice "el motivo principal estriba particularmente en el hecho obvio y natural de que en México no hubo, ni pudo haber, tradición musical autóctona, ni, por lo tanto, una continuidad evolutiva –factor imprescindible para todo progreso humano–"[97]. Que mientras en Europa la aristocracia vienesa "cuando llegó la hora histórica de liquidación de su predominio jerárquico" dejó una tradición cultural y una riqueza substancial de bienes musicales que la burguesía tomó como modelo, en México presenciamos un mecanismo histórico de destrucción continua y substitución de culturas[98]. Que en el siglo XIX varios decenios de lucha por la "formación de la nacionalidad política" no permitieron la cimentación de las bases de la cultura mexicana[99]. O bien, que la opresión y explotación que sufrió el pueblo mexicano desde tiempo inmemorial repercutieron tan hondamente en su cultura musical que las substancias de una cultura propia se hallaron tan enrarecidas que apenas trascendieron a una realidad perceptible[100].

En realidad, Mayer-Serra pudo haber encontrado una explicación en su mismo modelo teórico. Su primer problema es que olvida el materialismo histórico y pierde de vista el modo de producción. Mayer-Serra nos recuerda constantemente que "con el paso de la hegemonía social de la clase aristocrática a la burguesa la nueva clase social, en todos los países del mundo, se preocupó desde un principio de asumir la herencia del feudalismo, incluso en lo espiritual y artístico. En el nuevo salón burgués se reunieron los restos de la aristocracia destronada, la nueva burguesía financiera, comercial e industrial, y la nueva intelectualidad romántica […]"[101]. Sin embargo, nunca se pregunta: ¿hubo en México un régimen feudal? ¿hasta qué punto y a partir de cuándo fue sustituido por un modo capitalista de producción? ¿hubo una industrialización creciente de la vida que pudiera incidir en la transformación del salón en concierto público? Mayer-Serra determina que la pseudo-aristocracia colonial dejaba mucho que desear en comparación con las cortes principescas de Europa Central. Pero, ¿existía en México en el siglo XIX una burguesía, fuese heredera o no de la aristocracia?

Mayer-Serra concluye en algún momento de su análisis que no hubo una élite lo suficientemente amplia. Esta *es* en realidad la única explicación que es consistente con su sociología: no hubo una burguesía que motivara "el gran arte" porque no hubo industrialización y expansión capitalista sino hasta muy tarde en el siglo XIX. Desgraciadamente, desde luego, Mayer-Serra no habría podido contestar a tales preguntas, aún en caso de hacérselas, dados los conocimientos que tenía de la sociedad mexicana, e incluso el estado de la investigación sociológica y económica sobre México en 1939.

La segunda gran contradicción de Mayer-Serra que es expuesta por su análisis de la música mexicana es su adhesión incuestionable a un gusto musical derivado de la firme creencia en la existencia del gran arte, gran arte que de alguna manera parece sobrevivir los embates de los modos de producción,

[96] Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Robredo, 1938. Vasconcelos, José. "The Latin-American Basis of Mexican Civilization". *Aspects of Mexican Civilization*. José Vasconcelos y Manuel Gamio. Chicago, University of Chicago Press, 1926, pp. 3-102. Gamio, Manuel. *Hacia un México nuevo (problemas sociales)*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1926.

[97] Mayer-Serra, O. *Panorama…*, p. 25.

[98] *Ibid.*, p. 75.

[99] *Ibid.*, p. 76.

[100] *Ibid.*, p. 74.

[101] *Ibid.*, p. 22.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

del mercado y de las relaciones sociales. En realidad, Mayer-Serra es consecuente con su propia sociología de la música en sus conclusiones sobre la música en México en el siglo XIX. Con o sin capitalismo encuentra él una pequeña burguesía con gran capacidad de incidir en la sociedad y un mercado musical determinado por el gusto musical de esta, gusto que es de hecho maravillosamente uniforme, como el de la sociedad dieciochesca. Los compositores mexicanos, como es de esperarse, componen para el salón, donde la pequeña burguesía –eminentemente femenina– no ha perdido el contacto íntimo con la práctica musical, sea esta de "alto" o "bajo" nivel para el gusto de Mayer-Serra[102]. La pequeña burguesía mexicana es, de alguna manera, heredera global de la aristocracia europea.

La consecuencia del mercado de trabajo sobre la función social de la música y sobre el estilo de composición musical en México descrita arriba es la que habría justamente de esperarse si seguimos la teoría sociológica mayeriana; es más, la consecuencia *comprueba* la teoría mayeriana de manera espléndida. Y, como él mismo descubre, sí se desarrolla en México una tradición: la de la escuela pianística mexicana, y un estilo nacional: una escritura melódica impactada por la retórica del aria operística. Yo, personalmente, me doy por bien servida. Pero Mayer-Serra no aprueba este resultado porque no encuentra en esta música valores como la innovación, la originalidad, la técnica constructivista, la complejidad o la economía de medios, valores que fueron encarnados, postulados y reproducidos por la música instrumental centroeuropea hasta convertirlos –hegemónicamente– en los valores de la llamada música universal.

[102] Mostrando un claro prejuicio de género, Mayer-Serra habla de "señoritas" y "niñas de sociedad" en vez de adscribirles, más dignamente, una clase social. En este lapso en su teoría sociológica sigue, muy probablemente, la terminología –y los prejuicios– de sus fuentes literarias.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

8

Tessellata Tacambarensia n.º 3 de Gerhart Muench: la grabación sonora como referencia de la praxis interpretativa

Alfonso Pérez Sánchez
Universidad de Guanajuato

Introducción: marco teórico

La grabación sonora es el documento que viene a enriquecer el análisis del quehacer musical del siglo XX y permite complementar la visión del compositor al agregar el punto de vista del intérprete, quien deja una lectura derivada de la praxis musical. Además, los registros sonoros comerciales pueden considerarse como un producto, un documento y un objeto acústico-musical. En este sentido, su estudio global puede dividirse en cinco campos: catalogación, carátula, folleto, onda sonora y aspectos complementarios. Sin embargo, una de las limitantes del trabajo discográfico es que los recintos de conservación, como bibliotecas y fonotecas, no documentan la iconografía, la música, ni el folleto, quedándose únicamente en el aspecto de la catalogación. De ahí que el investigador deba pasar tiempo construyendo la referencia técnica de la muestra de registros sonoros que se van a analizar y eso también constituye un aporte en el campo discográfico.

En la actualidad, el proceso de comunicación se ha enriquecido debido al número de profesionales que participan en dicho proceso. En el caso de la grabación sonora, desde el ámbito de la creación tenemos al compositor, el intérprete, el ingeniero de sonido y el editor musical. El registro es encapsulado de forma comercial por el sello discográfico y matizado por los diseñadores gráficos, así como condicionado a partir del presupuesto asignado al proyecto discográfico. El producto comercial obedece a las leyes del mercado y es adquirido por el melómano, el público, el crítico, el musicólogo y el discólogo, quienes dejan rastro de su opinión en diversos foros. Todo ello permite que el musicólogo pueda construir una visión en torno a un grupo de versiones grabadas de una composición musical en busca de las coincidencias y divergencias que, de manera natural, se encuentran al contrastar la muestra a ser analizada.

Para estudiar el contenido musical pianístico congelado en una grabación sonora es recomendable empezar por el tempo musical, por ser el pilar fundamental sobre el cual se construye el discurso compositivo y formal, así como por ser un factor estandarizado que se puede contabilizar en segundos y responde a los ataques que se realizan en el piano (en principio, un instrumento percutido), lo cual permite poner las marcas en el visualizador de onda de manera confiable. Además, en la actualidad, programas informáticos para el análisis de grabaciones facilitan la colocación de marcas en la visualización, ya que esa imagen puede ampliarse tanto de manera vertical como horizontal. Aunado a ello,

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

fue un avance el que se pudiera reproducir el material sonoro a menor velocidad sin que se alterara la altura de los sonidos. Aún así, estudiar aspectos como la dinámica, el timbre y el espacio acústico es más complejo, pues los programas ya no han tenido un avance significativo en los últimos años, pero sobre todo debido a que las grabaciones disponibles al comprador, entre ellos el investigador, suelen estar masterizadas y "aplanadas", lo cual complica el acceso a la información sonora separada por canales o, al menos, a una versión donde los topes dinámicos no hayan sido modificados. Igual de complicado es trabajar con grabaciones realizadas en vivo, pues pudieron haber sido capturadas con un solo micrófono ambiental que no permite discernir los elementos musicales por separado.

A pesar de estas complicaciones, la discografía al servicio de la musicología busca complementar esa lectura sobre el quehacer del intérprete a través de sus registros sonoros, algo que era difícil de analizar de forma acústica antes de la existencia de la grabación y que fue posible a partir del siglo XX. Asimismo, el estudio sistemático de un grupo de grabaciones de una obra canónica del repertorio no fue factible hasta principios del siglo XXI, cuando grupos de investigación desarrollaron visualizadores de onda que pudieron ser utilizados con fines musicológicos. Y eso es lo que se propone en este ensayo: ofrecer una lectura a partir de un par de registros sonoros de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* de Gerhart Muench.

Como parte del enfoque metodológico empleado en este trabajo, se ha decidido utilizar la reflexividad para construir una perspectiva cualitativa. Dado que el propio investigador es un actor que puede ser observado, se optó por reconocer que tiene un papel y una influencia en la forma de construir el argumento y en el resultado final mismo. Por ello, de manera excepcional, se decidió escribir en primera persona ciertos párrafos para permitir al autor del texto aportar argumentos que no suenen disociados de su praxis musical previa a ser investigador. Se ha dicho que, "en términos generales, la reflexividad consiste en el conocimiento que tengamos de la capacidad de comprensión acerca de nuestro modo de ser singular y de la forma en que este se expresa"[1]. Más aun, Guber resume que "la reflexividad inherente al trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente –sentido común, teoría, modelos explicativos– y la de los actores o sujetos/objetos de investigación"[2]. En este sentido, el ejercicio en este texto es exponer desde mi experiencia la visión personal de una obra musical y dialogar con lo que han escrito otros investigadores.

Contexto biográfico del compositor Gerhart Muench

Dos referencias importantes en relación con la figura y obra de Gerhart Muench son la tesis doctoral de Arturo Pérez López titulada *Gerhart Muench: trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México (1907-1988)*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid (2014). El otro trabajo de relevancia es el titulado *El arte en su laberinto: aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural* de Detlef R. Kehrmann, tesis de filosofía presentada en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2013). A estas fuentes anteceden los aportes de un discípulo de Muench, Tarsicio Medina-Reséndiz, quien dejó las primeras reseñas biográficas del maestro alemán y ha dedicado buena parte de su vida a resguardar y promover la obra del maestro.

[1] Cubides, Humberto; y Guerrero, Patricia. "Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar". *Nómadas*, 29 (2008), pp. 128-141, p. 130.

[2] Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Norma, 2001, p. 53.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Después de haber realizado una lectura de dichas fuentes, se podrían resumir los aspectos más importantes de su vida de la siguiente manera. Este compositor nació en Dresde (Alemania) el 23 de marzo de 1907. Efectuó estudios de piano, música, composición y filología clásica; además, en cierto momento de su vida tuvo un interés por experimentar con música para pianola y *reproducing piano*. Su conocimiento no se limitaba a la música, pues también sabía de artes plásticas, poesía, literatura, antropología, religiones comparadas y filosofía. Se casó con Vera Lawson, poetisa de origen norteamericano y después de su exilio vivió en varios países, entre ellos los Estados Unidos y la República Mexicana. Es considerado como un impulsor del pianismo musical en México, lo cual se deriva de su experiencia temprana en la música: su padre fue profesor del Conservatorio de Dresde y ofreció su primer recital a los 9 años. También es remarcable que fuera solista con 14 años, interpretando el Concierto n.º 2 de Franz Liszt y que se graduara a los 15 años en dicho conservatorio. Más sorprendente aún que uno de sus conciertos fuera seleccionado por Paul Hindemith para ser estrenado en el Festival de Donaueschingen en 1926. Entre 1928 y 1937 viajó a Francia e Italia y trabajó sobre la obra de Vivaldi en una época en que dicho compositor apenas estaba siendo revalorizado. Durante la Segunda Guerra Mundial compone el *Concert d'Hiver* que terminó en el Hospital de Bruselas en 1943. Dentro de la tragedia humana que le tocó vivir, se debe mencionar que en 1945 sobrevive al bombardeo de Dresde, y casi muere de difteria a las afueras de Múnich; afortunadamente es rescatado por su esposa.

Para algunos emigrantes europeos forzados a dejar Europa por los conflictos bélicos y cambios de aire de aquel entonces, la parada principal fue Estados Unidos. Sin embargo, el tipo de vida y pensamiento no siempre concordaba con la filosofía de vida de esos creadores, y por tal motivo buscaron otros espacios para reconstruirse a sí mismos o escapar de las circunstancias de su pasado. Tal es el caso de Gerhart Muench, quien no se sintió a gusto en dicho país[3] y decide continuar su camino hacia México. Arturo Pérez en su tesis resume bien las ventajas de emigrar hacia la República Mexicana:

> Él podría desarrollar su proceso creativo y, a la vez, tener un ambiente propicio para el caudal de conocimientos que aprendería en México. Se vislumbra la posibilidad de que haya elegido a este país, ya que este le proporcionaría precisamente, además de la música, claro está, la antropología, arqueología, religión, regiones geográficas diversas, ese "algo" que él y su esposa Vera buscaban: una región o un lugar paradisíaco que prontamente descubrirían en Michoacán: Tacámbaro[4].

Aunque vivió en varios lugares de México, su búsqueda por un espacio donde tuviera tranquilidad no terminaría hasta que descubriera en compañía de su esposa un pueblo del Estado de Michoacán llamado Tacámbaro. Es importante mencionar que Muench residió en Guanajuato capital y tuvo un puesto de profesor en la Universidad de Guanajuato, lo que le daría estabilidad económica en una ciudad con vida cultural y que funcionaría como punto logístico para su actividad como músico. Sin embargo, Muench sacrifica esa estabilidad por Tacámbaro, que convierte en el lugar donde viviría desde 1964 hasta el final de sus días (falleció el 9 de diciembre de 1988), y donde según su voluntad al

[3] Según Arturo Pérez, el propio Theodor W. Adorno, le recomienda a Muench, "que tenía que salir de los Estados Unidos de Norteamérica, e irse a otro lugar, en virtud de que él era 'demasiado bueno' para vivir en un país que no le retribuía lo que merecía". Pérez López, Arturo. *Gerhart Muench: trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México (1907-1988)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, p. 90.

[4] *Ibid*., p. 91.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

parecer quería ser enterrado[5], aunque finalmente sus restos, junto con los de su esposa, descansarían en el Templo de las Rosas de Morelia[6]. Dado que en su catálogo compositivo se hace alusión a este pueblo en el título de diez de sus obras, y algunas más como *Fulgores Tacambarensia* para flauta y piano o *Tacambarenses III* para viola y piano, vale la pena hacer una pausa para mencionar algunos datos históricos de este espacio geográfico.

Tacámbaro es actualmente un "pueblo mágico" del Estado de Michoacán. Esa denominación es otorgada por la Secretaría de Turismo a aquellos pueblos de la República Mexicana que sean "localidades con atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico"[7]. En efecto, Tacámbaro cuenta con esos atributos y se encuentra entre el grupo de pueblos que tiene esa denominación de "pueblo mágico". El pueblo se fundó alrededor de 1535 y adquirió la categoría de villa en 1828, municipio en 1831 y ciudad en 1959. La cabecera municipal mantiene en la actualidad el nombre de Heroica Tacámbaro de Codallos. También se le conoce a Tacámbaro como "El balcón de tierra caliente" o "Lugar de palmeras". Roger von Gunten escribió: "Gerhart y Vera se refugiaron en Tacámbaro, un lugar que amaban y donde unos amigos suyos les consiguieron una casa con un mirador que daba sobre los tejados de la pequeña ciudad y la lejana tierra caliente de Michoacán"[8]. Detlef Kehrmann aporta sobre la relación de los esposos Muench con este lugar: "El agradecimiento de Muench por tales momentos felices tal vez se refleja en composiciones como *Epitomae Tacambarensia* para gran orquesta, *Fulgores Tacambarensia* para flauta dulce, tenor y piano, así como una serie de piezas *Tessellata Tacambarensia* para piano y otros instrumentos"[9].

En cuanto al estilo compositivo de Muench, se puede hacer una demarcación estilística de forma breve. Por ejemplo, Nieto menciona que "su obra se identifica en una primera etapa con la escuela de Hindemith –hasta fines de los años 40–, en una segunda etapa con Krenek (1950-1960), y en una tercera y última (1960-1988), con el postserialismo derivado de la escuela de Messiaen y sus discípulos Boulez y Stockhausen"[10]. Se pueden rescatar otras referencias documentales que dicen:

> La novedad de la obra musical de Muench no se refiere solo a la instrumentación o al timbre, sino a la "estructura formal", presentándose "a cada paso formas sonoras, maneras de organizar el sonido que, si bien no reniegan del pasado musical de la cultura occidental ni lo desmienten, resultan más bien extrañas e imprevistas dentro de dicho contexto, aunque no por ello sean menos coherentes y cargadas de un rigor lógico extremo y de una honda significación"[11].

> Para Muench no hay recursos meramente ornamentales; maneja cada elemento como parte esencial de una compleja, compacta, trama de resonancias, vuelta más firme y densa y por las equivalencias básicas en el peso específico de sus materiales. No hay elegancia decorativa, el todo es neciamente sólido […]. Todas esas grandes

---

5 Gunten, Roger von. "Requiem para Gerhart Münch". *Pauta*, VIII, 29 (1989), pp. 5-8, p. 5.

6 Pérez López, A. *Gerhart Muench*…, p. 130.

7 Secretaría de Turismo, Gobierno de México. "Pueblos mágicos, herencia que impulsan [*sic*] turismo", <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-herencia-que-impulsan-turismo> [consulta 20-06-2018].

8 Gunten, R. "Requiem…", p. 5.

9 Kehrmann, Detlef R. *El arte en su laberinto: aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural*. Tesis Doctoral, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013, p. 312.

10 Nieto, Velia. *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 44.

11 Frisch, Uwe. *Gerhart Muench o de la poética o metafísica de un compositor*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1985, p. 13. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto…*, p. 309.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> acumulaciones de acordes son solo microcosmos en suspensión momentánea, en los que cada elemento proviene de distintas fuentes y opera a su vez en relación a ellas. Por medio de un accidente voluntario en cada nota, la simultaneidad en la emisión del sonido forma parte, en función bipolar, de estos "puntos de encuentro", para posteriormente continuar su movimiento propio […] los sonidos están dispuestos en forma similar a la composición atómica y molecular de la materia[12].

Aunque mantiene la mirada en la música contemporánea, la forma personal que desarrollaría en México son sus mosaicos tacambarenses y es lo que se aborda en el siguiente apartado.

Forma compositiva personal: *Tessellata Tacambarensia*

En relación con el lenguaje compositivo pianístico, de 1926 datan sus seis estudios polifónicos para *reproducing piano*, los cuales son importantes pues permiten observar a un joven compositor interesado por recursos noveles en aquella década[13]. También son relevantes la *Kresleriana Nova* (1939) o el *Concert d'Hiver* (1943). Aunque su obra anterior a la Segunda Guerra Mundial se perdió, se puede proponer que, en el caso de Muench, su estilo compositivo para piano se fue fraguando con el paso del tiempo y es en las *Tessellatas* donde manifiesta las exploraciones que hacía en cuanto a posibilidades en el instrumento, así como una búsqueda por su propio estilo compositivo.

Gloria Carmona menciona un periodo de transformación a inicios de los años 60:

> Pero la década de los sesenta será significativa, además, por los profundos cambios experimentados en el compositor. Estos se reflejarán, primeramente, en la mudanza de residencia: el matrimonio abandona la ciudad de Guanajuato por Tacámbaro, un lejano y apacible rincón michoacano, mitad bosque y mitad trópico, con algunas breves estancias en Tepoztlán, Morelos, y en San Cayetano, Michoacán. Al mismo tiempo, y de manera contrastante, Muench realizará viajes cada vez más frecuentes a la ciudad de México, donde su actividad concertística se incrementa y donde ejerce el profesorado en la Escuela Nacional de Música.
>
> El cambio se traduce en la creación, en la adopción de técnicas composicionales que, a instancias de las nuevas corrientes vanguardistas europeas, modificarán de forma decisiva su lenguaje. El compositor incorporará, desde entonces, tanto el serialismo como la música aleatoria, emprenderá nuevas búsquedas rítmicas, tímbricas, de textura y dinámica sonoras, empleará recursos como el collage, pero seguirá haciendo uso de arcaísmos, las citas eruditas y los criptogramas musicales –juegos a los que era tan adicto como a los títulos en latín–.
>
> Esta última etapa se inaugura con algunas de las diez *Tessellatas* de Tacámbaro, para diversos instrumentos, y sobre todo las *Evoluta I*, *II* y *III* para dos pianos (Tacámbaro, 1961, 1961 y 1962)[14].

Las diez *Tessellatas* fueron escritas en un lapso aproximado de 12 años, entre 1964 y 1976. Siete de ellas involucran al piano y cuatro son para piano solo. Un caso aparte es la *Tessellata 7* para piano con maracas y clave, que son ejecutados por el mismo pianista (Tabla 8.1).

---

[12] Alcaraz, José Antonio. "La poética individual de Muench". *Proceso*, 16 de abril de 1977, <https://www.proceso.com.mx/3900/la-poetica-individual-de-muench> [consulta 27-06-2018].

[13] Para escucharlos consúltense: "Gerhart Münch - 6 polyphone Etüden für elektrisches Klavier". Publicado en YouTube por Juergen Hocker el 14 de septiembre de 2010. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=4ovOM0VOofE> [consulta 26-06-2018].

[14] Carmona, Gloria. "Gerhart Muench". *Pauta*, XV, 55-56 (1995), pp. 31-40, p. 40.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 8.1: Lista de *Tessellatas* de Gerhart Muench.

Título	Fecha e instrumentación
Tessellata n.º 1	1964 Piano
Tessellata n.º 2	1964 Violín y piano
Tessellata n.º 3	**1967 Piano**
Tessellata n.º 4	1968 Dos arpas
Tessellata n.º 5	1969 Guitarra
Tessellata n.º 6	1972 Piano, violín, maracas y claves (2 músicos)
Tessellata n.º 7	1973 Piano con maracas y claves (1 músico)
Tessellata n.º 8	1974 Corno inglés, viola y vibráfono
Tessellata n.º 9	1974 Piano
Tessellata n.º 10	1976 Piano

De las *Tessellata* para piano solo, la primera es un preámbulo tímido y entrecortado de lo que desarrollará en la tercera, donde de forma magistral presenta una estructura sólida y una narrativa pianística más cercana a un virtuosismo lisztiano, aunque adaptado al siglo XX. En las dos últimas de las diez, lo que busca es incluir cuestiones de aleatoriedad y, en este sentido, las piezas carecen de una estructura arquitectónica, sino que constituyen bloques a ser combinados por el intérprete.

En particular, según el catálogo realizado por Consuelo Carredano, la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música y pertenece a la colección Arión con el n.º 113[15]. La fecha de composición dada es 1967 y la de edición es 1969[16]. El tiraje aproximado fue de 500 ejemplares[17]; la Biblioteca del Departamento de Música y Artes Escénicas (DEMAE) de la Universidad de Guanajuato cuenta en su catálogo con tres ejemplares de dicha *Tessellata*, de los cuales hay uno que tiene una dedicatoria de puño y letra de Muench al maestro Mario Ruiz (Figura 8.1).

[15] Dado que la colección Arión empieza con el número 100, sería la obra número 13 de la colección; en las páginas 303-304 pueden observarse las obras que fueron publicadas bajo dicha colección. Carredano, Consuelo. *Ediciones mexicanas de música: historia y catálogo*. Preliminar de Gloria Carmona. México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994.

[16] "Todas las partituras llevan en su portada el emblema que distingue a Ediciones Mexicanas de Música, que consiste en el dibujo de un caracol, instrumento musical precortesiano. El nombre y logotipo de la colección Arión, por su parte, está inspirado en uno de los personajes de la mitología griega favoritos de Halffter". *Ibid.*, p. 75.

[17] Carredano explica: "Aunque no lo especifica en el colofón –ya que ninguna partitura anterior a 1974 lo incluye–, las primeras obras tuvieron un tiraje aproximado de quinientos ejemplares. Después, se optó por disminuirlo con el fin de asignar los recursos para publicar más obras, y se optó el criterio de incluir estos datos editoriales en el colofón de la tercera de forros en todas las partituras". *Ibid.*, p. 80.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

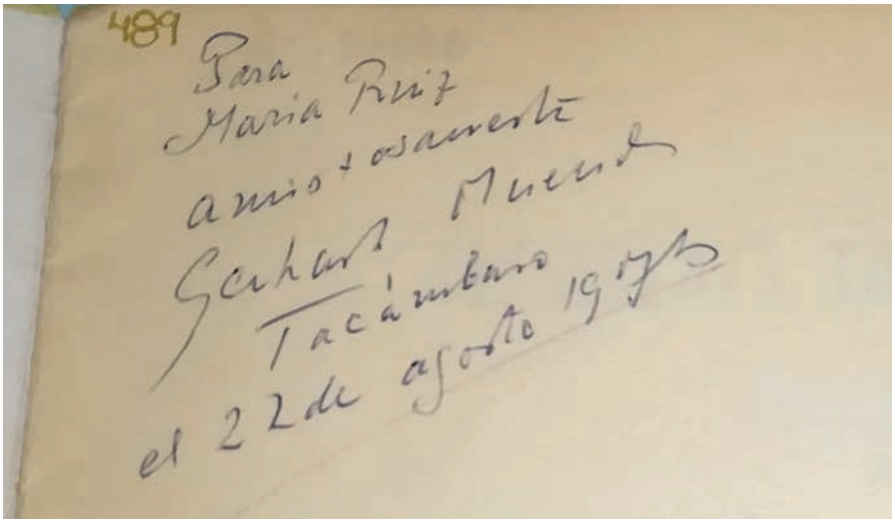


Figura 8.1: Dedicatoria manuscrita del maestro Muench (Foto: el autor).

Al hablar de la estructura formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*, se debe considerar que utiliza el recurso de la estratificación propia del serialismo integral donde los parámetros son personalizados y las notas son unidades completas en sí mismas. También sirve pensar en el puntillismo, en el que elementos mínimos en conjunto y a la distancia generan una ilusión visual. Esto empata bien con el concepto de tesela, pues esas unidades al combinarse provocan una ilusión acústica que se consigue solo al combinar varios elementos yuxtapuestos con ayuda de efectos de pedal en el piano.

Las teselas son diminutas piezas de vidrio, terracota o piedra que se combinan para construir un mosaico. Para comprender este concepto artístico se puede hacer una analogía con los pixeles de las imágenes digitales, donde un sinfín de elementos individuales al combinarse generan imágenes que se pueden observar de forma conjunta a una escala adecuada. Asimismo, se puede pensar en la técnica romana de mosaicos, al hacer referencia a dos ejemplos famosos como son: "Alejandro Magno combatiendo contra el rey persa Darío III en la batalla de Issos", que se encontraba en la Casa del Fauno de Pompeya y que se puede observar en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el cual está compuesto por alrededor de un millón y medio de diminutas teselas[18]. El otro es el "Mosaico de las palomas" de la Villa de Adriano, que maneja una "resolución" de aproximadamente 60 teselas por centímetro cuadrado. Ambos son bellos ejemplos de este tipo de técnica.

Aunque Muench al parecer no quiso representar una escena específica, sí utiliza esta técnica para trabajar en varios niveles de resolución acústica con la intención de crear combinaciones insólitas producto de su imaginación y del conocimiento de toda una vida de las posibilidades tímbricas del piano como instrumento musical. Una manera de ver la estructura es dividirla en forma tripartita (Tabla 8.2). Con tres grandes partes compuesta cada una por tres secciones. Esa era la idea que tenía en 2001, cuando no me preocupaban tanto los aspectos formales sino la manera en que debería interpretarla, memorizarla y construirla acústicamente para que funcionara en el escenario.

[18] Una imagen en 2D y la noticia de video mapping en 3D se pueden consultar en la página web del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: Nuovi itinerari digitali al MANN: il "Mosaico di Alessandro" ed i "Musici ambulanti", 21 de marzo de 2018, <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/2018/03/21-03-18-nuovi-itinerari-digitali-al-mann-il-mosaico-di-alessandro-ed-i-musici-ambulanti/> [consulta 15-06-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 8.2: Propuesta de esquema formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*.
Realización propia a partir de la lectura de la partitura, 2000.

Bloque	Sección	Función formal
α	A	I
	B	II
	C	III
β	D	II
	E	I
	F	III
γ	G	III
	H	II
	I	I

Dieciocho años después del análisis inicial, al retomar el estudio de esta obra para la redacción de este capítulo, replanteo la estructura formal como binaria (Figura 8.2) y no tripartita. En la siguiente imagen se puede ver una posible simplificación formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* que he desarrollado a partir del análisis formal de la partitura.

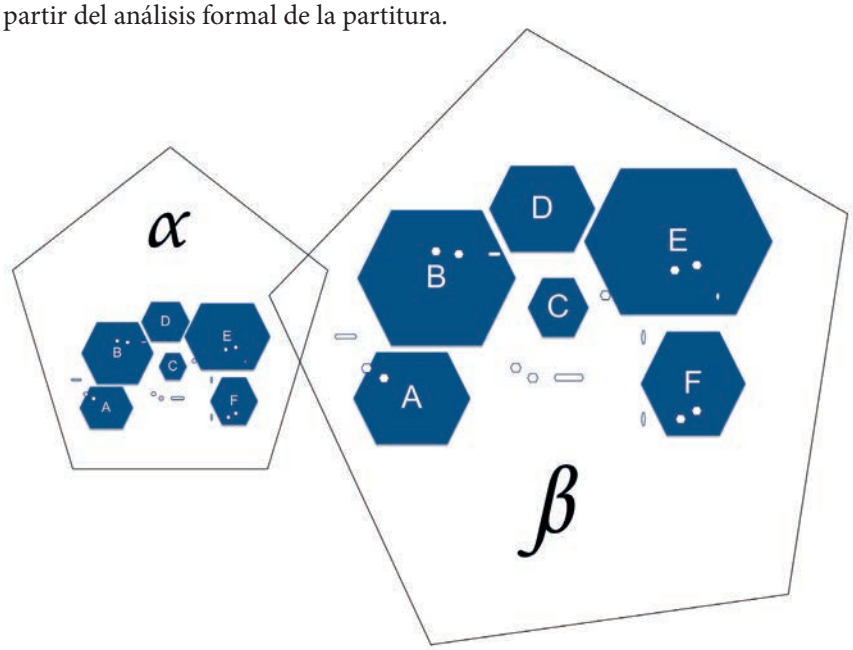


Figura 8.2: Estructura formal de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*.
Elaboración propia a partir del análisis de la partitura, 2018.

Esto estaría en consonancia con lo que expresó Muench, según cita Uwe Frish: "Creo en el crecimiento orgánico; creo en todo lo que es orgánico. Por eso me interesa más lo nuevo que el pasado"[19]. Si a eso sumamos su relación con la naturaleza circundante de Tacámbaro, es posible ver esta *Tessellata* en dos bloques, un bloque α con seis secciones contrastantes, aunque complementarias, y un bloque

[19] Frisch, U. *Gerhart Muench…*, p. 13. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto…*, p. 309.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

β en el cual esas estructuras crecen, aunque manteniendo una coherencia dentro de la variedad que el compositor expone en forma de desarrollo. Eso es posible, al ahondar más en la cuestión orgánica; la naturaleza es la mejor maestra en cuanto a formar estructuras, se mantiene siempre viva con la replicación de estructuras a distintos niveles, que nunca aburren, más bien sorprenden a aquellos que son capaces de apreciarla. Eso es lo que quizá ocurrió con Muench: replicó esa naturalidad y eso le dio frescura a su estilo compositivo. Roger von Gunten compartió con Muench caminatas por los pasajes de Tacámbaro y cuenta la diversidad de elementos del paisaje de esa zona:

> Lo más maravilloso de Tacámbaro quizás es su inmenso horizonte, un horizonte musical, por decirlo así, compuesto por un sinfín de contornos entrelazados por colinas, barrancas y cerros volcánicos. En el medio plano hay bosques, lagunas y cañaverales, y si describo este paisaje con cierto detalle es porque a su vista, y recorriéndolo en largas caminatas, Gerhart se sentía feliz. La riqueza del paisaje de Tacámbaro se refleja en la serie de piezas para piano intituladas *Tessellata Tacambarensia*, que escribió, una por una, a lo largo de los años que vivió ahí[20].

Esperanza Pulido cierra su referencia de 1971 publicada en la revista *Heterofonía,* cuando todavía vivía el compositor alemán, diciendo: "Muench cree, con otros, que la obra de todo artista se mueve en círculos. De allí que el artista suela regresar al punto de partida inicial, pero enriquecido con las experiencias que adquirió en el trayecto"[21]. José Antonio Alcaraz escribe algo similar: "Las estructuras de Muench se perciben en un tajante alternarse –orgánico y sorprendente por igual– de episodios, así como el énfasis respectivo de las circunvoluciones internas de los mismos; el total, repleto de trepidantes sinuosidades expresionistas"[22].

> El caos para él no era un lugar de confusión, sino de tesoros inagotables donde el artista halla los elementos de su creación. Creía que el dominio de su quehacer, su capacidad para concebir y elaborar estructuras, le permitían al artista sumergirse en el caos y volver a salir de él con una obra entre las manos, mientras que el hombre que no tenía la facultad de estructurar sus vivencias se hundía y no encontraba sino la locura[23].

En este sentido, quisiera proponer que, así como las corrientes compositivas de los años 50 y 60 influyeron en su estilo compositivo para piano, de igual manera el vivir en Tacámbaro impregnó las *Tessellatas* de una atmósfera orgánica. Sin embargo, también hay que considerar que Muench vivió experiencias traumáticas en la Segunda Guerra Mundial que socavaron sus nervios y cuyas imágenes quedaron grabadas vívidamente en su memoria e, impetuosamente, en momentos de angustia, cual ocurre con veteranos de guerra; dichas imágenes torturaban su mente. Por ello, un aspecto por considerar dentro de los elementos que de modo involuntario quedaron grabados en esta *Tessellata* es el reflujo de imágenes de guerra, en particular en relación con el bombardeo de Dresde, que nos ha llegado a través de las palabras de su esposa Vera:

> Mi esposo, con febril delirio, a menudo hablaba de una pareja de amantes con los que se tropezó en una gran avenida, un niño y una niña todavía, abrazados, con sus pequeños cuerpos calcinados y enormes cabezas […]. Esta imagen se ha plasmado fotográficamente en mi memoria transformándose, para mí, en el símbolo de la guerra.

[20] Gunten, R. "Requiem…", p. 6.

[21] Pulido, Esperanza. "Gerhard Muench". *Heterofonía*, IV, 18 (1971), pp. 29-30, p. 30.

[22] Alcaraz, José Antonio. "Gerhart Muench: pacto y testimonio". *Proceso*. 2 de agosto de 1986, <https://www.proceso.com.mx/144203/gerhart-muench-pacto-y-testimonio> [consulta 28-06-2018].

[23] Gunten, R. "Requiem...", p. 6.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Yo no estuve así, pero he conocido ese terror tan de cerca y tan a menudo que siento somo si hubiera vivido cada minuto de él, incluyendo los 20 minutos que Gerardo estuvo en la calle sin ninguna protección y las bombas fosforescentes llovían junto a él. También conocí a la espantada jirafa que galopaba huyendo de las llamas del zoológico y a la viejecita con su camisón en llamas […][24].

Es muy probable que esas imágenes se hayan transfigurado en su obra compositiva y, en particular, la *Tessellata n.º 3* contiene pasajes desesperantes que bien pueden remembrar de forma inconsciente y transfigurada, por medio de clústeres que caen por todo el teclado, como una cita macabra del bombardeo vivido por el compositor en su ciudad natal de Dresde.

En lo personal, ya conocía por el maestro Ponce que Muench tenía ese trauma de guerra; además, sabía que también ocurría de vez en cuando con la pianista Alla von Buch a partir de lo que me contó Silvia de la Torre. Es decir, que llegaban a tener episodios donde recreaban en su mente el horror de haber vivido esas desafortunadas experiencias e intenté imaginar someramente esas referencias para construir mi interpretación del año 2000. Posteriormente entre el 2005 y 2010 tuve oportunidad de visitar Alemania varias veces y platicar con personas sobre la guerra; ahora he leído los extractos del diario de la esposa de Muench, por lo que pude hacer una exteriorización de esas imágenes, como se muestra en el collage de la Figura 8.3[25], que estoy seguro me servirán para cuando vuelva a estudiar la obra desde una narrativa construida a partir de la praxis musical.

Figura 8.3: Collage imaginativo del bombardeo de Dresde según la anécdota de Muench. Reconfiguración de imágenes con fines de ejemplificación didáctica.

[24] Muench, Vera. "Alemania veinticuatro horas al día". Nota preliminar y traducción: Dionisia Urtubees. *Pauta*, XIII, 49 (1994), pp. 19-43, p. 31.

[25] El uso de extractos visuales de imágenes está justificado en la excepción "Cita e ilustración de la enseñanza" siempre que se utilicen con fines de crítica e investigación científica; según la Modificación del "texto fundido" de la *Ley de Propiedad Intelectual*. Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril. BOE n.º 162 (2006).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Documentos sonoros

Un documento de referencia sobre la discografía de la música de Gerhart Muench es el índice recopilado por Eduardo Soto que, en su página inicial, escribe:

> Desde hace varios años, el legado del compositor está resguardado por Tarsicio Medina, y su principal promotor ha sido, sin duda, Rodolfo Ponce Montero. Gracias a la labor de estos dos maestros y a la de quienes los han apoyado, en las dos décadas recientes se ve incrementado el número de músicos que han realizado grabaciones de esta obra tan compleja y exigente como satisfactoria para la emoción y el intelecto[26].

Soto menciona dos grabaciones de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*, producidas de forma comercial: la realizada por Maricarmen Higuera (1988) y la versión de Rodolfo Ponce (2001). En efecto, uno de los discípulos de Gerhart Muench que emprendió una tarea importante en la difusión de la música para piano del maestro es el pianista mexicano Rodolfo Ponce Montero, quien ha interpretado distintas piezas a lo largo de su carrera profesional; como ejemplo se puede citar la interpretación que realizó precisamente de la tercera *Tessellata* en el Salón de Consejo Universitario, el 27 de octubre de 1988 en el XVI Festival Internacional Cervantino, dentro del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea[27]. Más relevante aún es la realización de la grabación integral de la música para piano de Muench. Este proyecto discográfico fue realizado por Ponce en enero de 2001 en la sala de conciertos de la Facultad de Minas de la Universidad de Guanajuato. Para ello se empleó un piano Yamaha de concierto. El proyecto, producción y dirección artística fueron coordinados por Tarsicio Medina-Reséndiz, mientras que la ingeniería de grabación, edición y máster digital estuvieron a cargo de Rafael Cuen Garibi y Medina-Reséndiz. Es un set de cuatro discos compactos con una duración total que ronda las cuatro horas de música grabada (Tabla 8.3).

Tabla 8.3: Listado de piezas contenidas en la grabación integral de Ponce.
Fuente: Transcripción textual de la contraportada del set de discos compactos.

Disco compacto 1	**Disco compacto 3**
Kreisleriana Nova *Tessellata Tacambarensia n.º 1* *Ricercare 1950* *Ricercare 1962* *Tessellata Tacambarensia n.º 3*	*Tessellata Tacambarensia n.º 7* *Un aspecto lunar* *Fuga Chromatica* *Correspondencias* *Dionysia* *Shakespeare-Suite* *Alea Jeux de dès-Würtelspiel*
Disco compacto 2	**Disco compacto 4**
Concert d'Hiver *Notturno* *Piece de Résistence* *Cuatro Presencias*	*Tessellata Tacambarensia n.º 9* *Dos Poemas* *Un Petit Réve* *Second Petit Réve* *Fugato* *Tessellata Tacambarensia n.º 10*

[26] Contreras Soto, Eduardo. "Datos para una fonografía de Gerhart Muench". *Heterofonía*, XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 191-198, p. 192.

[27] Pérez López, A. *Gerhart Muench…*, p. 542.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La portada incluye en la parte superior el siguiente título: "Gerhart Muench. Su música para piano solo". En la parte inferior se indica la referencia al intérprete: "Pianista: Rodolfo Ponce Montero". En el centro de la portada aparece una fotografía de Muench ligeramente de perfil en primer plano, en la que el maestro descubre su ojo derecho del antifaz que porta. Es una imagen en blanco y negro; los rótulos mencionados aparecen en tinta negra. En la contraportada se ofrece la referencia a las obras incluidas en cada uno de los discos compactos con sus respetivas duraciones y en la parte inferior se hace referencia a las editoras que han publicado la música: Ediciones Coral Moreliana, Ediciones Mexicanas de Música y la *Revista Plural* (*Excélsior*). Los discos en sí mismos incluyen fotografías de la misma serie y los títulos son los mismos de la portada en tinta negra; a ellos se agrega la firma del maestro en tinta roja, que destaca frente a las otras referencias textuales. Cada disco se identifica con un número romano en mayúsculas.

El folleto tiene 42 páginas, la primera de las cuales replica la portada del set y en la contraportada incluye la forma de Muench más el nombre de la imprenta Fimax Publicistas Editorial. En la segunda página aparece la reproducción manuscrita del inicio de la *Kresleriana Nova*, obra de 1939. En las páginas centrales hay una serie de cuatro retratos fotográficos de Muench, que a la vez son utilizados como elemento para acompañar a cada uno de los cuatro discos compactos. El crédito de las fotografías es de Alberto Gassol. El texto de Brennan aparece en una traducción al inglés realizado por otro profesor de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato: el maestro Rafael Cuen Garibi. El texto en sí fue escrito por Juan Arturo Brennan, que en quince páginas escribe sobre la biografía de Muench, una breve explicación de cada una de las obras más una reseña biográfica de Rodolfo Ponce. En particular, es conveniente transcribir lo que Brennan dice sobre las *Tessellatas*:

> Gerhart Muench escribió 10 *Tessellata Tacambarensia*, cuatro de ellas para piano solo: 1-3-9 y 10, y una más –la 7– para piano con maracas y claves. *Tessellata Tacambarensia* = *Mosaico Tacambarense*, sugerente título que anuncia el homenaje del compositor a su isla encantada, Tacámbaro, lugar que así fue, por lo menos hasta antes de la contaminación que carcome las entrañas del espíritu, lugar de barrancas y cerros volcánicos, bosques, lagunas, horizontes sin fin y cañaverales, lugar encantado donde vivió 25 años de los 35 que estuvo en tierras mexicanas, estimulado y vivificado por los elementos naturales del lugar, por la sencillez y naturalidad de sus gentes y costumbres, tradiciones e historia, y de manera especial por la paz y aquella atmósfera aún virginalmente provinciana de los años sesenta, ahí en ese marco esplendoroso, seductor ambiente para el trabajo fecundo, la lectura, la meditación, la poesía y la creación artística. Don Gera –a quien así llamaban cariñosamente algunos lugareños– escribió 9 de las 10 *Tessellata*, la 3 fue escrita en Tepoztlán, Morelos. Se trata de obras de misteriosa fuerza, alucinantes, en las que timbre y colores se subliman, pero no para describir algo, nada, pues ningún caso se trata de un concepto descriptivo alguno. En estas obras el lenguaje de Muench es insólito, avanzado, en el que el piano y pianismo tradicional dejan de serlo al trasmutarlos el compositor mediante ingeniosas e insospechadas combinaciones contrastantes entre las distintas alturas sonoras, dinámicas y agógicas, complejas cédulas rítmicas, el magistral manejo del pedal entero y medio, el rubato, así como los efectos de resonancia en el teclado mudo, clusters y también los pizzicati y glisandi directos de las cuerdas; de ningún modo desdeña la melodía, el ritmo y el contrapunto; por el contrario, los maneja siempre in crescendo y los magnifica. Todo lo anterior y más elementos y recursos empleados con sabiduría y siempre al servicio del compositor; este crea atmósferas llenas de magia y encantamiento, en las que hasta las honduras místicas del sobreviviente de Dresde, adquieren una dimensión cósmica que magnetiza al escucha. Cada una de estas piezas tiene su forma, y aquí para nada tiene connotación alguna esta palabra con las formas maestras tradicionales de los tiempos idos. Muench en estas obras crea sus propias formas y estructuras que previamente y con toda seriedad concibe, decide y respeta, nada deja al azar (él decía: "Me importa la pura substancia, la esencia de las obras de arte"). Particularmente la *Tessellata 9* (orden de grabación: a-I-E-B-2-c-D-b-3-A-d-4-F-C-5), como el *Juego de Dados* (orden de grabación: 2-A-/6-A/1-B/4-A/5-B/1-A/4-B/3-B/5-A/2-B/3-A/6-B), hace recordar la

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> tercera sonata de Boulez y la *Klavierstück XI* de Stockhausen, que son obras, estas y aquellas, con una serie infinita de combinaciones de sus partes decidida por el pianista, dando como resultado en cada audición en vivo, una obra nueva, irrepetible[28].

La valoración de la trayectoria que escribe Brennan sobre Rodolfo Ponce es todavía válida después de tantos años; de ella se transcribe un párrafo sobre el tipo de repertorio que ha abordado este pianista mexicano:

> Una de las muchas formas de calibrar el alcance de un intérprete es a través de su repertorio. Y las mejores referencias no siempre están aunadas al dominio de los grandes clásicos, sino a la exploración de regiones más interesantes del espectro musical. Tal es el caso, por ejemplo, del pianista y organista Rodolfo Ponce Montero, quien a lo largo de su fructífera carrera se ha dedicado con aplicación admirable al estudio, interpretación y difusión de lo más destacado de la obra pianística mexicana, eludiendo a propósito el camino fácil de los caballitos de batalla y los programas de éxito seguro. En este ámbito es particularmente encomiable la labor de Ponce Montero, en relación a la difusión de la obra para piano de Gerhart Muench, entrañable hombre, compositor y pianista quien, además, fue uno de sus maestros[29].

Aunado a la difusión que Ponce ha efectuado en recitales y conciertos, destaca su presencia en el Festival Internacional Cervantino, donde apuesta por la interpretación de música para piano contemporánea; además, ha realizado varias grabaciones que le han permitido dejar sus interpretaciones musicales de compositores mexicanos. Brennan escribe sobre ello:

> A la fecha, Rodolfo Ponce Montero ha dejado un vasto repertorio de su labor de difusión en diez discos dedicados a la música de diversos compositores mexicanos. Entre ellos destaca particularmente el disco de larga duración titulado *Presencias*, dedicado por entero a la obra pianística de Gerhart Muench, y complementado más tarde con la grabación de un disco compacto dedicado también a la música de este compositor y pianista alemán que hizo de México su patria adoptiva. Otro de los proyectos relevantes que Ponce Montero ha abordado a favor de nuestra música es la grabación de obras de Juan B. Fuentes, Salvador Contreras, Guillermo Pinto Reyes, Ramón Montes de Oca, Mario Lavista y Gerhart Muench, en el que se demuestra no solo su compromiso con tales repertorios, sino también su capacidad para tratar lenguajes y estilos tan distintos bajo parámetros constantes de calidad y expresividad. Junto a su encomiable labor de difusión de nuestra música, Rodolfo Ponce Montero también es compositor, añadiendo así sus propias creaciones a ese repertorio que con tanta generosidad estudia, toca, difunde y graba para la posteridad[30].

Además de su labor como intérprete de piano, también ha sido un promotor de la música para órgano al haber sido discípulo de Guillermo Pinto Reyes, destacado organista mexicano, de quien ha grabado también música. En general, se puede decir que la producción discográfica de Ponce es importante y se ha incrementado con el paso del tiempo; esta aparece relatada de forma resumida en la reseña biográfica incluida en el folleto de la *Grabación muestra del DEMUG*:

> Hasta el momento, cuenta con más de treinta registros fonográficos, destacando la integral de piano de sus maestros Gerhart Muench y Guillermo Pinto, en donde se aprecian interpretaciones de gusto refinado, que de acuerdo a la crítica especializada, se caracterizan por un toque de transmisión muy personal, la comprensión de la obra en

[28] Brennan, Juan Arturo. "Gerhart Muench: Tessellata Tacambarensia". *Gerhart Muench. Su música para piano solo*. Rodolfo Ponce Montero, piano. Libreto de CD. Set de 4 CDs. Universidad de Guanajuato, 2001, pp. 1-39, pp. 6-7.

[29] *Ibid*., p. 13.

[30] *Ibid*., p. 14.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

su totalidad que le permite delinear con precisión la construcción musical al momento de co-crear, la gran riqueza tímbrica –fruto de su profuso conocimiento pianístico– y, por supuesto, la pasión que lo movió desde los inicios de su carrera en el arte musical[31].

Un aspecto importante de su carrera es la actividad docente que ha realizado en la Universidad de Guanajuato, ya que ha sido profesor en dicha institución desde 1968, así como director de la Escuela de Música en los años 70. Como profesor de tiempo completo pertenece al claustro de piano, desde donde ha guiado a varios estudiantes en su formación pianística. En este contexto, es necesario comentar que realicé mis estudios de Nivel Medio Superior Terminal en piano y la Licenciatura en Música en la Universidad de Guanajuato. En especial tuve como profesor de instrumento principal al maestro Ponce, con quien cursé los semestres de piano requeridos en el plan de estudios de la Licenciatura. Al leer la tesis de Arturo Pérez me doy cuenta de que la forma de concebir, seleccionar y abordar el repertorio pianístico, al menos en Ponce, está impregnada de las ideas estético-musicales del maestro Muench.

En 1999 llegaron tres copias de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* a la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, hoy día Departamento de Música y Artes Escénicas (DEMAE), así como otras obras del maestro alemán. En la selección del material del semestre agosto-diciembre de 1999, el maestro Ponce me propuso estudiar esa *Tessellata* y así se hizo: estudié la obra durante ese semestre muchas veces, colocando en el patio de la escuela de música las seis páginas para tener una visión fotográfica a vista de pájaro de dicha obra y pude presentarla de forma satisfactoria en el examen final de piano de ese semestre.

En el año 2000, como estudiante de la Licenciatura en Música, tuve la oportunidad de participar en el Primer Concurso Estatal de Piano, organizado por la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato y efectuado en el Teatro Principal de Guanajuato. En dicha ocasión, y como requerimiento de las bases de la convocatoria, tuve que interpretar de memoria la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* y, debido a la calidad de ejecución, me fue otorgado el "Premio a la Mejor interpretación de la Obra Mexicana", en la categoría del 4º Nivel (Figura 8.4).

Figura 8.4: Reconocimiento a la mejor interpretación de música mexicana.
Guanajuato, Archivo personal de Alfonso Pérez Sánchez.

[31] *Grabación muestra del DEMUG*. Participación de profesores de tiempo completo. Coordinador del proyecto discográfico: Alfonso Pérez Sánchez. Libreto de CD. Universidad de Guanajuato, Departamento de Música, 2018, p. 14.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Entre el 2003 y 2005, realicé mi maestría en música, con énfasis en interpretación pianística, en el San Francisco Conservatory of Music como becario Fulbright, bajo la guía de Sharon Mann. En esa institución musical tuve la oportunidad de interpretar la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* en febrero de 2004 en la Hellman Hall; esos conciertos de estudiantes eran grabados por el personal del Conservatorio y en su biblioteca existe un registro de aquella interpretación que me sirve como elemento de análisis de la concepción interpretativa que yo tenía de esta obra de Muench. En ese momento, mi interés recaía en la interpretación pianística y todo aquello que me permitiera comprender la vida y obra de los compositores de mi interés. Por otra parte, yo no tenía idea de que, posteriormente, realizaría un doctorado en musicología en la Universidad Complutense de Madrid, por lo que las ideas recogidas en esa grabación son producto de una visión como intérprete y no como musicólogo. El título de esa grabación aparece en WorldCat como "Piano department recital: February 26, 2004"; dicho sitio muestra la siguiente ficha descriptiva (Tabla 8.4)[32]:

Tabla 8.4: Ficha descriptiva de la grabación "Piano department recital: February 26, 2004".
Fuente: Transcripción textual del catálogo en línea <www.worldcat.org> [consulta 30-07-2018].

Número OCLC:	883751417
Notas:	Compact disc.
Artista(s) :	Hiyas Hila, piano; Ruka Shironishi, piano; Eric Barlaan, piano; Vicky Lin, piano; Alfonso Pérez Sánchez, piano.
Notas de producción:	San Francisco Conservatory of Music, Hellman Hall, February 26, 2004, 8:00pm.
Descripción:	1 audio disc: digital ; 4 3/4 in.
Contenido:	Chromatic fantasy and fugue, BWV 903 / Johann Sebastian Bach -- Suite Bergamasque (1890-1908) / Claude Debussy -- Ballade in A flat major, op. 47, n.º 3 / Frederic Chopin -- Suite, op. 14 / Bela Bartok -- Sonata, op. 13 / Ludwig van Beethoven -- Tessellata Tacambarensia, n.º 3 (1967) / Gerhart Muench.

Como se mencionaba al inicio de este apartado, existe otra grabación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* realizada por la pianista Maricarmen Higuera que fue grabada en agosto de 1987 en la Sala Angélica Morales de la Escuela Nacional de Música y publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Autores y Compositores de Música (INBA-SACM) en un disco LP de 33 rpm, junto con música de Carrillo, Moncada, Quintanar y Revueltas. El Sistema de Información Cultural de México ofrece una reseña biográfica de Higuera en su sitio web:

> Pianista. Nació en Mazatlán, Sinaloa. Estudió en el Conservatorio Nacional la carrera de pianista concertista con José Ordóñez, Gerhard Münch y György Demus. En dos ocasiones le otorgaron beca para asistir al curso anual de Santiago de Compostela, España. Ha destacado por su interpretación de obras de vanguardia, estrenando piezas de compositores mexicanos. En 1972 recibió el premio único en el concurso Música Mexicana Contemporánea. Ha grabado para la radio de Madrid. En 1980 fue invitada a Cuba para dar una serie de conciertos[33].

[32] El único detalle por corregir de dicha ficha es que la *Tessellata n.º 3* fue compuesta en 1967 y publicada en 1969; por tanto, es una errata la referencia al año 1964 que aparece en el sitio web, aunque aquí ha sido corregida.

[33] Sistema de Información Cultural de México. *María del Carmen Higuera (música)*. Disponible en <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2418> [consulta 28-06-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Es llamativo que esta pianista haya estudiado con Muench en el Conservatorio Nacional, aunque sería conveniente encontrar una biografía más amplia para poder ponderar su carrera como pianista. La maestra radica en la ciudad de Querétaro y, aunque Arturo Pérez se puso en contacto con ella para una entrevista, no fue posible concretarla y la información que aparece en su tesis doctoral es poca en comparación con otros discípulos de Muench entrevistados.

Muestras discográficas

Consuelo Carredano, en su catálogo sobre Ediciones Mexicanas de Música, sugiere una duración aproximada de 9 minutos para la tercera *Tessellata*. Ponce en su grabación marca un tiempo total de 8 minutos con 57 segundos y Pérez interpreta la obra en 7 minutos con 10 segundos. Por tanto, en el nivel macro vemos una divergencia entre profesor y estudiante, lo cual es normal, dado que los jóvenes tienden a interpretar las obras con movimiento mientras que los músicos maduros han aprendido a sopesar las pausas y hacer una dicción más articulada (Figura 8.5)[34]. Esto ocurre, por ejemplo, con la grabación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 1* que Ponce grabó en 1994, disco compacto que lleva por título *La obra para piano de Gerhart Muench*[35], donde ejecuta esa primera *Tessellata* en 9 minutos con 43 segundos contra los 12 minutos con 19 segundos de duración en la versión incluida en su integral de 2001.

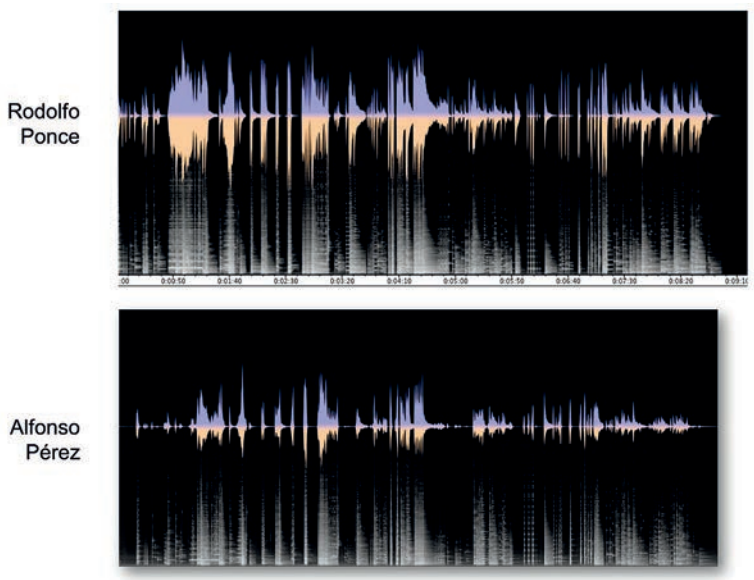


Figura 8.5: Espectrogramas de los registros sonoros de la *Tessellata n.º 3*.
Imágenes generadas con el programa Sonic Visualiser a partir de las pistas de audio.

[34] Por otra parte, la versión de Maricarmen Higuera contabiliza una duración total de 6 minutos con 40 segundos, pero es difícil comentar más sobre esta grabación pues no estuvo accesible al momento de la redacción de este texto académico, por lo que se dejará para una comparación posterior, que sería relevante dado que esta pianista estudió con el propio Muench, al igual que Ponce.

[35] *La obra para piano de Gerhart Muench*. Rodolfo Ponce Montero, piano. CD. México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, UNAM, Siglo XX, vol. XIII, 1994.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Una divergencia notable entre ambos registros es que el de Ponce fue realizado en la modalidad de estudio de grabación, mientras que el de Pérez corresponde a una interpretación en vivo frente a público. En el primer caso, los micrófonos están más cerca del piano que el micrófono ambiental de la segunda grabación. Esto afecta de forma particular la captura de los armónicos del segundo registro que, aunque se escucharon en la sala de conciertos, no tienen la cercanía que se logra con un micrófono cerca de la caja de resonancia del piano. El tempo musical es algo que se puede estudiar en tres niveles: macro, micro y mixto[36]. En el caso de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*, comparar la duración de las secciones nos permite ver en qué trozos las divergencias son mayores. Para deducir la duración de cada sección se empleó el programa informático Audacity[37], que permite seleccionar fragmentos específicos y deducir la duración de ellos con una precisión de milésimas de segundo. Dichas duraciones se pueden observar en la Tabla 8.5.

Tabla 8.5: Duraciones de las secciones en que se puede dividir la *Tessellata n.º 3*.
Fuente: elaboración propia a partir de la medición de los extractos de audio.

Bloque	Sección	Duración en tiempo		
		Rodolfo Ponce	Alfonso Pérez	Diferencia
α	A	45”218	37”668	07”550
	B	31”888	21”418	10”470
	C	42”433	30”397	12”036
	D	45”927	40”781	05”146
	E	11”990	08”176	03”814
	F	16”597	10”841	05”756
β	A’	48”274	33”045	15”229
	B’	53”823	39”582 *	14”241 *
	C’	1’10”187	56”731	13”456
	D’	55”620	41”378	14”242
	E’	22”916	18”869	04”047
	F’	1’38”213	1’24”138	14”075

La diferencia nominal muestra que, aunque existen divergencias en las proporciones de las distintas secciones, siempre es mayor la duración de Ponce que la propia de Pérez, lo cual permite afirmar que se trata de dos versiones equilibradas en sí mismas, aunque Pérez imprime una mayor velocidad a toda la pieza que Ponce, dando por consiguiente una diferencia en la duración total de cada interpretación de 1 minuto 47 segundos, al comparar los 8 minutos con 57 segundos de Ponce contra los 7 minutos con 10 segundos de Pérez.

En la Tabla 8.5 se ha incluido en la parte B’ un asterisco, debido a que no es una duración precisa: en el segundo sistema, Pérez comete una omisión al suprimir el grupeto de triples corcheas, en la fer-

[36] Para más información sobre la metodología de análisis discográfico, véase Pérez Sánchez, Alfonso. “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 17 (2013), <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf> [consulta 06-11-2018].

[37] Mazzoni, Dominic; y Dannenberg, Roger. *Audacity* [aplicación informática multiplataforma libre]. Versión 2.2.2. Universidad de Carnegie Mellon. Disponible en <https://www.audacityteam.org/> [consulta 06-11-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

mata breve con la indicación de corchea igual a 112. Este es un error natural, no deseable, que proviene del tocar en vivo y de memoria, aunque en aquel momento el intérprete se dio cuenta de la omisión en tiempo real; al ser un concierto con público no hubo forma de corregirlo y así quedo en la grabación.

En un primer momento se pensó en realizar un análisis a nivel micro para conocer las velocidades metronómicas exactas de cada sección, pero dada la escritura rítmica irregular y las sonoridades estruendosas de la obra, emplear el visualizador de onda para poner las marcas en pista de audio fue una empresa compleja y que requeriría mucho esfuerzo para obtener un grado aceptable de confiabilidad. Además, se decidió escapar de la rigidez cuantitativa para permitir construir una narración que no estuviera impregnada de una neutralidad aparente derivada del uso de herramientas tecnológicas para dotar a este trabajo de cierta objetividad científica[38].

De regreso a la reflexión, y hablando en torno a ciertos pasajes particulares, el inicio de la pieza ya marca una solución diferente para los acordes amplios del inicio del segundo compás con la nota Sol, que debe sostenerse mientras se ejecutan. Ponce decide quebrar la parte de la mano izquierda. Por otra parte, yo hago uso del tercer pedal, aunque esta solución permite tocar los tres acordes sin necesidad de quebrarlos; el no tener el Sol físicamente apretado hace que los armónicos de dicha nota se evaporen de manera más rápida.

Recuerdo una clase con Ponce cuando toqué para él la *Tessellata*; el inicio lo sorprendió al escuchar que no había quebrado los acordes; notó que había empleado el tercer pedal y me dijo: "A ver hazlo de nuevo" y lo realicé. A continuación, dijo "Otra vez" y comprendió que era posible utilizar ese recurso sin riesgo, y exclamó: lástima que ya grabé esa *Tessellata* para la integral, así que tendré que esperar a realizar una nueva grabación para incluir tal recurso. Es importante señalar que, aun en aquel entonces, reconocía la supremacía del pianismo de Ponce frente a mis intentos de ser pianista, y hoy en día admiro lo que ha logrado por difundir la música de compositores mexicanos; por mi parte, con el tiempo descubriría que lo que realmente me apasiona es la musicología.

Otra divergencia es la presentada por Ponce en la página 5, último sistema, después de la raya punteada donde la triple corchea, que en la partitura aparece un solo Re, y en la grabación se presenta ese Re junto con un Re bemol. Recuerdo la clase que tuve con Ponce, que me comentó que Muench solía tocarlo así, aunque no lo hubiera indicado en la partitura e incluso llamó por teléfono a Tarsicio Medina-Reséndiz para confirmar esa circunstancia. No obstante, al escuchar mi propia versión del 2004 pude apreciar que decidí seguir lo indicado en la partitura. Aunque la partitura fue editada de manera adecuada sería conveniente contrastar esta información con el manuscrito o con algún ejemplar impreso con indicaciones del propio Muench.

Discusión

Arturo Pérez comenta que Muench "mostró un constante interés por el piano durante toda su vida; es más, este instrumento fue parte de él mismo durante toda su trayectoria musical. […] Siempre lo necesitó para expresarse[39]. En efecto, en la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* propone un estilo personal que transciende el mero virtuosismo pianístico para expresar algo coherente en sí mismo que, más

[38] *Cf.* De la Cuesta-Benjumea, Carmen. "La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa". *Enfermería clínica*, XXI, 3 (2011) pp. 163-167, p. 166.

[39] Pérez López, A. *Gerhart Muench…*, p. 148.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que describir una atmósfera especial, busca hacer sentir la esencia de una reflexión compositiva de un momento particular en su vida. En este sentido, el propio Muench se pregunta si hay una razón de ser con las siguientes palabras en una conferencia: "¿Qué expresa la música, [es decir,] es la música capaz de expresar algo más que fuera otro que puro sonido?"[40]. Más aun, Luis Jaime Cortez, en sus "Apostillas a Gerhart Muench", menciona que el maestro "creía en la música viva; la grabación le parecía una suerte de falsificación, una copla caricaturesca que tiene el defecto de ser igual a sí misma durante toda la eternidad"[41]. No obstante, vendría muy bien para realizar una valoración de su aproximación al piano el tener al menos una grabación suya de alguna de sus *Tessellata Tacambarensia*. Aunque la anterior cita es correcta desde el punto de vista de la trascendencia de la grabación como referencia musical, la utilidad pedagógica de los registros sonoros es válida para autoevaluarse y quizá se podría matizar el comentario de Cortez al leer a través de las palabras de uno de sus discípulos, David Gutiérrez Ledesma lo siguiente:

> El maestro Muench afirmaba que primera(mente), se deberá estudiar a FONDO todo lo que nos dice la partitura, después se podrán apreciar las grabaciones de otros pianistas que hacen de esa obra. Hay que saber autoevaluarse constantemente, se puede grabar lo que se toca y así darse cuenta de cómo se interpreta[42].

Incluso el propio Muench tuvo que recurrir a las grabaciones, de forma circunstancial, antes de poder conocer las partituras de compositores contemporáneos:

> A principios de los sesenta, en Guanajuato, le fue enviado de Alemania un álbum con grabaciones de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, etcétera, que encendieron en forma muy viva su interés. Estaba anonadado por el boom de compositores europeos cuyos lenguajes musicales sobrepasaban toda expectativa. ¿Dónde había estado encerrado todo este tiempo? Y un sentimiento sutil de Robinson lo invadió. Inmediatamente pidió partituras y los estrenos en México no se hicieron esperar: el *Canteyodaya*, el *Catálogo de los pájaros* íntegro, el *Cuarteto para el final de los tiempos* (al lado de Manuel Enríquez, Sally Van Den Berg y Anastasio Flores), *Los pájaros exóticos* de Messiaen, obras de Pousseur, Krenek, Ligeti, Boulez, Stockhausen, entre ellas la *Pieza para piano No. 11* de este último, obra aleatoria para la que mandó hacerse un atril especial[43].

Además, como menciona Cortez, quizá sería conveniente que se creara un fondo accesible a los investigadores con la intención de poder consultar los manuscritos y material complementario que afanosamente ha recopilado con el paso del tiempo Tarsicio Medina-Reséndiz:

> Es importante que el intérprete pueda comparar la edición de que dispone al confrontarla directamente con el texto original. En el caso de Muench, cuya grafía es compleja y cuya caligrafía musical casi ininteligible, ese esfuerzo es necesario. Hay en las partituras demasiadas cosas que sería importante confirmar directamente con el manuscrito[44].

---

[40] Muench, Gerhart. "Conferencia Escuela Nacional de Música". Manuscrito (en español), sin lugar y sin año [¿1964?], 5 páginas escritas a máquina, p. 5. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto…*, p. 88.

[41] Cortez, Luis Jaime. "Apostillas a Gerhart Muench". *Heterofonía*. XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 199-203, p. 202.

[42] Pérez López, A. "Anexo 1b.-David Gutiérrez Ledesma. Salamanca, Guanajuato" [entrevista]. *Gerhart Muench: trayectoria artística…*, p. 497.

[43] Carmona, G. *Gerhart Muench...*, p. 37.

[44] Cortez, L. J. "Apostillas…", p. 203.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

No obstante, además de la revisión de manuscritos, aún queda pendiente el análisis musical de su obra en trabajos académicos, así como el que un mayor número de intérpretes se interesen por tocar sus piezas. En este sentido, este trabajo busca generar interés en el músico alemán-mexicano al que varios de nosotros conocimos a través de sus obras y anécdotas que cuentan los que fueron sus discípulos y que son ahora profesores del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato.

En cuanto a la forma de la tercera *Tessellata*, en la Figura 8.6 se pueden encontrar los principales elementos detectados en el análisis musical:

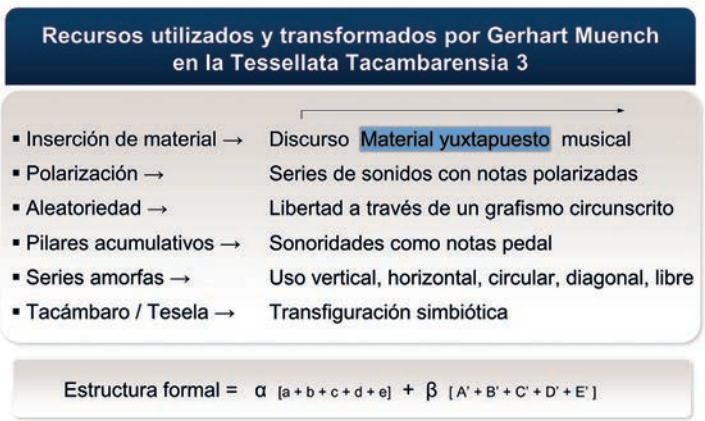


Figura 8.6: Resultados del análisis musical efectuado a la *Tessellata*.
Elaboración propia a partir del análisis realizado a la partitura.

Esto puede ser debatido por otros investigadores, pues la forma de componer de Muench permite diversas lecturas tanto analíticas como interpretativas a partir de la misma partitura:

> Hay que aferrarse a la [mejor] partitura, ahí está todo. Es preciso leerla, comprenderla, analizarla, es decir, estudiar sin el instrumento. Debe prestarse mucha atención a todas las indicaciones de la partitura, movimiento, carácter, dinámica, agógica, matices, etc. Siempre hay que volver a ella cuantas veces sea necesario, […] muchas veces se cree que ya se tiene toda estudiada, pero siempre habrá algunos aspectos que no se vieron en el primer estudio[45].

Eso mismo ocurre con la propuesta de relacionar la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* con la escena del bombardeo de Dresde, que puede ser refutada, pero en un espíritu de diálogo se invita al lector a imaginar esa noche en esa ciudad alemana que fue arrasada y el pavor que vivió en carne propia el compositor. Esto es posible dado que

> la "interculturalidad" y lo "transcultural" como conceptos programáticos –del pensar filosófico, en el espacio público político y en las artes– están dirigidos al diálogo entre las culturas y conlleva la necesidad de una "fuerte sacudida" a las pretensiones extensivas y expansivas de prácticas y estilo arraigados en una visión cultural propia, respondiendo a otra visión cultural, a lo extraño, lo ajeno que interroga e interpela lo propio[46].

[45] Pérez López, A. "Anexo 1b.-David Gutiérrez...", p. 497.

[46] Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto…*, p. 283. Es un argumento que construye a partir de las referencias manifestadas por Raúl Fornet-Betancourt y Pablo Lazo Briones.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En ese sentido, quisiera proponer una especie de mosaico sombrío que emerge de los sonidos de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* y que es deconstruido en la Figura 8.7; el compositor trata de escapar de su propio pasado y convertir aquella experiencia traumática en sonidos que pudieran permitir la sanación de su espíritu, dentro de lo posible, donde las bombas se convierten en fuegos artificiales y su ciudad destruida se vuelve un pintoresco y pacífico pueblecillo, aunque con tonos velados.

Figura 8.7: Lectura simbólica de la *Tessellata n.º 3*.
Elaboración propia con fines de ejemplificación didáctica.

Estoy de acuerdo en que la reflexión es "el proceso de colocarse justo entre lo que ha sido dicho y lo que está por decirse; entre lo que ha sido sentido y lo que está por sentirse. En ese doblez de la experiencia que no se agota en su realización"[47]. Y es por ello que, como reto, pienso volver a abordar la pieza desde la praxis musical, con la intención de ver qué tanto se puede permear de lo escrito en este texto reflexivo en una nueva interpretación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* y en qué grado puedo transmitir al público esa visión dantesca, que deje ver destellos de luz en esta obra de timbres oscuros.

Conclusión

La figura de Gerhart Muench es relevante en el contexto musical de la segunda mitad del siglo XX mexicano, sobre todo en el centro del país, donde fue bien recibido y tuvo una labor fructífera como intérprete, compositor y profesor. En particular, su paso por Guanajuato y su relación laboral con la Universidad de Guanajuato impactó la escena pianística de esta ciudad. Como parte del reconocimiento a su labor artística, en el Edificio de la Presa existe una placa donde se indica el nombre del maestro Gerhart Muench para designar un aula, reconocimiento que se otorga a figuras que han sido relevantes

[47] Cubides, H.; y Guerrero, P. "Reflexividad en la investigación cualitativa", p. 139.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

para esta institución de educación superior. Sin embargo, son pocos los estudiantes del DEMAE que conocen su vida y obra, de ahí que falte mayor difusión de parte de aquellos que valoran la calidad de su catálogo y su importancia en el contexto musical mexicano.

Se puede concluir que Gerhart Muench es un compositor que sabe transformar los recursos y las técnicas compositivas del mundo que le rodea, logrando con ello una música viva, coherente y llamativa a la escucha. En particular, la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* es una obra para piano importante de este compositor y una propuesta importante dentro de la variada muestra de proposiciones generadas en el siglo XX mexicano. De forma complementaria, se ha intentado mostrar cómo el análisis discográfico y reflexivo de registros sonoros puede ser integrado en textos musicológicos con la intención de complementar la información en torno a la praxis interpretativa de una obra musical. Se trata de una acción relevante cuando uno mismo es partícipe del objeto de estudio a desenterrar de la experiencia previa, pues narra las experiencias de vida que rodean a la acción de hacer música de forma compartida.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

9

La economía social del historicismo musical y la política cultural en México

Emilia Ismael-Simental
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Introducción

El Complejo Cultural de la Ex Fábrica La Constancia Mexicana está ubicado al noroeste de la ciudad de Puebla (México), sobre el cauce del río Atoyac en los vestigios de la segunda textilera mecanizada de México y la más longeva en su tipo –en funciones desde 1835 hasta 1991[1]–. El conjunto fabril, que llegó a tener hasta 73 258 m^2, fue expropiado por el gobierno estatal en 2001 y activado para propósitos culturales cinco años después; primero con Plataforma 2006, un proyecto curatorial de arte contemporáneo, y luego en 2012, con el comodato de parte de la infraestructura a favor de Fundación Azteca –organización de responsabilidad social del Grupo Salinas– para la instalación de un centro de iniciación musical y como sede nacional de las orquestas y coros juveniles de su proyecto Esperanza Azteca[2].

A partir de dicha activación se iniciaron proyectos de investigación coordinados entre académicos y funcionarios locales con el objetivo de formular los nuevos usos culturales a largo plazo del inmueble[3]. Entre estos proyectos se consideró un Centro de Interpretación del Patrimonio Industrial, un Museo Histórico de la Industria Textil y el Centro Nacional de Documentación del Patrimonio Industrial[4]. Ninguno de estos proyectos, orientados al rescate y patrimonialización de la historia fabril del Estado, se ha concretado a la fecha. En un giro no anticipado por políticas culturales estratégicas, el complejo fabril se fue transformando en un complejo cultural con la instalación de instituciones y diversas propuestas museísticas. Actualmente La Constancia, como se le conoce coloquialmente al lugar en la ciudad, alberga cuatro museos dentro de la arquitectura original de la fábrica: la Casa de

[1] Gamboa Ojeda, Leticia. "La Constancia Mexicana. De la fábrica, sus empresarios y sus conflictos laborales hasta los años de la posrevolución". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 39 (2004), pp. 93-112, p. 94; e Ibáñez González, Luis Antonio. "La evolución de las fábricas textiles de Puebla en el corredor Atoyac". *Boletín de Monumentos Históricos*, III, 25 (2012), pp. 37-56.

[2] Morales Moreno, Humberto; y Alejo García, Óscar. "La experiencia de gestión del patrimonio industrial textil mexicano. El proyecto de museo de La Constancia Mexicana". *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio industrial*. Camilo Contreras Delgado (coord.). Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2015, pp. 155-174, p. 161, <http://www.fundacionazteca.org/contenido.aspx?p=n-casa-de-la-musica-de-viena-en-puebla-es> [consulta 18-05-2018].

[3] *Ibid*., pp. 157-173.

[4] *Ibid*., pp. 163-170.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

la Música de Viena, el Museo Infantil, el Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa, y el Museo Casa del Títere y las Marionetas Mexicanas. Además, en parte del terreno se levantaron nuevas instalaciones que resultarían en un parque público con el Paseo de Gigantes –un recorrido de iconos mundiales de la arquitectura en miniatura–, áreas de juegos infantiles y minigolf, la fonoteca Vicente Teódulo Mendoza, la fototeca Juan Crisóstomo Méndez, y el Museo del Automóvil Puebla (MAP) en alianza con las empresas alemanas Volkswagen y Audi[5].

La primera institución en ser inaugurada como parte del complejo después del comodato otorgado a las orquestas juveniles de la fundación del Grupo Salinas fue el museo Casa de la Música de Viena en enero de 2015. Este museo fue la primera franquicia de la *Haus der Musik* fuera de Viena y presenta en su mayoría salas de exhibición dedicadas a la historia de los grandes compositores germanos de la historiografía académica de corriente principal. Llama la atención que en la mayoría de las salas son pocos los bienes culturales originales que se exhiben en comparación con la tecnología de reproducción e interacción disponible para la demostración de contenidos y en franca sustitución de artefactos históricos. En algunos casos donde sí encontramos dichos bienes, estos se presentan en reproducciones digitales y no conforman precisamente una colección de bienes físicos como campo de significado cultural, función que antaño le daba razón de ser a los museos históricos. En este caso, los contenidos museísticos como la vida de Beethoven sirven como narrativa para el despliegue de tecnología sonora y háptica de avanzada. Tal es el caso de una sala con un sistema digital sonoro en 360 grados donde se escuchan los fragmentos más conocidos de la Novena Sinfonía del compositor nacido en Bonn, o la sala con software y sensores que nos permiten dirigir a la Filarmónica de Viena.

Dispersa entre el nuevo equipamiento digital y los personajes destacados del historicismo musical occidental se encuentran vestigios de la maquinaria textil que quedó en el inmueble, higienizada y exhibida de manera estética como glamorosos ornamentos de las salas de exhibición y la sala para conciertos de cámara, pero sin ninguna justificación museográfica vinculada a la historia del inmueble. Esta simultaneidad y aparente disociación de contenidos culturales ponen en evidencia tres racionalidades problemáticas de la museografía de la Casa de la Música de Viena adaptada al contexto de Puebla. Primero, revelan una narrativa universal, es decir, un relato histórico tácitamente accesible para todos por su periodicidad histórica lineal y homogénea y su valor intrínseco como dispositivos culturales trascendentales y deslocalizados, operando a través de los conceptos estabilizadores de autor, músico, público, obra, práctica musical y función social del trabajo artístico.

Segundo, esta narrativa se implementa como una pedagogía hegemónica de unidad simbólica en su positiva falta de diversidad. Las exhibiciones muestran principalmente hombres blancos y germanos como grandes e incuestionables referencias de la cultura universal. Desde luego, cabría argumentar que el museo está después de todo dedicado a la música de Viena específicamente y esas son discutiblemente sus características y caracteres. Sin embargo, la homogeneidad del relato vinculado a la discursividad enciclopédica e institucionalizante de la música clásica se hace patente en la museología y se sustenta también en el hecho de que el museo es una réplica de la *Haus der Musik*, sin adjetivo. Más aún, el guion museológico está basado en una historicidad musical copiosamente cuestionada en las últimas décadas

[5] "Audi México abre sala permanente en el Museo del Automóvil de Puebla", <http://www.audi.com.mx/mx/web/es/audi-en-mexico/media-center/noticias/170131_audi-mexico-abra-sala-permanente-en-el-museo-del-automovil-de-puebla.html> [consulta 18-05-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

precisamente por su operación universalizante y hegemónica[6]. Justamente, en lo que podríamos leer como una confesión de esta racionalidad, al final del recorrido hay un intento por reconocer al contexto mexicano con la inclusión de Juventino Rosas en el paso de los siglos XIX al XX. Sin embargo, esta inserción única se limita a hacer a dicho personaje (y el quehacer musical en México) reconocible dentro de la narrativa ya instituida.

Finalmente, la desvinculación de la propuesta museográfica con su lugar de emplazamiento, no solo en términos de infraestructura y su valor histórico, sino en términos de su significado social como nodo articulador de comunidades obreras a través de generaciones, se presenta como otra racionalidad cultural que el museo pone en práctica. Los contenidos culturales de la propuesta museológica van más allá del lugar, su historia, su significado y las problemáticas de su devenir histórico. Los grandes nombres de la música clásica indemnizan el valor de la pérdida sociocultural con una narrativa que estabiliza contenidos, al mismo tiempo que los jerarquiza y sobre-valúa por encima de los ahí construidos históricamente. Esta estabilización de contenidos culturales, por un lado, intenta justificar una inversión de 158.5 millones de pesos mexicanos –el equivalente a la tercera parte del presupuesto estatal en materia de cultura para 2015– y por otro, genera un valor de consenso alrededor de la alta cultura[7].

Ahora bien, todo esto llama la atención aún más porque la museografía del más reciente Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa (MMMRTT, *passim*), inaugurado en 2017 y que habrá de analizarse más a detalle en este capítulo, sigue las mismas racionalidades que la franquicia austriaca. En el ámbito de las políticas culturales y proyectos de inversiones millonarias en infraestructura cultural surgen muchas preguntas, entre ellas: ¿por qué replicar una racionalidad museística tan cuestionada en el ámbito disciplinar y no construir una historiografía localizada? ¿por qué emplazarlo en una infraestructura con una compleja red de significados culturales en abierta disonancia con su propuesta museística? Y, ante estos presupuestos estéticos e históricos, ¿cuál podemos especular es la función que tienen museos de la música como estos, como política cultural?

El coleccionamiento de lo sensible

Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* interpretaba a finales de los años 90 del siglo pasado, y sostenía aún en la edición de 2001, que la formación de colecciones de arte culto en la modernidad había funcionado como dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos, permitiendo a las clases cultas y bien educadas el acceso a cierto tipo de artes o bienes culturales en museos, salas de concierto y bibliotecas. Estos permitían a las citadas clases conocer y poseer el arte y la cultura que los identificaba y ordenaba con la historia[8]. Sin embargo, García Canclini sostenía

[6] Born, Georgina; y Hesmondhalgh, David (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley y Londres, University of California Press, 2000; Kerman, Joseph. *Write All These Down*. Berkeley, University of California Press, 1994; Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, University of California Press, 2011; McClary, Susan. "Afterword". *Noise*. Jacques Attali. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2009 [1985]; Subotnik, Rose. *Developing Variations*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; Taruskin, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, University of California Press, 2009; Taruskin, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 1995; y Taylor, Timothy. *Beyond Exoticism*. Durham, Duke University Press, 2007.

[7] "Puebla invierte 470 mdp para consolidarse como destino cultural", <https://www.reportur.com/mexico/2015/09/01/puebla-invierte-mas-de-470-mdp-para-consolidarse-como-destino-cultural/%3e> [consulta 25-06-2018].

[8] García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 281.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que el momento posmoderno de la cultura a partir de los años 70 estaba caracterizado por procesos de descoleccionamiento y desterritorialización, y la manía de coleccionar ya no era de los tiempos posmodernos[9].

Su argumento era que tanto las instituciones culturales que resguardaban, ordenaban y exhibían estas colecciones, como las mismas ciudades, habían sido transformadas por la ubicuidad tecnológica permitiendo que la cultura siguiera la "lógica de los usos y no la de la producción intelectual" de significados[10]. La tecnología, especialmente de reproducción, permitía cruces en ocasiones irreverentes entre códigos culturales: la fotocopiadora nos permitía hacer nuestras propias antologías como el audio casete nos daba la cinta mezclada de las canciones favoritas de la radio, sin pensar más ya en obras totales, macro-estructuras, ni grandes relatos[11]. Del mismo modo, a escala de la vida urbana, los sistemas arquitectónicos de la ciudad habían perdido su homogeneidad: en ese caso, "(l)a falta de regulación urbanística y la hibridez cultural de constructores y usuarios entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas"[12]. La gramática para la lectura de la ciudad, pues, se había perdido y eso era signo de la posmodernidad.

Este proceso de descoleccionamiento de la cultura daba pie asimismo a su desterritorialización y reterritorialización. Es decir, a la "pérdida de la relación 'natural' de la cultura con territorios geográficos y sociales" específicos y definidos[13]. Por ejemplo, aquella relación que nos hacía y hace aún asociar formas del arte popular y el folklore con lo nacional, especialmente a través de los procesos de modernidad independentista en los países latinoamericanos. Sin embargo, decía García Canclini, "[l]a agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo"[14]. En la medida en que las culturas perdieron su homogeneidad y otros discursos y narrativas antagónicas se hicieron visibles en la posmodernidad, se fragmentaron y entremezclaron los referentes que durante la modernidad permitían a las clases sociales afirmar identidades y disputar su poder a través de jerarquías simbólicas. Al quiebre de la modernidad, las tecnologías de reproducción, la telemática y el mercado permitían desplazar y relocalizar parcial y relativamente productos simbólicos, permitiendo también observar las redes económicas e ideológicas transnacionales y sus relaciones de poder. No habría, apuntaba García Canclini, por qué lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que promovían desigualdad en la medida en la que construían jerarquías sociales a través del arte y la cultura, ya que los "cruces irreverentes" de la posmodernidad tecnológica permitían relativizar fundamentalismos, absolutismos, patrimonialismos y sus esquemas de discriminación[15].

Sin embargo, al reflexionar sobre los nuevos museos de música de Puebla, tanto en su configuración museológica, tecnológica y su función como política cultural, estos no resuenan con una intervención posmoderna descoleccionadora y desestabilizadora de las estructuras culturales; por el contrario, hacen pensar en procesos de *recoleccionamiento*. En ambos museos llama la atención tanto el entrecruce de códigos y clasificaciones como lo popular, lo indígena y lo culto, como el despliegue

[9] Benjamin, Walter. "Unpacking my Library. A Talk About Book Collecting". *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1968, pp. 59-67.

[10] García Canclini, N. *Culturas híbridas*…, p. 283.

[11] *Ibid*., p. 286.

[12] *Ibid*., p. 282.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibid*., p. 288.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de nuevas tecnologías digitales en su constitución museográfica. Es clara la orientación imperativa hacia tecnologizar la experiencia del espacio y también frecuente el uso del término "interactivo" en sus objetivos pedagógicos[16]. El uso de nuevas tecnologías se justifica en la idea de que el visitante adquiera conocimientos híbridos a través de la experiencia.

Esto parece justificar un extravagante volumen de dispositivos tecnológicos –proyectores, pantallas hápticas, videojuegos, sistemas de audio de alta fidelidad, hologramas, etc.– en la conformación de las salas y la organización de los bienes simbólicos que conformarían una colección o exhibición en el sentido moderno de la institución museística –manuscritos, grabaciones, notas de programa, instrumentos, fotografías, etc.–. En el caso del MMMRTT son pocos los bienes culturales originales que se exhiben como tal; en su mayoría son reproducidos a través de medios digitales haciendo que la museografía dependa de la disposición de tecnología de reproducción e interacción. En algunas salas donde sí se encuentran este tipo de bienes originales, estos no conforman precisamente una colección (ya sea permanente o temporal) que genere un campo de significado cultural, sino que se distribuyen como elementos de ambientación.

Ahora bien, no es el propósito abogar aquí por regresar a las colecciones físicas o evocar nostálgicamente una época dorada de las colecciones del museo moderno, pero sí interrogar el uso de la tecnología como substituta de referentes o generadora de contenidos, para así pensar críticamente la articulación histórico-social de estos espacios culturales y su función política. La observación inicial es que no estamos ante museos que resguardan, ordenan, generan y exhiben bienes y contenidos culturales, sino en espacios con un pesado equipamiento tecnológico que parece llenar los vacíos en la construcción de contenidos. Es decir, una tecnología que hace de contenido en sí misma y utiliza discrecionalmente algunos elementos simbólicos de índole musical como recursos para su dramatización. El análisis de la organización y racionalidad de esos contenidos revela que no hay una construcción de significados localizada, contextual ni crítica, sino la reproducción de una racionalidad cultural estandarizada que pone en marcha nuevas funciones de este tipo de institución cultural musical.

El argumento a desarrollar aquí es que la racionalidad historiográfica y los discursos y usos tecnológicos en la museografía del MMMRTT acusan nuevas estrategias de ordenamiento sensible y significación política en las instituciones culturales, distintamente aquellas dedicadas a la música. Estas estrategias de ordenamiento son aquí entendidas como "un régimen social de existencia"[17] que es habilitado a través de las políticas culturales institucionales para facilitar ciertos tipos de ciudadanía, y en donde la música como contenido es particularmente útil. Parto, entonces, de la interpretación de que, si bien la posmodernidad ha dejado una fragmentación y desterritorialización simbólica por los usos tecnológicos, a través de ellos hay en estos museos una reestructuración de contextos y referencias semánticas que, parafraseando a García Canclini, amarran sentidos[18] y recoleccionan, pero no bienes simbólicos asociados a ciertas clases sociales como las colecciones de antaño, sino de algo más. ¿Qué se está recoleccionando?

[16] "Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa. Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de Puebla", <http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1894> [consulta 25-06-2018].

[17] Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid, Traficantes de sueños, 2015, p. 21.

[18] García Canclini, N. *Culturas híbridas*…, p. 283.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa y la historiografía musical de las relaciones sociales

Cuando pensamos en un museo de la música, nuestro referente más próximo se informa de las nociones modernas discutidas en la sección anterior: un recinto con colecciones de bienes simbólicos físicos, relevantes y acotados en un campo de significación cultural trascendental. En el caso de la música, esto se materializa en objetos de la práctica en el campo de significación como manuscritos, instrumentos, grabaciones, etc. Sin embargo, la historiografía que articula la narrativa museística, a contrapelo, revela las implicaciones de dicha práctica o prácticas en la construcción de lo social. Como hemos visto en el caso de la Casa de la Música de Viena, estas narrativas pueden tener implicaciones hegemónicas que homogenizan e invisibilizan las voces de otros y deslocalizan prácticas. Particularmente, estas relaciones tienen una dimensión afectiva que organiza de manera sensible las dinámicas de socialización y subjetivación de las comunidades urbanas. Es decir, que perfilan ciertos tipos de ciudadanía a través de una organización sensible de las relaciones con el yo, el otro y su emplazamiento.

El MMMRTT inicia su recorrido con una ficha de sala que, por un lado, resume la estrategia museológica y pone de manifiesto su función pedagógica. La ficha se titula "La experiencia mexicana". En ella se establece que la experiencia mexicana ha sido aquella del mestizaje. De este modo, en apenas unas líneas, se recurre al concepto de mestizaje para establecer una discursividad histórica conformada por la fusión de la herencia española y lo propio encarnado en lo prehispánico. Sin embargo, ese mismo concepto ha de ser problematizado por su efecto conciliador, es decir, por su capacidad de presentar la hibridación cultural como un proceso catalizador positivo y pacificador y no uno impositivo y violento. Por otro lado, esa misma discursividad histórica se presenta bajo la lógica pedagógica de que la institución museística es aquella que contiene y muestra, en lugar de construir, la experiencia social. La ficha resume, pues, la apuesta institucional por reproducir un discurso normalizado desde el siglo XIX en relación a las artes y la cultura. La misión civilizadora de la cultura, y especialmente la música, de disipar el conflicto y conciliar.

Siguiendo esta lógica, las salas están organizadas bajo temáticas modernas ya estandarizadas en los periodos estado-nacional y posrevolucionario: lo prehispánico, el catolicismo, la nación y el Romanticismo, el folklore vernáculo, y lo moderno. Dentro de estas salas se presentan, como veremos a lo largo de esta sección, elementos asociados a dichas nociones, aunque no articulados entre sí. Las salas se nombran: 1) La experiencia mexicana; 2) Música virreinal; 3) Villancicos; 4) Gloria In Excelcis [*sic*] Deo; 5) Nacimiento de una nación; 6) México romántico; 7) Arte y color; 8) Ópera; 9) Bésame mucho; 10) Nuevos horizontes; 11) Cronología; 12) Music Instrument Museum of Phoenix[19].

En la primera sala, algunas vitrinas con instrumentos prehispánicos dan lugar a una ficha informativa sobre *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi, donde se alude a la Conquista como inicio de la construcción histórica y apología del mestizaje como encuentro de dos mundos. Enseguida se da paso al periodo virreinal, en el que se muestran cédulas con apenas unas líneas biográficas sobre Juan García de Céspedes, Juan Gutiérrez de Padilla y Gaspar Fernández. La cédula de Juan García de Céspedes, por ejemplo, describe: "Su pieza más conocida es *Convidando está la noche*, en la que están planteadas

[19] "Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa. Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de Puebla", <http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1894> [consulta 25-06-2018]. La sala 12 es una exhibición en comodato otorgada por la colección del Museo de Instrumentos Musicales de Phoenix (MIM), Arizona. Sin embargo, tras una inundación en mayo de 2017, la sala se encuentra en reparación.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

las características de la música popular actual", y se acompaña con unas fotos de lo que podría ser el interior de la Catedral de Puebla, pero sin pies de foto que lo confirmen o contextualicen la trayectoria arquitectónica del inmueble en relación a los músicos citados. A estos elementos sin conexión explícita los acompaña una aplicación de audio digital en dispositivos portátiles provistos por el museo al inicio del recorrido, donde se reproducen muestras sonoras de la música de estos personajes, como el caso del citado *Convidando está la noche* o *Hermoso amor* de Gutiérrez de Padilla. El dispositivo reproduce la música, pero cambia de *track* a medida que el visitante se desplaza en las salas.

Una sala temporal adjunta da lugar a una muestra especial de instrumentos decorados con chaquira huichol. La información de sala no provee un desarrollo de contenidos sobre música indígena en relación al resto del recinto, sino que se propone como muestras de objetos de arte huichol. Las salas 2, 3 y 4 se concentran en la noción de un México católico. Se muestran cédulas sobre el género de villancico, una escena del Nacimiento, algunos instrumentos religiosos como órganos, abundantes dioramas de arquitectura religiosa católica y proyecciones en vídeo de interiores de iglesias barrocas. Sobresale en la sala 4 una cámara tridimensional donde se proyecta un recorrido aéreo virtual dentro de una iglesia. El planteamiento es categórico: la única religión significativa en esta narrativa es la católica. El único elemento que apuntaría a otras prácticas religiosas en México es la presentación aislada de un shofar, acompañado de la nota: "Instrumento musical antiguo fabricado con cuerno de cordero, utilizado en las celebraciones religiosas judías". Sin embargo, no existe ninguna otra referencia a la tradición musical judía en México o la razón por la que ese instrumento es incluido en la exhibición. Un anexo a la sala 4 contiene un sistema de videojuegos con proyectores gigantes sobre muro, donde los visitantes pueden hacer volar un ángel con el juego de sus manos gracias a tecnología de detección de movimiento.

Las últimas salas están dedicadas al curso histórico a partir de la Independencia, los gestos románticos del siglo XIX y las vanguardias de la época revolucionaria de la primera mitad del siglo XX. Nuevamente se encuentran elementos débilmente articulados historiográficamente como ilustraciones de héroes de la Independencia y los símbolos patrios, incluyendo en materia musical el *Himno Nacional* y la *Marcha de Zaragoza* de Aniceto Ortega. La siguiente sala muestra la cédula "México Romántico". En ella, por un lado, no se establece para un público general o iniciado a qué refiere el calificativo y, por otro, de manera imprecisa se caracteriza con el surgimiento del piano y su importancia en las tertulias caseras. Interesantemente, se hace la anotación "¡Ah!, Y en la presencia de bellas señoritas pianistas", lo cual probablemente intenta hacer referencia al papel del piano en la economía musical doméstica del siglo XIX, por su popularidad con mujeres jóvenes de las clases medias y altas, aunque la expresión en realidad destaca las problemáticas en las racionalidades de la museografía: la homogenización discursiva, la falta de diversidad y la invisibilización de voces.

Posteriormente en las salas nombradas "Arte y color" y "Ópera" se hace referencia a algunos personajes de la primera mitad del siglo XX como Manuel M. Ponce, José Rolón y Silvestre Revueltas, y se habla vagamente de la actividad musical en teatros y salones, así como de la popularización de la canción mexicana junto con la ópera como formas de entretenimiento desde finales del siglo XIX. Los elementos en estas salas están igualmente conjuntados por un tema cronológico, pero no se aportan más argumentos respecto a su significación cultural. Finalmente, la sala 10, titulada "Nuevos Horizontes", es un intento por apuntar la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, solo se dispone de una cédula con los nombres y fotos de Gerhard Muench, Eduardo Mata, Rodolfo Halffter, Julián Carrillo, Manuel Enríquez, Leonardo Velázquez y Alicia Urreta, y otros videojuegos para generar proyecciones de imágenes abstractas sobre un muro, sin tampoco evidenciar la relación entre ambos elementos. Al

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

terminar el recorrido, el museo cierra con una línea de tiempo que sintetiza la organización cronológica del recorrido e ilustra la homogeneidad en la narrativa histórica. Comenzando con el siglo XVI, es decir, nuevamente una referencia directa a una historización de herencia moderna centroeuropea que entiende la conciencia histórica a partir del fin del Medievo europeo, y, para América Latina, en relación a la Conquista y el advenimiento de la escritura alfabética. Esta línea de tiempo procede segmentando los procesos históricos por siglos hasta llegar al actual, donde los referentes musicales son Arturo Márquez (1950), Federico Ibarra (1946) y Mario Lavista (1943).

Como se puede observar en estos apuntes del recorrido, las tres racionalidades mencionadas al inicio de este trabajo en relación a la Casa de la Música de Viena –universalista, unidad hegemónica o falta de diversidad simbólica, y desvinculación con su emplazamiento– se reproducen en la museografía del MMMRTT. Primero, las salas están organizadas en base a una narrativa universalizante del devenir histórico en México: la conquista, el virreinato, el proyecto nacional, el México católico. Una narrativa historicista homogeneizante que no alcanza a contextualizar a sus mismos referentes, ni permite ver las tensiones, antagonismos y fracturas en esas categorías histórico-culturales. Muestra de ello es que, en las salas dedicadas al Romanticismo, no se explique qué habría de entenderse en la experiencia de México por tal movimiento, corriente, ideología o estética. Así mismo, los conceptos de compositor, obra, músicos y práctica musical, e incluso interpretación, son utilizados en su acepción moderna y sin problematizarse historiográfica e indistintamente de los periodos. Bajo el término "compositor" encontramos igualmente a Hernando Franco (1532-1585) que a Mario Lavista (1943), normalizando así la significación de práctica musical dentro de un esquema moderno de autor que deja fuera la conceptualización de otras semantizaciones sociales de la música. Del mismo modo, podemos encontrar el concepto de obra y repertorio en todos los periodos sin apuntar a las tensiones sociales que la música genera más allá de su conceptualización dentro de las bellas artes y la alta cultura.

De la misma manera permea la segunda racionalidad excluyente en el ejercicio de una unidad hegemónica. Ejemplo de ello es la convicción histórica de la identidad católica, lo cual no permite imaginar al visitante las influencias religiosas y culturales tanto de las diversas olas inmigrantes hacia México y la ciudad, así como de las diversas tradiciones indígenas y vernáculas que han transformado la identidad católica de la región con rituales religiosos propios de gran riqueza musical. Así mismo, la historiografía del museo excluye no solo a otras culturas en su limitado e incluso tangencial tratamiento de los temas, sino que también participa en exclusiones de género. A lo largo del recorrido es limitada la representación de mujeres en el quehacer musical en México. Tangencialmente se nombran a Sor Juana Inés de la Cruz, a Ángela Peralta y a Consuelito Velázquez. Es de llamar la atención que, en la última sala, la presencia de compositores es meramente adornada con el nombre y una fotografía de perfil de Alicia Urreta, sin referencia a su producción, considerando el gran número de compositoras que producen en México desde la segunda mitad del siglo XX.

Las dos primeras racionalidades discutidas están directamente relacionadas con la historiografía y la construcción de campos semánticos dentro del museo. Sin embargo, la tercera racionalidad está ligada no solo a la discursividad museográfica sino a su dimensión institucional. Como se hizo referencia al inicio de este trabajo, ambos museos están localizados dentro de la infraestructura de una fábrica textil en funciones hasta la década de los 90 del siglo XX. Los bienes simbólicos y narrativas que se presentan en los museos de música nada tienen que ver con su lugar de emplazamiento y el hecho de tener no solo uno, sino dos museos de música, con museografías similares en un recinto con tan fuerte bagaje cultural, da lugar a la pregunta sobre su función como institución y política cultural. De manera

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

más específica, también da lugar a la pregunta por la virtud de la música para ocupar estos espacios. La Constancia fue una de las primeras fábricas textiles en el país en articular comunidades obreras en una villa con sus propias dinámicas culturales e incluso artísticas. Del mismo modo, las cualidades de la vida sonora de las fábricas textiles son tema recurrente en recintos de este tipo que se han convertido en museos de sitio en otros países[20]. Esto podría suponer que los vestigios de una fábrica textil tienen mucho que ofrecer en cuanto a conocimiento cultural musical y sonoro. Sin embargo, los contenidos de estos museos en particular no establecen el vínculo con su emplazamiento en La Constancia.

Las tres racionalidades aquí expuestas revelan un ordenamiento de relaciones sociales a través de una narrativa historicista de la práctica musical en México. Las implicaciones de esta forma de hacer historia no son solo un ejercicio simbólico del pasado, sino un ejercicio performativo de las relaciones socioculturales del presente. El museo en su dimensión pedagógica reproduce un repertorio de saberes que, en su trascendencia institucional, deben ser interrogados por su función cultural, pública y política.

Los museos y la política cultural neoliberal

El surgimiento y desarrollo de la política pública cultural están ligados a la economía política clásica y la consolidación de un poder central asentado en el Estado soberano: una fuerza normalizadora de la economía social y las formas de vida[21]. Esta provisión de poder por el Estado estuvo soportada por la trayectoria del sistema capitalista que posibilitó la desposesión de un gobernante autócrata para empoderar, a través de la capacidad adquisitiva, a ciertas élites reformistas[22]. Las habilidades de producir y consumir de manera individual investidas en la población proveían al Estado con una fuerza laboral que tendría que sostener. Esto, de acuerdo con George Yúdice, detonó procesos industriales para la producción de símbolos de poder[23]. Las políticas culturales emergen, pues, como estrategias de organización pública para el sostenimiento del Estado.

Así, dentro del proyecto político del estado-nación, los Estados emergentes generaron políticas de gusto[24] y formación ciudadana que han tomado distintas características. Los museos, como se discutió anteriormente, fueron instituciones diseñadas en ese contexto para articular colecciones y referentes simbólicos que configuraran un campo unificado de identificación y pusieran en marcha proyectos políticos. En ese sentido, los museos de los proyectos nacionales compartían la construcción de narrativas con nociones trascendentales de comunidad nacional. Como se ha presentado ya, el MMMRTT opera por un lado con invocaciones de estas políticas nacionalistas y, al mismo tiempo, en el sentido posmoderno de García Canclini, sin la fuerza coleccionadora ni territorializante de las instituciones nacionales modernas, pues los usos tecnológicos proveen experiencias aisladas y fragmentadas sin relación a un campo de significación articulado como proyecto político. Son precisamente la desterritorialización de esa trayectoria posmoderna, patente en la disonancia del museo con su emplazamiento, la discursividad nacional en una economía política global, y la poca articulación de

[20] Lowell American Textile History Museum en Lowell, MA, y Revolution Mill en Greensboro, NC, en Estados Unidos; Fábrica Textil Imbabura, Atuntaqui, Ecuador.

[21] Miller, Toby; y Yúdice, George. *Cultural Policy.* Londres, SAGE Publications Ltd., 2002, pp. 4-5.

[22] *Ibid*., p. 5.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibid*., p. 6.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

la narrativa historiográfica del museo, las que obligan a una reflexión sobre las políticas culturales en este contexto. ¿Qué tipo de política cultural se pone en práctica en estas instituciones?

La función de las nuevas tecnologías en museos como el MMMRTT no es, entonces, la de re-semantizar los contenidos a los que aluden, es decir, no la de producir nuevos significados. El ejercicio se perfila como tripartito: 1) la de reafirmar y reproducir ideas de cultura que ya están establecidas y, por lo tanto, evaden crítica, es decir, son contenidos o narrativas seguras; 2) la de facilitar, a través de esta afirmación de contenidos, el consumo de la cultura tanto como servicio turístico como producto en la tienda de regalos al final del recorrido; y 3) la de recoleccionar, ordenar y significar, no la producción simbólica, que ya vimos se vuelve un recurso de ambientación, sino a los visitantes que no son ya más el público (ilustrado) del museo de la modernidad, sino un nuevo tipo de consumidores o, de manera más precisa, un nuevo tipo de participantes de una economía cultural de relaciones. Las instituciones forman, pues no es su labor instructiva sino de consumo, a un nuevo ciudadano.

Lo que se ordena en el museo y con los museos de nuestra ciudad contemporánea es a nosotros mismos. Los y las visitantes a estos espacios no interactúan con colecciones de significado con proyectos políticos articulados; interactúan con la tecnología que reproduce contenidos monolíticos generando sentido al participar en la producción de valores culturales de consumo. Si las colecciones tradicionales proveían referencias para ordenar y significar la producción simbólica que le daba identidad a la construcción social y regulaba su jerarquización, lo cual según García Canclini perdió efectividad en la posmodernidad, el argumento aquí es que la tecnología digital parece revertirnos a procesos para crear nuevas colecciones de bienes humanos en función del capital.

De estos museos emerge un nuevo sujeto similar a lo que Henry Jenkins llama *prosumers*[25], un usuario que no solo consume, sino que en su interacción produce la experiencia y el valor de lo que consume. De este modo, estamos ante políticas culturales que no se articulan por un proyecto nacional, sino por un proyecto de economía de servicios y el recurso económico a la cultura. El MMMRTT se enmarca en políticas culturales neoliberales que utilizan los vestigios de la historia nacional para generar procesos de capitalización, tanto de los bienes simbólicos como los patrimoniales en el caso de La Constancia, como de los territorios en los que se localizan. Lo que tenemos, pues, es una recolección de la ciudadanía productores-consumidores que, al ser desprovista de contenidos culturales, es desprovista también de vínculos sociales. La sustitución de producción de significados con los usos tecnológicos como experiencia cultural en las abundantes interacciones aisladas con videojuegos, hologramas, proyecciones y pantallas hápticas deshabilitan la construcción de relaciones sociales y deshabilitan la organización política. Es en esta función pública y política cuando la música en el museo adquiere una dimensión particular.

Conclusiones: la dimensión política de la música en el museo

Las racionalidades en el proyecto museográfico del Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa evidenciadas aquí podrían ser reproducidas en instituciones del arte y la cultura de distinta índole. ¿Por qué llamar la atención sobre museos de la música? Cerraré con tres argumentaciones. Primero: porque los museos de música no son instituciones museísticas recurrentes; existen menos de cien instituciones rastreables en la Red. Wikipedia, como recurso popular para la promoción y

[25] Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press, 2006.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

posicionamiento de instituciones culturales, lista apenas cuarenta y cuatro de este tipo de recintos[26]. Regularmente, los museos de la música surgen en lugares con un vínculo significativo a algún tipo de práctica musical y es por eso que la mayoría se enfocan en temáticas locales, ya sean autores, géneros o tradiciones que le den fama al lugar, lo cual hace a estos proyectos de política cultural menos socorridos. El hecho de que en La Constancia se montaran dos museos y ninguno establezca una relación directa y franca con la historia musical y prácticas locales hace que la lógica de sus propuestas esté sujeta a un cuestionamiento profundo como políticas culturales e inversión pública.

Segundo: en materia de inversión pública, la infraestructura y recursos necesarios para activar museos de la música como estos es más asequible en términos financieros y espectacular por su propiedad inmaterial. La música es un arte por naturaleza reproducible; por lo tanto, es más factible la inversión en tecnología como un área de oportunidad en términos de política cultural, para satisfacer las demandas actuales del mercado y los discursos globales. Esto los hace un tipo de proyecto que permite inversión no especializada, con menos intermediarios y una mayor visibilidad. No es necesaria la inversión en colecciones, los convenios de préstamo, ni la transportación y aseguramiento de obra, tampoco la contratación de artistas para producir espectáculos. Como forma de entretenimiento puede solventarse con el pago de derechos de reproducción. De este modo, los márgenes de utilidad pueden ser mucho más amplios en la producción de contenidos y mucho más lucrativos como políticas cultural-turísticas[27].

Tercero: los museos de la música de La Constancia mexicana son llamativos porque operan bajo la idea moderna heredera de la discusión decimonónica del *arte por el arte* de que la música se ennoblece como una práctica apolítica por eludir la representacionalidad. Es decir, un arte que está más allá de lo social, lo político y económico porque su significado está en la forma musical y su función en su virtud estética inefable. Es, ultimadamente, arte en sí mismo, de tal suerte que la música es deshabilitada como práctica cultural, en el sentido contextual, antagónico, performativo y temporal del concepto sociológico, y normalizada como manifestación mística de una estética trascendental. Su articulación política puede, desde esta conceptualización histórica, ser neutralizada en bien de algo supuestamente superior, su estética y poética, su forma y proceso. Sin embargo, como lo han ya teorizado diversos autores, la estética es el ordenamiento político de lo sensible[28]. En este sentido, la asociación de ciertas formas de producción cultural y sus prácticas institucionales no solo representan, sino que inciden en el ordenamiento político de lo social. La invisibilidad de mujeres en la narrativa histórica de la composición musical del ámbito académico excluye a las mujeres de la práctica composicional en el ámbito académico[29].

La desarticulación de narrativas sociales desde las instituciones culturales, a favor de experiencias tecnológicas espectaculares, inhabilita la organización por la lucha social e instaura un tipo de gobernanza neoliberal; es decir, un ejercicio de poder a través de la administración de la vida en constante estado de crisis cultural en beneficio de la especulación capitalista. Lo que Verónica Gago llama una topología neoliberal que *desde arriba* da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global

[26] Wikipedia. "Music Museums", <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music_museums> [consulta 26-06-2018].

[27] "Meade y RMV inauguran casa de Música de Viena en Puebla", <http://www.e-consulta.com/nota/2015-01-13/gobierno/meade-y-rmv-inauguran-casa-de-musica-de-viena-en-puebla> [consulta 26-06-2018].

[28] Rancière, Jaques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Nueva York, Continuum, 2011 [2000]; García Canclini, N. *Culturas híbridas*…; Miller, T.; y Yúdice, G. *Cultural Policy.*

[29] "The Power List: Why Women Aren't Equals In New Music Leadership and Innovation", <https://nmbx.newmusicusa.org/the-power-list-why-women-arent-equals-in-new-music-leadership-and-innovation/> [consulta 28-06-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

a través de ciertas formas de abundancia (como son el arte y la cultura), y *desde abajo* reorganiza las subjetividades y afectividades colectivas como tecnología económica[30]. La Constancia como espacio que articuló la economía fabril en el siglo XIX generando comunidades obreras y prácticas de trabajo y organización colectivas y sindicales, que fue parte de la transformación de las actividades sociales y económicas, así como de la orientación geográfica de la ciudad, y que modificó de manera definitiva los modos de vida agrícola incluyendo la función del río Atoyac sobre el que se postra, queda incapacitada como historia material de la ciudad y su ciudadanía para funcionar como una infraestructura al servicio de la inversión turística. La Constancia a través de sus museos de la música funciona hoy como espacio recoleccionador de una comunidad de consumo y producción cultural de valor para la movilización del capital.

La relevancia del papel de la música en estas estrategias institucionales de gobernanza es el uso de su virtud aparentemente no confrontacional y sí consensual que parece borrar cualquier signo de antagonismo social. Tan solo habría que recordar el coro de la Novena de Beethoven como himno universal de la humanidad ante la caída del muro de Berlín, la conformación de la Comunidad Europea, o en actos cívicos y festivales escolares para apuntar al encumbramiento de la función conciliadora de la música en nuestro bagaje cultural. El caso de los museos de la música de La Constancia mexicana revela que hay mucho que atender, pues el uso de la música como objeto y tema museístico, si bien es una práctica habitualmente menos controvertida, presenta formas de exclusión mucho más sutiles y violentas.

[30] Gago, V. *La razón*…, pp. 22-23.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Segunda Parte

Sueños rotos: del México insurgente (1810) al ocaso del Porfiriato (1910)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

10

Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar

Carmen Cecilia Piñero Gil
ComuArte Internacional
IUEM-Universidad Autónoma de Madrid

Cada vez son más los trabajos focalizados en la presencia de la mujer en la historia sonora de diversas geografías[1]. Específicamente, en el ámbito iberoamericano llevamos décadas recorriendo este camino de investigación que va sacando a la luz interesantes figuras musicales femeninas, así como nuevas narraciones históricas que desvelan aspectos desconocidos, deconstruyen preconceptos establecidos y aportan nuevas perspectivas sobre nuestro pasado. Circunscribiéndonos al marco cronológico del siglo XIX, son varios los trabajos ya realizados en Iberoamérica sobre mujeres emblemáticas en relación con la música como la española Isidora Zegers (1803-1869), afincada en 1823 en Chile y verdadera promotora de la vida musical chilena del momento; la boliviana Modesta Sanginés (1833-1887), música y escritora que dejó un interesante legado literario, periodístico y musical; o sobre la compositora brasileña Francisca Hedwiges Gonzaga (1847-1935), conocida como Chiquinha Gonzaga, cuya importancia en Brasil y en la memoria popular ha llevado incluso a dedicarle una telenovela. Todas ellas fueron mujeres comprometidas con la vida musical de sus respectivos países y compositoras ocasionales, salvo el caso de la referida brasileña, verdadera protagonista del denominado protonacionalismo en su país. Otras mujeres son objeto de estudio en su calidad de intérpretes, como es el caso de la soprano mexicana Ángela Peralta (1845-1883), conocida como "el ruiseñor mexicano", o el de la pianista venezolana Teresa Carreño, apodada "la leona del piano", ambas, por cierto, también compositoras. Todas ellas son un botón de muestra del importante papel que muchas mujeres desarrollaron en el ámbito musical de la América decimonónica independiente. Sin embargo, sin minusvalorar estos trabajos de visibilización de meritorias mujeres, dentro de la denominada historia compensatoria, se impone la necesidad de ir desentrañando el papel desarrollado por las mujeres como grupo social en distintos ámbitos públicos y privados. Este es el enfoque de investigadoras como Montserrat Galí Boadella en el caso mexicano[2] y, en especial, en el marco de aquellas instituciones que protagonizaban la vida musical de sus respectivos países.

[1] Piñero Gil, Carmen Cecilia. "Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos". *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rosa Iniesta Masmano (ed.). Valencia, Rivera Editores, 2011, pp. 37-76.

[2] Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El secular confinamiento de la mujer en el ámbito doméstico privado se manifestó de forma clarísima en la actividad musical creativa y, en menor medida, en la interpretativa. Históricamente se produjo una invisibilidad de la mujer en el mundo de la creación, mientras que en el de la interpretación la mujer fue admitida en determinados espacios. Al apropiarse el varón de conceptos como racionalidad, objetividad, ámbito público, creación, universalidad y trascendencia, estos han sido apartados como valores o virtudes de la órbita femenina, devaluando y subordinando el papel social de las mujeres. La investigadora Jennifer C. Post en los años 90 realizó una tabla comparativa de las actividades musicales propias de hombres y mujeres en el marco de la sociedad patriarcal, así como de sus consecuencias (Tabla 10.1).

Tabla 10.1: Actividades musicales de hombres y mujeres[3].

Hombres (esfera pública)	**Mujeres (esfera privada)**
- Música interpretada fuera del hogar. - Música interpretada durante el tiempo de ocio. - Limitación de la interpretación musical en el ámbito familiar. - Música interpretada en y para grandes agrupaciones.	- Música interpretada dentro del hogar. - Música interpretada durante el trabajo. - Música interpretada principalmente para la familia. - Música interpretada individualmente o por grupos reducidos
Resultados - Libertad musical. - Dominación musical. - Integración en la interpretación y la creación musical.	*Resultados* - Restricción musical. - Subordinación musical. - Separación en la interpretación y creación debido a las fronteras sexuales.

La Tabla 10.1 encuentra su plasmación real en el tema que nos ocupa. Tal y como comenta Yael Bitrán respecto a la música doméstica en las primeras décadas del México independiente,

> Se reafirmaron estereotipos de género con los que la música doméstica quedó relegada al hogar y a sus más constantes habitantes: las mujeres; tiñéndose para siempre de un tono *amateur* que se ha visto con desprecio, suspicacia o, en el mejor de los casos, condescendencia, tanto por algunos contemporáneos como por la mayoría de los historiadores de la música[4].

A pesar de esta estabulación, la mujer a lo largo de la historia ha estado presente en el ámbito interpretativo público y en el compositivo, aunque de forma restringida respecto al hombre. Hemos de admitir que, en muchos casos, en el marco de los estudios de género en música, y más en sus primeros

[3] Traducción de la autora de este artículo. Post, Jennifer C. "Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions". *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Susan C. Cook y Judy S. Tsou (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1994, pp. 35-51, p. 39.

[4] Bitrán, Yael. "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente". *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 112-153, pp. 113-114.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

años en la década de los 90, se ha partido desde una perspectiva de carencia tanto por parte de la historiografía patriarcal como feminista en cuanto a la verdadera presencia de las mujeres en ámbitos institucionales relacionados con la música. Es decir, hay mucho que investigar porque mucho es lo que las mujeres han desarrollado históricamente en el ámbito musical. No solo es necesaria la investigación sobre el pasado musical enfocada de forma descriptiva global[5]; se necesitan trabajos que focalicen en la mujer su presencia en las instituciones de referencia. A modo de ejemplo, y refiriéndonos a México, tal y como apuntaba el maestro Karl Bellinghausen, el Conservatorio Nacional de Música fundado en 1866

> […] tenía implícitamente la misión de entrenar músicos competentes para las funciones operísticas y musicales del país, así como la formación artística de los mismos […] vio la oportunidad de hacer algo inédito en México: la formación profesional de las mujeres. Es decir, el Conservatorio fue la primera escuela profesional en la que una mujer podría obtener un título profesional. Lo cual es especialmente significativo en una sociedad en la que la mujer carecía de cualquier derecho. De hecho, al cabo de un par de meses de que el Conservatorio inició actividades, su infraestructura se vio incrementada al integrarse la Academia de Música y Dibujo para Señoritas que dirigía la maestra María de la Luz Oropeza[6].

Es decir, se imponen investigaciones que certeramente nos permitan conocer cuál era la realidad de las mujeres en el ámbito musical del XIX, deconstruyendo el imaginario que nos refiere a la mujer casi con exclusividad en el ámbito privado del salón romántico o sobre el escenario como intérprete vocal y, en menor medida instrumental, ampliándose, además, el objeto de estudio a distintas capas y ámbitos sociales[7]. Es, pues, el tema de la mujer y la música en el México decimonónico un "abanico con muchas varillas" por desplegar.

En México son numerosos los estudiosos que recorren el siglo XIX rastreando presencias de mujeres en relación con la música, entre los que cabe mencionar a Leticia Armijo[8], Yael Biltrán[9], Jesús Herrera[10],

---

5 Tal es el caso de la publicación Barceló, Alejandro *et al*. *150 años de educación musical en México*. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

6 Bellinghausen, Karl. *El Conservatorio Nacional de Música: una institución de 150 años,* <http://www.conservatorio.bellasartes.gob.mx/menu-prueba-cnm.html> [consulta 06-11-2017].

7 Cabe destacar, por modélica, la investigación realizada por Nieves Hernández Romero sobre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, fundado en 1830, quien desveló una intensa y extensa presencia de mujeres en esta institución en calidad de docentes y estudiantes, así como sorprendentes políticas de fomento y apoyo de las féminas en sus actividades musicales dentro del Conservatorio y en su posterior desarrollo profesional. Hernández Romero, Nieves. *La educación musical de las mujeres en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social.* Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

8 Armijo, Leticia. "Música para el bello sexo en el México independiente: *El Iris*". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 335-348.

9 Además del artículo ya citado, cabe referenciar de esta autora *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico* (1821-1854). Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012; e "Identidad musical en formación. Prácticas musicales en la ciudad de México después de la Independencia". *Cantos de Guerra y Paz…*, pp. 59-68.

10 Herrera, Jesús. "Entre lo público y lo privado. Música, política y religión en el *Quaderno para Guadalupe Mayner* al inicio de la Independencia de México". *Cantos de Guerra y Paz…*, pp. 349-368; y "El *Manuscrito de Mariana Vasques*: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente". *Heterofonía*, 132-133 (2005), pp. 9-24.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Guadalupe Huacuz[11], Enrique Salmerón[12] o Ricardo Miranda[13], siendo referenciales para el tema que nos ocupa los realizados por Bitrán y Miranda. La mujer mexicana decimonónica, en su vinculación con la música como sujeto y objeto, es tema de estudio tanto como sujeto activo en la creación y la interpretación, como en la demanda, reproducción y deleite de una música salonística de la que, a su vez, será objeto de atención. Sobre este último aspecto se están realizando estudios de colecciones musicales para uso de las féminas en el ámbito privado en México: el trabajo de Enrique Salmerón sobre el *Cuaderno de Merced Acebal*[14], o los de Jesús Herrera sobre el *Cuaderno de Mariana Vasques* y el *Quaderno para Guadalupe Mayner*[15]. En este último, el autor plantea una interesante hipótesis sobre posicionamientos de resistencia antipatriarcal inconsciente por parte de las mujeres al interpretar en el ámbito privado obras que, como himnos y canciones patrióticas o reducciones pianísticas de obras de gran formato, pertenecían al ámbito público.

Por su parte, la mujer como objeto de interés por parte de la sociedad de su tiempo es también foco de estudio: la mujer decimonónica mexicana como destinataria de toda una estructura ideológica que proyectaba la construcción social en la que se debía desarrollar vitalmente. En este sentido, son interesantes las investigaciones que sobre la prensa destinada al "bello sexo" se llevan a cabo[16]. En el primer número de la primera revista mexicana femenina, *El Iris*, encontramos una muy clarificadora declaración de intenciones:

> El único objetivo de este periódico es ofrecer a las personas de buen gusto en general y en particular al bello sexo, una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado con el tedio que es consiguiente a la aplicación intensa o a la falta absoluta de ocupación[17].

Posteriormente, se publicarán en México otras revistas que seguirán el camino iniciado por *El Iris* en 1826, teniendo a las féminas como lectoras principales[18]. Respecto a este binomio música y mujer en el contexto de la conformación identitaria que experimenta la nación mexicana durante el siglo

---

[11] Huacuz, Guadalupe. "*El arte musical de México*, la lectura de Alba Herrera y Ogazón en la transición al siglo XX: un preámbulo a los géneros". *Primer Coloquio Arte y Género. Memoria*. México, Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2002, pp. 135-144; y "Notas sobre la pauta de las mujeres en la música en el siglo XIX". *Mujeres, género y desarrollo*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1998, pp. 431-443.

[12] Salmerón, Enrique. "El cuaderno de Merced Acebal: nueva música del periodo independiente". *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 69-84.

[13] Especialmente interesantes son los estudios de Miranda, Ricardo. "A tocar, señoritas". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136; "La seducción y sus pautas". *Artes de México*, 97 (2010), pp. 14-25; e "Identidad y cultura musical en el siglo XIX". *La música en los siglos XIX y XX…*, pp. 15-80.

[14] Salmerón, E. "El cuaderno de Merced Acebal…".

[15] Herrera, J. "El *Manuscrito de Mariana Vasques*…" y "Entre lo público y lo privado…". Véase también el ensayo de Adriana Martínez Figueroa en este mismo libro.

[16] Armijo, L. "Música para el bello sexo…"; y Galí Boadella, M. *Historias del bello sexo…*

[17] Heredia, José María. "Introducción". *El Iris*, 1 (4 de febrero de 1826), p. 1.

[18] Clara Meierovich nos refiere las siguientes publicaciones: *Calendario de las Señoritas Mejicanas* (1838-1841) [*sic*], *Panorama de las Señoritas. Periódico Pintoresco, Científico y Literario* (1842), *El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas por Cumplido* (1847-1852), *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1850-1852) [*sic*] y *La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatro, modas, etc., dedicado a las señoritas mejicanas* (1853) [*sic*]. Meierovich, Clara. "Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 323-366, pp. 362-363. Por su parte, Alejandra Flores Tamayo nos menciona *El Semanario de las Señoritas Mejicanas* [*sic*], *Mosaico Mexicano*, *Museo Mexicano*, *La Armonía*, *Época Musical*, *El Álbum Musical*, *El Presente Amistoso* y *La Camelia*, entre otras. Flores Tamayo, Alejandra. "Ediciones musicales en el México del siglo XIX". *Heptagrama*, 2 (2012), <http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/?p=76> [consulta 06-10-2017].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

XIX, es interesante referirnos a la visión que de este marco cronológico han tenido los narradores de la historia y en especial la de musicólogas mexicanas que focalizaron su mirada en el pasado musical de su país. La historia musical de tierras novohispanas desde finales del siglo XVIII va a ir dejándonos claras pistas de los rasgos identitarios que eclosionarán con fuerza en los procesos de independencia y consolidación nacional mexicanos.

Los procesos de conformación identitaria de los pueblos se proyectan en el tiempo, permaneciendo siempre vivos, dinámicos, transformándose, mutando al amparo de todo tipo de migraciones e intercambios personales, ideológicos, tecnológicos y culturales. La transculturación y la transvaloración cultural de las que nos hablaba el antropólogo y etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz[19] son realidades de ese proceso de identidad local, regional, nacional y global que todos experimentamos, y la música, como producto cultural e ideologizado que es, ha tenido y tiene un importantísimo papel de identificación en los pueblos. La música mexicana del XIX arropó una realidad convulsa y crítica que significó la conclusión del período colonial y el nacimiento de un México independiente ansioso por definir la propia identidad nacional, y en esa definición, en ese inventarse, nos encontramos a un actual y vibrante México en el que la música es y hace ser al mexicano y al sentir mexicano. Tal y como apunta Vicente Quirarte,

> Las notas resuenan como indicadoras del cambio de sucesos históricos que se suceden con vértigo inaudito. En los teatros […] en las plazas públicas […] en los salones elegantes […] en el campo de batallas […] en la vida del campamento […] en la piquera vil o en la misa solemne, la música fue forjando una sensibilidad, un gusto, una conciencia de nacionalidad que no existía plenamente formada cuando México se emancipó políticamente de España[20].

Deslizaremos nuestro mirar por el varillaje del apasionante abanico que constituye el México del XIX, su música, su conformación identitaria y las mujeres. Pasemos, pues, a ver la presencia de estas últimas y en ese recorrido incluiremos, entre otras, la mirada de tres musicólogas mexicanas referenciales ya en el siglo XX: Alba Herrera (1885-1931), Esperanza Pulido (1906-1991) y Yolanda Moreno (1937-1994).

En relación al momento de la Independencia, a la presencia de la música en diversos espacios y respecto a los gustos de las franjas más favorecidas de la sociedad mexicana a principios del XIX, Alba Herrera nos recuerda que en 1806 se cantó en México por primera vez la ópera de Paisiello *El barbero de Sevilla*, que fue acogida con gran éxito y en la que se representaron, según nos cuentan las crónicas, "bailes y sonecitos del país" a modo de interludios. Estos últimos son aludidos en variadas fuentes, siendo para Herrera "la única nota consoladora" en ese comienzo del XIX, es decir, esas "tonadillas nuevas y peculiares del país", dato que indica la existencia de la música popular mexicana, germen importante en la conformación de la música mexicana del XIX[21].

Por su parte, Esperanza Pulido en 1958, y en la que es una de sus aportaciones musicológicas más importantes, "La mujer mexicana en la música"[22], realiza un verdadero ejercicio de historia social de la

[19] Véase Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid, Ediciones Júcar, 1974 [1934].

[20] Quirarte, Vicente. "El doble compás de la música y la historia". Silvia Navarrete y Ricardo Miranda (eds.). *Música de la Independencia…*, pp. 8-14, p. 8.

[21] Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México, Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917 [reimpresión facsimilar: México, CENIDIM, 1992], p. 33.

[22] Pulido, Esperanza. "La mujer mexicana en la música". *Heterofonía*, XXII, 104-105 (1991), pp. 5-51. La primera edición de este trabajo se llevó a cabo en la *Revista de Bellas Artes* en 1958, en México.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

música y nos refiere que a finales del siglo XVIII la agudización de la decadencia española se ve reflejada en tierras americanas, estando ya el público aclimatado a zarzuelas, follas, tonadillas y seguidillas[23]. Junto a ello también comenta Pulido que en las zonas costeras las mezclas de negros y mestizos comenzaron a producir un folklore musical que ella califica de "pintoresco", apuntando que en el altiplano se amestizaron el romance español transformado en corrido, así como los bailes populares españoles, entre los que destacaron las seguidillas. Jarabe, corrido, huapango, sandungas, jaranas, bamba, etc., constituían aires populares de gran éxito a finales del XVIII, siendo estos "sonecitos del país" acompañados con violines, arpa, mandolones, salterio y guitarrones. El éxito que entre el público tuvieron estos sones –provenientes de mestizos, negros mulatos, de gente vagabunda y "quebrada"– inquietó grandemente a las autoridades eclesiásticas y coloniales que los consideraban deplorables por incitar "lascivias canallescas y las más animalescas actitudes"[24]. De hecho, la Inquisición censuró a finales del XVIII los jarabes que para entonces ya presentaban partes bailables. Al hilo de esta censura, Javier Marín López, en un interesante artículo sobre música, poder e Inquisición en el México virreinal, recoge un completísimo catálogo de bailes condenados por la Iglesia entre 1623 y 1819, siendo, en su mayoría, danzados por féminas en aquellas tierras novohispanas[25].

Por su parte, la musicóloga Yolanda Moreno en su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, de 1989[26], es muy clara respecto al momento histórico de la Independencia mexicana al apuntar que las diferencias étnicas o culturales permanecieron sumergidas y se optó por un solo modelo de cultura, el propio de los criollos, liberales y burgueses que implícitamente creían en la universalidad de todo proyecto estético que surgiera de sus filas[27]. Las clases dominantes llevaron a cabo la Independencia generando todo un imaginario de la mexicanidad.

Moreno admite la importancia de las manifestaciones culturales de un primer "mexicanismo" durante el proceso de Independencia y en los primeros años de la recién nacida nación mexicana que contuvieran la intención de legitimar el color y el acento propio subrayando la dignidad estética de lo mexicano[28]. Así, y junto a marchas e himnos propios de la situación de conflicto, las suites, popurrís y recurrencia a la música popular del momento fueron adecuados para intentar proyectar la diversidad de la recién nacida nación teniendo como antecedentes, ya al final de la colonia, las mencionadas licencias de tipo localista que se introducían en el marco del teatro y de la zarzuela[29]. La tonadilla española fue "el caballo de Troya" en el que se introdujeron los "sonecitos del país", tonadilla que, igualmente, había sido el escaparate de bailes y músicas españolas prontamente asimilados por el público novohispano. Los espectadores al comenzar el XIX estaban ya acostumbrados, por tanto, también a esas "músicas del país" que paulatinamente fueron ligadas a actitudes independentistas por parte de los criollos, tanto nobles como comerciantes y terratenientes. Poco a poco, junto a las típicas danzas de salón, popurrís, fantasías basadas en melodías operísticas, marchas y otras piezas que también se interpretaban en los salones europeos, encontramos los típicos géneros musicales mexicanos que "seguían colándose" en el

[23] *Ibid*., p. 28.

[24] Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, Editorial Océano de México, 2008 [1979], p. 17.

[25] Marín López, Javier. "A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceregnal Mexico City". *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63, pp. 53-54.

[26] Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

[27] *Ibid*., p. 54.

[28] *Ibid*., p. 76.

[29] *Ibid.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

seno de las clases altas mexicanas. Esos "nuevos colonizadores" serían posteriormente esencia en la que se inspirarían los protagonistas de la conformación de la música mexicana del XIX.

Me he referido a criollos, mestizos, mulatos y negros. ¿Y los indios? Al iniciarse la Independencia, la situación del músico indio era de marginación, de exclusión social. Tal y como comenta Yolanda Moreno:

> El proyecto universal de hombres libres iniciado en 1810 no necesitó excluir una vez más al músico indígena. Al iniciarse la Independencia, el indio músico había perdido ya su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social en tanto que su música original se retiró a los pueblos, a la ranchería y a la marginación[30].

Respecto a la referencia del elemento indígena durante el XIX en México, Moreno añade que es, en realidad (y compartimos con ella este posicionamiento), una sublimación del indio de forma superficial y revestido del heroicismo propio del discurso romántico, a su vez enmarcado sobre todo en la retórica operística de corte italianizante del contexto decimonónico[31].

Y arribados a este punto de sones y tonadas mexicanas, hay que referirse a quiénes cantaban y bailaban esos sones. Junto a los hombres, algunas crónicas nos refieren escenas en las que el canto de mujeres era objeto de alabanza. Así, cabe recordar aquella en la que se comentaba describiendo un paseo nocturno por la capital mexicana:

> ¡Y qué hermoso es el timbre de la voz de esa india! ¡Cuántas coristas y no coristas de la ópera la envidiarían! A poco se nos presenta un grupo de hombres y mujeres que andan de parranda, estas entonando bonitas canciones, y aquellos armonizándolas con los alegres acordes de las guitarras[32].

Es pertinente que nos preguntemos qué tipo de mujeres lo realizaban. Como acertadamente apunta María del Carmen Vázquez Mantecón,

> los patrones de comportamiento y los ideales de belleza femenina de los criollos que gobernaron al país desde el confesionario, la ley o el poder tuvieron que adaptarse a una realidad social más compleja, representada por su mayoritario mestizaje étnico y cultural, producto de los amoríos de hombres y mujeres de tres ramas: indígena, española y africana, que fueron poblando el territorio a lo largo de su historia[33].

Siempre que nos referimos a la música del XIX, el eurocentrismo y el clasismo galopantes que impregnan nuestros imaginarios culturales nos llevan a la iconografía de mujeres en un salón burgués alrededor del piano. Pero en todas las geografías y espacios, mujeres de distintas clases sociales han cantado siempre. A modo de ejemplo, en el México decimonónico y en el marco de la Guerra con los Estados Unidos de Norteamérica, encontramos referencias de las tropas estadounidenses confraternizando con prostitutas –bautizadas por aquellos como "margaritas"– cantando y bailando sonecitos del país:

---

30 *Ibid*., p. 53.

31 *Ibid.*

32 García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social.* México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, p. 167, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-libro-de-mis-recuerdos-narraciones-historicas-anecdoticas-y-de-costumbres-mexicanas-anteriores-al-actual-estado-social-primera-parte/> [consulta 06-11-2017].

33 Vázquez Mantecón, María del Carmen. "La *china* mexicana, mejor conocida como *china poblana*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXII, 77 (2000), pp. 123-150, pp. 125-126.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Cada cual tenía por compañera una margarita y al ejemplo de esta ejecutaba el jarabe, con el cuerpo descoyuntado y las piernas muy dobladas, y en fuerza del movimiento producido por el obligado zapateado, adquirían fuertes sacudidas las faldas del sombrero y el gran saco de provisiones que por medio de correas pendía de uno de sus hombros, aconteciendo con frecuencia que a sí mismo se diese zancadilla al pretender trenzar las piernas, toscamente aprisionadas en las botas fuertes[34].

Como vemos, no todo era el salón burgués. Es inevitable convocar, igualmente, la figura de las *chinas*, mujeres que, en palabras de Vázquez Mantecón, eran "mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones"[35]. El apogeo de las chinas debemos enmarcarlo cronológicamente entre 1840 y 1855 aunque la penetración de esta figura en el imaginario colectivo mexicano es de gran hondura y de indudable permanencia en la propia identidad y realidad vital mexicana. La primera mujer que llevó este nombre sería Catalina de San Juan (1605-1688), personaje en la bruma de la leyenda quien, al parecer, nació en India y tras diversos avatares llegó a Filipinas, donde fue bautizada por los jesuitas. Más tarde arribó a Nueva España, estableciéndose en Puebla como esclava de Miguel de Sosa, quien en su testamento dictó que fuera liberada. Posteriormente se casó con un esclavo de procedencia china, enviudó y se consagró el resto de su vida a Dios[36].

Este legendario origen choca frontalmente con el estereotipo de la china poblana, dada la especial vinculación de "las chinas" a un saber vivir la vida libremente. Manuel Payno, autor de la novela *Los bandidos de Río Frío*, nos describe en 1843 a la china como

> la mujer de ojos ardientes y expresivos, cutis aceitunado, cabello negro y fino, pies pequeños, cintura flexible, formas redondas, esbeltas y torneadas, sin educación esmerada, muy limpia, que sabía leer, coser y cocinar al estilo del país, que zapateaba jarabes y otros sones en los fandangos, y podía repetir de memoria el *Catecismo* del padre Ripalda[37].

Esta mujer, como comenta Vázquez Mantecón, "bailaba jarabes, pero también zapateaba otros sones del país, y bailaban ritmos hispanos con cierta 'chunga andaluza'"[38]. El vestuario de la china era considerado como demasiado provocativo en el México decimonónico. Constantemente cronistas mexicanos y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX llaman la atención a la forma en que la indumentaria de las mujeres del pueblo resaltaba sus formas femeninas. Las chinas se fueron desvaneciendo al institucionalizarse la prostitución, al tiempo que se alzaba un mito romántico entre seductora, libertina, y heroína, el mito de la china poblana, "representante del jarabe tapatío que fue considerado baile nacional"[39].

La china poblana fue conquistando al conjunto de la sociedad mexicana. Esa "ascensión social" en el imaginario colectivo tuvo plasmación también en la danza, tal y como nos recuerda la investigadora mexicana Margarita Tortajada al referirse a aquellas bailarinas que –como la primera bailarina nacional mexicana, María de Jesús Moctezuma, la Chucha, nacida en la segunda década del XIX– lle-

[34] García Cubas, A. *El libro de mis recuerdos…*, p. 440.

[35] Vázquez Mantecón, M. del C. "La *china* mexicana…", pp. 125-126.

[36] Véase Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos.* México, Publicaciones de la Casa Chata, 2007, pp. 119-146.

[37] Vázquez Mantecón, M. del C. "La *china* mexicana…", pp. 125-126.

[38] *Idem*.

[39] *Ibid*., pp. 140-141.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

varon el jarabe mexicano a convivir con el repertorio internacional como una expresión de la búsqueda identitaria de lo propio[40]. Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, las hermanas Nelly y Gloria Campobello realizarían un curioso sincretismo en el ámbito de la danza entre la tradición de la china poblana y el ballet clásico, mezclando el tradicional atuendo de aquella con la técnica de las puntas. Si bien desaparecidas en la segunda mitad del XIX, las chinas poblanas siguen vivas en la esencia identitaria del México actual.

Pero volvamos al marco decimonónico que ha sido considerado objeto de estudio por la musicología en relación con la mujer y la música: el salón. El salón burgués junto con el teatro de ópera serán los dos espacios en los que tendrán lugar los eventos musicales de las clases más favorecidas y en los que, además, se desarrollará una parte esencial de la vida social tanto en tierras americanas como europeas. En el salón, la presencia femenina respecto a las actividades musicales es de ineludible referencia. La iconografía y crónicas del momento así lo atestiguan. A modo de ejemplo, recordemos algún testimonio como el del geógrafo Antonio García Cubas en su *Libro de recuerdos* de 1904:

> Otras familias acuden a la tertulia con su contingente de apuestos galanes y hermosas jóvenes en las que impera el distinguido tipo mexicano, cuyos principales rasgos son: faz apiñonada levemente teñida con las suaves tintas de la rosa, negra y abundante cabellera, y ojos rasgados y expresivos que centellean como en nuestro puro cielo las estrellas. De esas jóvenes, las que se distinguen por sus progresos musicales, distraen a la concurrencia, si son discípulas de León, con brillantes fantasías de Thalberg o de Liszt ejecutadas en el piano, y si [son] de los maestros Flores y Balderas, con su hermoso canto interpretando, ora arias como las del *Barbero de Sevilla*, *Semiramis*, *Tancredo* o *Mahometo segundo*, ora tiernas y sentimentales romanzas, como *El Ave María* de Baca y la famosa *Stella Confidente*. Al concierto sucede el baile, durante el cual reina gran animación y una confianza plausible, como que no traspasa los límites de la decencia[41].

Tal y como afirma Angélica Velázquez, en la cultura decimonónica la habilidad para tocar el piano y cantar afinadamente constituían una referencia de la educación femenina burguesa relacionada con los códigos de prestigio social que exigían demostración de una educación cuidada[42]. Por ello, las jóvenes burguesas se lanzaron en masa al aprendizaje del piano siendo muy aleccionadoras, al respecto, las conocidísimas palabras del poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919) sobre este instrumento y su negocio en relación con las féminas:

> Hace tiempo que tener maestro de piano en México es algo completamente indispensable, algo que entra en lo imprescindible de la vida. Naturalmente ser profesor de piano es un negocio, y bueno, entre nosotros. Si el profesor es modesto, cosa muy rara, cobra de 16 a 20 pesos mensuales por su indispensable enseñanza. Si es profesor de taco cobra 8 o 10 pesos por lección. Si suponemos que una señorita normalmente estudia ocho años el piano, y que paga mensualmente 20 pesos, tendremos que en cada casa se invierten 1920 pesos de maestro, más 1200 de un piano por la primera hija que estudia. Si suponemos que las niñas son tres, ya tenemos una fortuna de 5760 pesos, más 1200 pesos del piano, es decir, 6960 pesos invertidos en la educación musical. Sigamos suponiendo. En la República hay, poco más o menos, 40 000 muchachas que estudian piano, y como hemos supuesto que cada

[40] Hay referencias de que La Chucha se retiró en 1851. Tortajada Quiroz, Margarita. "Entre la imitación y el jarabe. Las Ballerinas del México independiente". *Cantos de Guerra y Paz*…, pp. 369-387, p. 369.

[41] García Cubas, A. *El libro de mis recuerdos*…, pp. 187-188.

[42] Velázquez Guadarrama, Angélica. "Juliana and Josefa Sanromán: The Representation of Bourgeois Domesticity in Mexico, 1850-1860". *Reprises. Artelogie*, 5 (2013), pp. 1-14, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article263> [consulta 16-10-2017]. Este artículo procede de la publicación *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. Esther Acevedo (ed.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 122-145.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> una gasta en el término de ocho años, con piano y todo, cuando menos 6960 pesos, tendremos, multiplicando esa cantidad por 40 000, la enorme suma de 278.400.000 pesos, gastada en ocho años en el país. Ahora bien, en cada temporada de ocho años, ¿cuántas artistas logramos en México? ¡Dese usted una vueltecita por esas calles de Dios y luego eche sus cálculos! De 40 000 muchachas en pleno estudio, 39 000 son boxeadoras del piano y no pasan de ahí. Nos quedan mil; mas de estas mil, 950 aturden a los vecinos con trocillos de zarzuela, tales como los *Marineritos*, el dúo de *La verbena* o las seguidillas del *Certamen*. Restan cincuenta, cuarenta de las cuales tocan algo, al pertinaz tejemaneje merced al cual se logra leer una mazurca de Chopin, un nocturno de Schumann, un minueto de Thomé. De matices…, nada; no advertiréis el menor nuance que dicen los franceses. Donde el autor, merced a una habilísima inspiración, dejó un sollozo, un grito, un gemido, los amanerados dedos de la que toca algo, hunden dos o tres teclas blancas y ya está. Pero nos quedan aún las diez últimas: ¿serán artistas? ¿Sabrán dar a la música ese colorido sin el cual se convierte en el más fastidioso de los ruidos? Supongamos que sí. Ya es tiempo de suponerlo. Tendremos entonces, en un lapso de ocho años, en la República, diez artistas. ¿Se quiere saber lo que han costado, supuestos los anteriores cálculos? Veintisiete millones de pesos, cada una, poco más o menos. Entre esas diez no habrá, empero, sino por rarísima casualidad, una gran pianista… Y ahora, a tocar, señoritas[43].

Esta visión tan desoladora respecto a la calidad de muchas de las pianistas del momento trasluce una situación que fue objeto de comentarios en no pocas ocasiones. En este sentido, la investigadora Verónica Zárate Toscano –quien denomina las "rompepianos" a las "boxeadoras del piano" de Nervo– menciona críticas como la realizada en 1888 por parte de la mexicana Laureana Wright de Kleinhans (1842/46-1896) quien, en su publicación *Las violetas de Anáhuac,* proyecta su hastío por las mediocres interpretaciones de alguna fémina: "Silencio […] por piedad! Ya no resisto! Está despedazando mis oídos"[44].

El piano como instrumento tendrá presencia en tierras mexicanas ya en las últimas décadas del XVIII. Así, encontramos uno de los primeros "fuerte-pianos" construidos en aquellas tierras debido al organista y constructor de órganos Mariano Placeres (1755-*ca*. 1820), residente de la ciudad de Durango[45]. Igualmente, tenemos referencias de importación de pianos en tierras novohispanas a finales del XVIII[46]. Al constituirse en epicentro de la música salonística, el piano también fue objeto de una importante actividad económica centrada en la composición, la edición e importación de literatura pianística, en la enseñanza del instrumento en instituciones y a domicilio, así como en los propios instrumentos, siendo los de importación muy valorados. Los anuncios al respecto eran de obligada publicación como noticia importante para el público melómano:

> Pianos. Han llegado de las mejores fábricas inglesas, francesas y alemanas al almacén de los Sres. Wagner y Cª. en la calle de Zuleta. Entre ellos, un último modelo, piano vertical de Erard para la exportación a África, que no tiene de madera sino la caja, estando asegurada la maquinaria con fuertes barretones de fierro que la liberta de las descomposturas que son consecuencia de los repentinos cambios de temperatura[47].

---

43 Nervo, Amado. "El piano" [*El Nacional*, 1896]. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México, UNAM, 1993, pp. 110-111.

44 Zárate Toscano, Verónica. "Las mujeres en el espacio musical del siglo XIX mexicano". *Espacios en la historia: invención y transformación de los espacios sociales.* Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.). México, El Colegio de México, 2014, pp. 125-146.

45 Sánchez Rojas, Abigaíl. "El piano en las artes plásticas del México decimonónico: una aproximación al problema de estudio". *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 1 (2015), <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/20> [consulta 01-12-2017].

46 Carredano, Consuelo. "El piano". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX.* Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 221-266, pp. 221-222.

47 "Pianos". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 15.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Junto con el piano, aunque de manera casi testimonial, la guitarra, y específicamente la guitarra séptima mexicana (por tener un orden más y más grave que la homónima española), será muy apreciada por las señoritas mexicanas, formando también parte del mundo sonoro del salón[48].

El salón romántico, con sus tertulias, bailes y música, será un espacio de socialización, intercambio cultural y emparejamiento. En síntesis, será el gran protagonista, tanto en las geografías europeas como en las americanas, de la vida social, siguiéndose los estereotipos musicales franceses, italianos y alemanes. Como apunta Ricardo Miranda, "el salón era un espacio aderezado con músicas varias, pero destinado a controlar los intercambios ya sociales, ya personales, entre sus asistentes"[49], de tal forma que, en él, "se gestaban telarañas sociales, al amparo de la música y tras el embeleso del piano y sus ejecutantes"[50]. Y las mujeres tuvieron en la música uno de sus más preciados adornos:

> poco a poco, los pianos fueron invadiendo las casas… y en el salón, las señoritas de la casa, y quizás también sus allegadas, tocaban el piano, cantaban o mostraban sus encantos con el arpa. […] casi nadie tomaba en serio el ejercicio de la música. Era raro ser músico profesional [...]. Las jóvenes que estudiaban piano eran muchas, pero no lo hacían con ánimo profesional, sino únicamente como parte de una educación destinada a formar y cultivar familias. En algunas ocasiones, el salón cedía su lugar al baile […]. En el baile, los requiebros sonoros del salón podrían en abierta galantería… los bailarines podrían –¡al fin!– darse las manos, mirarse a los ojos[51] .

De vital importancia en todo este mundo es el de la publicación de partituras, dada la creciente demanda por parte del mundo salonístico. Después de la fundación en 1826 por parte de Mariano Elízaga de la primera imprenta musical en México, pronto se editaron multitud de obras enmarcadas en las formas pianísticas del XIX que servían a las aspiraciones musicales de los asiduos al salón burgués. Como nos recuerda Ricardo Miranda, ya desde finales de la colonia se comenzaron a distribuir partituras por suscripciones, siendo especialmente atentas como consumidoras las señoritas mexicanas del momento, quienes se convirtieron en receptoras, semanal o mensualmente, de música[52]. Y por ser especialmente dedicadas muchas de esas partituras a las mujeres, las portadas de las mismas incluían títulos, imágenes alegóricas, leyendas relativas a las féminas y a temas amorosos. La lista de nombres femeninos o alusivos a la relación amorosa es casi interminable: en una reseña sobre el compositor Luis Baca Elorriaga encontramos referencia a la publicación de seis polkas de su autoría cuyos nombres son más que ilustrativos de lo que estamos comentando: "la Linda, la Josefina, la Julieta, la Jenny, la Delfina y la Amada…"[53]. Las ediciones no solo contenían música salonística: eran todo un despliegue de mensajes del cortejo amoroso socialmente admitido en el que podemos rastrear, como apunta Miranda, un registro amplio de la vida del momento[54].

---

[48] Respecto a la guitarra séptima, véanse Ramírez Estrada, Arturo Javier. "Un instrumento que se volvería propiamente mexicano: la guitarra séptima en México". *Cantos de Guerra y Paz…*, pp. 99-104; y *La guitarra séptima mexicana y su repertorio. El instrumento representativo olvidado de México*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

[49] Miranda, R. "La seducción...", p. 14.

[50] *Ibid.*, p. 15.

[51] *Ibid*., p. 16.

[52] Miranda, R. "Identidad y cultura musical…", p. 17.

[53] Muñoz Ledo, Luis F. "Baca, D. Luis". *La Armonía*…, p. 5 (sección de "Biografías").

[54] Miranda, R. "La seducción...", p. 21.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Respecto al repertorio, y siguiendo diversas publicaciones del citado Ricardo Miranda[55], se pueden agrupar las composiciones salonísticas en tres categorías. En primer lugar, las típicas piezas de baile como valses, mazurcas, polcas, chotises y danzas habaneras, con una clara rítmica muy útil dado que

> la introducción permitía el necesario compás de espera para fijar el inicio del baile, para ajustarse los guantes o el escote, para aliñarse algún pliegue o, incluso, para señalar que, a partir de ese momento, el contacto físico era permisible. Muchas piezas de baile son una sucesión interminable de temas que solo se acotan, mediante la evocación final de la melodía inicial, para advertir a los bailarines que el devaneo estará próximo a su fin[56].

En segundo lugar, tendríamos la música de salón para ser escuchada, no para ser bailada, lo cual implicaba normalmente una mayor calidad musical. Entre ellas, además de las danzas de salón, hay que referirse a las llamadas piezas *características*, es decir, las paradigmáticas piezas románticas como canciones sin palabras, romanzas, melodías, nocturnos, elegías, ensoñaciones, etc.[57]. En este apartado gozaban de especial aprecio ciertas composiciones de Chopin, cuya música se recepcionó en México en la década de los años 60 del siglo XIX[58]. Por último, referir también piezas de tertulia, también llamadas "de concierto", donde la calidad y virtuosismo exigido no era accesible a la mayoría de los intérpretes. Entre los compositores mexicanos más exitosos en este repertorio hay que nombrar, por ejemplo, a Juventino Rosas, Ernesto Elorduy, Ricardo Castro o Julio Ituarte, pianista consumado quien compuso en un amplio espectro de tipología salonística[59].

En este contexto, Esperanza Pulido comentará que no es hasta el siglo XIX cuando podemos encontrar mujeres mexicanas de verdadera valía en la música. Pulido achaca la falta de mujeres destacables en la primera mitad del siglo XIX a la indolencia y carencia de interés en un contexto en el que era costumbre que la mujer al casarse se centrara en exclusividad en las tareas del hogar, así como a la falta de exigencia en la profundización de los estudios musicales a nivel instrumental y no tanto en el canoro[60]. A ello debemos añadir los momentos históricos convulsos de esa primera mitad del XIX, así como la presión social ejercida sobre las mujeres respecto a los roles socialmente admitidos para ellas, que era absoluta, quedándoles poco margen de maniobra al respecto.

Las féminas recibían educación musical en el seno de sus hogares o en ciertas instituciones. Así, aquellas "de posibles" recibían en sus casas a "los educadores espirituales y temporales para los que siempre estaba abierta la puerta y puesto el cubierto en la mesa"[61]. En efecto, como apunta Rubén M. Campos, las muchachas de buena familia eran adiestradas en sus casas con lecciones de gastronomía, baile, música –canto, piano, guitarra–, bordados y tejidos, retórica e idiomas –francés y español–, de forma que, y rememorando al rossiniano *Barbero de Sevilla,* no "era remoto que la lección de canto de Lindoro a Rosina se repitiese en la vida real, púdica y escondida"[62].

Respecto a mujeres que no pertenecían a la aristocracia o a la burguesía pudiente, debemos referirnos a la ya nombrada Sociedad Filarmónica Mexicana. Fundada en 1865 por destacados miembros

---

55 Véase nota 13.

56 Miranda, R. "La seducción...", p. 18.

57 *Ibid*., p. 19.

58 Sobre este tema, véase la obra clásica de Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México, Imprenta Universitaria, 1950, p. 11.

59 Miranda, R. "La seducción...", p. 21.

60 Pulido, E. "La mujer mexicana…", p. 34.

61 Campos, Rubén M. *El folklore literario y musical de México* [Colección Metropolitana, 25]. México, Complejo Editorial Mexicano, 1974, p. 73.

62 *Ibid*., p. 73.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

como Tomás León, Julio Ituarte, Melesio Morales o Aniceto Ortega, se constituirá como el verdadero cerebro y corazón de la enseñanza musical mexicana, fundando al año siguiente el Conservatorio que contaba con un claustro de profesores de dieciocho docentes, no encontrándose ninguna mujer entre ellos[63]. Así lo comprobamos cuando consultamos la revista *La Armonía*, publicación nacida en 1866 como órgano de la citada Sociedad. En su primer número se refleja la Junta directiva general, la directiva de redacción y la de los profesores del Conservatorio y de las materias impartidas, realizándose la adjudicación de los grupos de "Señoras y niñas", así como de "Señores y niños"[64]. Las mujeres eran alumnas, los hombres desarrollaban el rol de docentes; la jerarquía siempre presente. Posteriormente sí tendremos docentes en esta institución todavía en el siglo XIX, caso de las compositoras Delfina Mancera o Guadalupe Olmedo.

La Sociedad había nacido con ciento cincuenta y seis socios protectores, de los cuales ochenta y cinco eran profesores, ciento sesenta y uno eran socios aficionados entre los que se encontraban cincuenta y nueve señoras o señoritas. La presencia de estas se justificaba con esta retórica y endulzada decimonónica guisa:

> Si en esta imperfecta reseña se omitiese hacer una mención especial de las Señoras y Señoritas que honran la Sociedad en su carácter de socias aficionadas, se faltaría a la justicia y a la caballerosidad. Estas Señoras y Señoritas siempre amables, siempre deferentes, siempre empeñosas al venir a auxiliar poderosamente a nobles miras de la asociación con sus distinguidos talentos, con su gracia y con su hermosura, excitan la consoladora esperanza en el corazón verdaderamente mexicano, de la regeneración de un pueblo, cuya bella mitad, parecida a tan interesantes socias, es la madre o ha de ser la esposa de sus hijos! –Al presentar públicamente a estas Señoras y Señoritas los respetos de la Sociedad, hay que repetirles una vez más las gracias por ella, y por seres inocentes que les deberán en parte su carrera y con ella el porvenir de honor y de decente comodidad[65].

Al nacer el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866, encontramos que las clases a las que podían asistir las féminas de forma claramente establecida eran Solfeo, Canto, Piano, Idioma Castellano e Idioma Francés. En efecto, se designaban clases específicas de estas materias para niñas. Respecto a otras asignaturas como Instrumentos de Arco, se planteaba solo para niños. Las demás asignaturas no presentaban una indicación determinada de hombres o mujeres: Instrumentos de Viento, Armonía teórico-práctica, Composición teórica, Instrumentación y orquestación, Idioma Italiano (no se especifica que puedan asistir niñas), Historia antigua y moderna, Historia de la Música y biografía de sus hombres célebres, Acústica y Fonografía, Anatomía, Fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído, Arqueología de los instrumentos de música, Estética e historia comparada de los progresos de las Artes[66]. Como hemos apuntado, hubo mujeres docentes en menor número siempre.

En este sentido, fue muy importante la incorporación en el recién nacido Conservatorio de la Academia Municipal de Música para señoritas y niñas, academia fundada en 1858 y que se encontraba bajo la dirección de Doña Luz Oropeza, quien sería más tarde "secundada por Julia Llorente […] y Do-

---

63 Gómez Rivas, Armando. "El pasaporte musical del Conservatorio México-París vía Florencia (1866-1939)". *150 años de educación musical en México*, pp. 35-78, p. 53.

64 "Gacetilla". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 7.

65 Siliceo, M. "La Sociedad Filarmónica Mexicana". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 2.

66 "Gacetilla". *La Armonía*…, *op. cit*., p. 7.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

lores López, por exigirlo así el elevado número de 140 alumnas inscritas[67]. En efecto, la Junta directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana solicitó al Excelentísimo Ayuntamiento de México dicha incorporación[68]. La directora preparó un examen teórico y práctico para que las estudiantes mostraran su nivel, examen que superaron brillantemente. En el acto oficial de la incorporación, el 30 de diciembre de 1866, la directora desgranaba la historia de la Academia, en la que desde un principio se proyectó una especial sensibilidad hacia la situación de las mujeres menos favorecidas del momento. Así, y refiriéndose a Miguel de Azcárate, hombre ilustrado perteneciente a la Compañía lancasteriana establecida en México en 1822 y conocido por su especial preocupación en la educación, comentaba:

> […] había podido apreciar las necesidades de la educación en las clases pobres; pero en su caritativo afán dominaba la idea de sustraer a la mujer a la forzosa dependencia del hombre; a la triste condición de mantenerse con el mezquino producto de su trabajo con la aguja, a la miseria y a sus terribles consecuencias. Comprendía su bien formado corazón, que ensanchado el estrecho círculo de la educación de las niñas pobres, procurándoles la enseñanza de la música, del dibujo, de la pintura, de los idiomas y de otros ramos de la educación secundaria, lograría inculcarles la conciencia de su dignidad, y prepararles un porvenir independiente honroso y productivo en el profesorado, en la carrera de artistas, y hasta en el mismo matrimonio […] el 1º de Junio de 1858 estableció la Academia de Dibujo para niñas pobres […]. El 1º de Agosto de ese mismo año se agregó la clase de Música, honrándoseme desde el principio con la dirección de ambas clases[69].

Sabemos que Luz Oropeza llegaría a ser docente del Conservatorio en las materias de Teoría Musical y Nociones Preliminares de armonía y del Estudio Teórico-Práctico de Solfeo para niñas en el transcurso de 1870-1871[70].

Respecto a las compositoras en el marco del siglo XIX en México encontramos como creadoras más conocidas a la gran cantante Ángela Peralta y a Guadalupe Olmedo, esposa del compositor Melesio Morales. Tenemos referencias de otras creadoras que compusieron dentro del marco de la música salonística. Así, en el *Cuaderno para Guadalupe Mayner* (datado entre 1804 y 1814) encontramos un *Minué a cuatro manos* atribuido a María Luisa Vicario Elías, Marquesa de Vivanco (1784-1842). Por su parte, Ricardo Miranda nos refiere los nombres de algunas de ellas, como María Garfias, Matilde del Puerto, Ángela Guillén, Clotilde Crombe, Delfina Mancera, Emilia Gutiérrez Díaz, Dolores Lions y María Pérez Redondo y Rivero[71]. Poco a poco, se van visibilizando nuevas compositoras y se van realizando estudios sobre ellas. Es este el caso de María Garfias (1849-1918), quien, en su niñez, como comenta Clara Meierovich, fue calificada como prodigio siendo autora, entre otras composiciones, de himnos y marchas patrióticas[72]. Garfias ha sido objeto de un reciente estudio por parte del musicólogo Fernando Carrasco Vázquez[73], al igual que María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora mexicana quien ya era calificada en

---

67 Pulido, E. "La mujer mexicana…", p. 35.

68 "Gacetilla". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (1 de enero de 1867), p. 39.

69 "Actualidades". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (15 de enero de 1867), pp. 46-47.

70 Zárate Toscano, V. "Las mujeres en el espacio musical…".

71 Miranda, R. "A tocar, señoritas…", pp. 116-117.

72 Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. México, Cuadernos de Pauta, 2001, pp. 28-29.

73 Carrasco Vázquez, Fernando. "María Garfias (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica". *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, México, febrero de 2018, <https://musicologiacasera.files.wordpress.com/2018/04/marc3ada-garfias-1849-1918-una-fugaz-presencia-de-la-mc3basica.pdf> [consulta 25-05-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

vida como una relevante música en diversas publicaciones[74]. Por su parte, Delfina Mancera, quien compuso entre otras, y tal y como refiere Meierovich, una *Misa en Mi bemol* en 1886, ocupó el relevante cargo de docente en la Cátedra de composición en el Conservatorio Nacional en el marco de la dirección de dicha institución a cargo de Alfredo Bablot (1881-1892)[75]. Poco a poco, pues, se van visibilizando tanto a creadoras como a sus obras[76]. A modo de ejemplo, y como nos refieren Monserrat Galí y Leticia Armijo[77], en el primer volumen de la nombrada revista *El Iris* se publicó, subrayando la importancia de la música en relación con el "bello sexo", una *Escocesa* atribuida a la condesa Ermelina de Beaufort, siendo la primera partitura impresa en una revista mexicana[78].

Pero volvamos a las ya mencionadas Peralta y Olmedo. La primera de ellas, la gran Ángela Peralta (1845-1883), cuya figura de excelsa cantante se proyectó en el marco de los teatros de ópera traspasando fronteras, forma parte de una genealogía de cantantes mexicanas que ya desde el siglo XVIII eran merecedoras de atención. Así, Esperanza Pulido, al repasar el mundo teatral entre el XVIII y el XIX, nos refiere nombres de cantadoras y bailarinas que se movían en el mundo de zarzuelas, follas, tonadillas, seguidillas, etc., ofreciéndonos ejemplos como los de Loreto Rendón, Josefa Martínez, María Prieto y, sobre todo, la favorita del público, la Gata[79].

Posteriormente nombres como el de las cantantes Ignacia Aguilar, Isabel Munguía, Inés García (Inesilla), la Ramírez o Manuela García eran la antesala de la que sería llamada "el ruiseñor mexicano", arquetipo de la cantante operística del XIX. Las dos primeras, cantantes y bailaoras, estuvieron presentes en el famoso teatro Coliseo y protagonizaron importantes escándalos sociales por sus relaciones con el Conde de San Pedro del Álamo[80]. Siguiendo los pasos de Isabel Colbrán, María Malibrán o Pauline Viardot García, Ángela Peralta, mestiza y de modesta cuna, no solo triunfaría como diva operística a nivel internacional, sino que se aventuraría en tareas compositivas, legándonos un álbum con diecinueve piezas que recogen las tendencias salonísticas de la época, al tiempo que proyectan pinceladas de los "aires nacionales mexicanos"[81]. México habría que esperar varias décadas para que recogiera testigo canoro de Peralta la gran contralto Fanny Anitúa (1887-1968).

Por su parte, Guadalupe Olmedo (1853-1889), primera mujer graduada del Conservatorio, compuso entre otras obras el primer cuarteto de cuerda realizado por un creador mexicano del que tenemos noticias. En efecto, en 1887, y como parte de su examen de fin de carrera en el Conservatorio, presentó entre otras obras su *Quartetto Studio Classico*, op. 14. Olmedo fue la segunda esposa de Melesio Morales y nos legó,

---

74 Carrasco Vázquez, Fernando. "María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora mexicana del siglo XIX", *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, México, 10 de julio de 2018, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2018/07/10/maria-de-jesus-zepeda-y-cosio-1821-1857-cantante-y-compositora-mexicana-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v/> [consulta 15-07-2018].

75 Meierovich, C. *Mujeres en la creación musical de México*, p. 29.

76 Un curioso caso es el de una obra que, sin dejar dicho marco salonístico, responde al fervor patriótico mexicano frente al vecino del Norte en la confrontación que tuvo lugar entre 1846 y 1848. Tal es el caso de la *Monterey Quadrilles*, pieza alegre cuya música, según el título de la partitura, está "compuesta por una dama española de Monterrey" en 1848, año en el que fue depositada en la Biblioteca del Congreso norteamericano. La partitura en dicha biblioteca consta de cuatro partes: "Monterrey", "Buena Vista", "Resaca de la Palma" y "Veracruz". *Monterey Quadrilles*. Boston, A. & J. P. Ordway, 1848, <https://www.loc.gov/resource/sm1848.080900.0/?sp=1> [consulta 15-07-2017].

77 Armijo, L. "Música para el bello…", p. 340.

78 Galí Boadella, M. *Historias del bello…*, p. 385.

79 Pulido, E. "La mujer mexicana…", p. 28.

80 González Obregón, Luis. *México viejo*. México, Porrúa, 1976 [reproducción facsimilar de la edición de 1900], pp. 303-349. Citado en Lledías, Luis; y Muriel, Josefina. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, p. 34.

81 Meierovich, C. *Mujeres en la creación musical de México*, p. 28.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

además, obras como una *Obertura* para orquesta, piezas pianísticas varias como una paráfrasis para piano, muy al estilo de la época sobre la obra de su esposo, *Ildegonda*. Llegó a impartir docencia en el Conservatorio, ocupando la cátedra de "Piano para señoritas"[82], y realizó incursiones en el mundo de la crítica musical.

Instituciones como las mencionadas más arriba fueron aportando al México decimonónico mujeres que respondían en su educación a las exigencias de un contexto donde la mujer debía atender a las expectativas que como madre y esposa le asignaba la sociedad patriarcal, aunque también brindaron espacios de desarrollo personal y profesional que paulatinamente supusieron vías de independencia para no pocas de ellas. Para cerrar este abanico decimonónico mexicano sobre la mujer y la música que hemos desplegado, qué mejor despedida que un poema debido al bardo mexicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Estos versos condensan el binomio "mujer y piano", omnipresente asociación en el imaginario romántico de México, así como de otras tierras americanas y europeas.

Despedida al piano

Tristes los ojos, pálido el semblante,
de opaca luz al resplandor incierto,
una joven con paso vacilante
su sombra traza en el salón incierto.

Se sienta al piano: su mirada grave
fija en el lago de marfil que un día
aguardó el beso de su mano suave
para rizarse en olas de armonía.

Agitada, febril, con insistencia
evoca al borde del teclado mismo,
a las hadas que en rítmica cadencia
se alzaron otra vez desde el abismo.

Ya de Mozart divino ensaya el estro,
de Palestrina el numen religioso,
de Weber triste el suspirar siniestro
y de Schubert el canto melodioso.

-¡Es vano! –exclamó la joven bella,
y apagó en el teclado repentino
su último son, porque sabía ella
que era inútil luchar contra el destino.

-Adiós –le dice–, eterno confidente
de mis sueños de amor que el tiempo agota,
tú que guardabas en mi edad riente
para cada ilusión alguna nota;

hoy mudo estás cuando tu amiga llega,
y al ver mi triste corazón herido,
no puedes darme lo que Dios me niega:
¡la nota del amor o del olvido![83].

[82] Miranda, R. "A tocar, señoritas...", p. 117.

[83] Díaz Mirón, Salvador. "Despedida al piano" [poema], <http://amediavoz.com/diazmiron.htm> [consulta 15-07-2017].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

11

Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825: ¿música transnacional?

Jesús Herrera
Universidad Veracruzana, Xalapa

En 1825, la revista *Variedades ó Mensagero de Londres* hizo una lista de algunas de las obras nuevas en español que podrían comprar los lectores hispanoamericanos. Entre otras publicaciones londinenses, el editor de *Variedades* –que era el español José María Blanco White– reportó "diez piezas de Música, casi todas con letra Española", sobre las que dice: "La Poesia de estas composiciones es generalmente de Don José Joaquín de Mora, cuyo gusto, en este genero, no es desconocido a nuestros lectores. Hay entre ellas tres Cantos Heroycos, a los Generales Bolivar, Victoria y Bravo. La Música es de Don Valentino Castelli"[1]. Por extraño que parezca, lo anterior sí sucedió: se publicaron en Londres –para su venta al otro lado del Atlántico– tres cantos heroicos dedicados a caudillos independentistas hispanoamericanos[2]. El responsable de la iniciativa del proyecto editorial para Hispanoamérica en el que se publicaron los himnos a Simón Bolívar, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo fue el empresario británico de origen alemán Rudolph Ackermann[3].

A la fecha no se ha localizado ningún ejemplar de las partituras de estos cantos heroicos, pero sabemos que la letra fue escrita por el español José Joaquín de Mora, quien al igual que Blanco White estaba viviendo en Londres y trabajaba para Ackermann. Tambien sabemos que el himno a Bolívar se cantaba con la melodía del himno nacional británico, mientras que el dedicado a Bravo tenía la música

[1] Las citas de fuentes de la época se presentan en transcripción diplomática. Para dar las referencias de citas de revistas históricas abreviaremos así: *Título abreviado*, año, mes, número de página. De esta forma, la referencia de la cita anterior es: *Variedades*, 1825, abril, p. 186. Las publicaciones periódicas utilizadas son las siguientes, editadas todas en Londres entre 1823 y 1825: *La Belle Assemblée, Museo Universal de Ciencias y Artes*, *Ocios de españoles emigrados, The Harmonicon*, *The Quarterly Musical Magazine and Review*, *The Repository of Arts* y *Variedades ó Mensagero de Londres*.

[2] Publicamos la primera noticia sobre estos tres himnos en Herrera, Jesús. "Imágenes de prácticas musicales en *Variedades*". *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 2 (2015), pp. 68-95, p. 69. Además, en este momento la Universidad Veracruzana está editando el texto Herrera, Jesús. *Música europea de Londres para las nuevas repúblicas hispanoamericanas en 1825: paratextos de tres himnos patrióticos*, que esperamos aparezca en 2020. En ese trabajo describimos la historia del hallazgo y damos algunos pormenores de las fuentes que proporcionan información sobre las tres piezas que nos ocupan.

[3] Por motivos de practicidad nos referimos a Ackermann como de origen alemán, si bien somos conscientes de que nació en Sajonia y de que "Alemania" es un término anacrónico. Una justificación para hacerlo así es la unidad del territorio por la lengua que, si bien no define una nación, sí marca numerosos elementos culturales comunes. Además, los textos londinenses de la época refieren al origen de Ackermann como "German", calificativo que se usa también, por ejemplo, para Beethoven, Haydn, Mozart, Pleyel y Weber.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de un fragmento de la ópera alemana que había hecho furor en Londres en 1824: *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber. Además de estos dos casos de *contrafactum*, el himno a Victoria fue compuesto por Valentino Castelli, quien hizo los arreglos vocales de los tres himnos, con acompañamiento de piano. Castelli fue un personaje de origen italiano que no ha sido estudiado previamente, por lo que realizamos una primera aproximación al estudio de su música. En el presente texto estudiamos esta singular colaboración de hombres de distintas procedencias en Europa para crear himnos patrióticos para Hispanoamérica. Es imposible que un objeto de estudio de esta naturaleza tan diversa pueda abordarse desde las historias nacionales. Por ello, abordamos el trabajo desde la historia transnacional.

El punto de partida: la información disponible sobre los himnos patrióticos

Como hemos dicho, no hemos localizado las partituras de los himnos a Bolívar, Bravo y Victoria publicados por Ackermann, pero sí sabemos algunas cosas importantes sobre ellos. El texto gracias al cual tenemos información más detallada de los himnos se encuentra en el número de abril de 1825 de *Museo Universal de Ciencias y Artes*. Esta revista perteneció al proyecto editorial hispanoamericano de Ackermann y apareció entre julio de 1824 y octubre de 1826. El artículo de *Museo* en cuestión no está firmado y se titula "Doce canciones en Español, Poesia de D. J. J. de Mora; Musica y acompañamiento de piano por D. Valentino Castelli", que comienza con un recuento y una descripción de las piezas:

> Tres himnos patrioticos y nueve canciones del genero lirico y erotico componen esta coleccion. Los primeros han sido compuestos en honor de los Generales Bolivar, Victoria y Bravo. El himno a Bolivar es el famoso *God save the King* de los ingleses, cuya melodia es tan solemne y religiosa, y que con tanta facilidad se adapta a los sentimientos grandes y patrioticos. El himno a Bravo es el coro de los cazadores de la célebre opera *Freschutz* [*sic*]; musica guerrera y animada, en que la palabra "Libertad", repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazon mas frio. El himno a Victoria es enteramente de la composicion del Señor Castelli. El coro es a cuatro voces, y las coplas a una voz[4].

El texto continúa así: "Las otras canciones son mui variadas en su genero y estilo. El *No me Olvides* es del gusto puro italiano; el bolero *Amor es mar profundo* y la cancion *Soi pescador, tengo amores* son de la escuela Española"[5]. Después, la descripción de *Museo* ofrece un poco más de información que concierne tanto a los himnos que nos ocupan como a las otras canciones mencionadas:

> La Musica del Sr. Castelli es espresiva, delicada, llena de gusto y armonia. La buena acogida que los aficionados Americanos daran a estas obras, estimulará a su apreciable autor y lo empeñará a seguir dando nuevas muestras de su genio fecundo, y de su perfecta inteligencia de las reglas del acompañamiento[6].

Hasta donde tenemos noticia, esta es toda la información sobre los himnos que se encuentra en fuentes de la época. Aunque encontramos más menciones de los himnos en otras publicaciones de Ackermann, esta es la fuente que proporciona mayor información y, por otro lado, dado que Mora fue tanto el autor de la letra de los himnos como el editor de *Museo*, tiene un alto grado de confiabilidad,

4 *Museo*, 1825, abril, p. 220.
5 *Idem*.
6 *Idem*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

si bien no podemos afirmar con completa certeza que Mora haya escrito el artículo. En todo caso, gracias al texto de *Museo* podemos tener en claro ciertos datos sobre los himnos a Simón Bolívar, Nicolás Bravo y Guadalupe Victoria. Debieron haberse publicado en abril de 1825 en la casa editorial de Ackermann, en Londres. Aunque Ackermann seguramente tuvo cierto grado de responsabilidad y quizás la composición de los himnos se hizo a su iniciativa, él no fue el autor de ellos. La letra para cantarlos era de José Joaquín de Mora y los arreglos de Valentino Castelli, aunque la música de los tres himnos habría tenido distintas procedencias: el himno a Bolívar era un *contrafactum* del himno nacional británico, la música del de Bravo era un fragmento de una ópera de Carl Maria von Weber y la música del de Victoria era una composición de Castelli. Por otro lado, los himnos estaban dedicados a héroes patrióticos hispanoamericanos que vivían en 1825, aunque las partituras estaban destinadas al público hispanoamericano en general.

Rudolph Ackermann y su proyecto para Hispanoamérica

Ahora nos acercaremos a la figura de Rudolph Ackermann y a su proyecto editorial para las nuevas repúblicas hispanoamericanas. Ackermann fue una figura relevante y polifacética en las primeras tres décadas del siglo XIX en Londres y sus productos editoriales impactaron con fuerza tanto en la sociedad británica como en la hispanoamericana. Nació en Stollberg, Sajonia, en 1764; en su juventud se involucró en el diseño de carruajes y viajó a París, donde trabajó en esa industria. Posteriormente emigró a Gran Bretaña, donde se estableció entre 1783 y 1786 de acuerdo con John Ford, su biógrafo más importante[7]. Ackermann editó su primer libro en 1791 y posteriormente revolucionó la industria editorial británica: publicó ilustraciones de alta calidad con distintas técnicas, primero con aguatinta y posteriormente con la litografía que Alois Senefelder inventó en 1796[8]. Según su propio testimonio, Ackermann comenzó a utilizar la litografía en 1817, y en 1819 publicó la traducción al inglés de un curso de dicha técnica que Senefelder había sacado a la luz en alemán el año anterior[9].

Ford dice que para 1800 los negocios de Ackermann en Londres incluían venta de papel para dibujo, fabricación de acuarelas, una escuela de dibujo, impresión con planchas de cobre, venta de obras de arte, publicación de ilustraciones decorativas y de libros ilustrados, además de su actividad inicial en el diseño de carruajes. El empresario se naturalizó británico en 1809 y, según Ford, "tenía un amor profundo por Inglaterra [...], pero haber nacido en Alemania fue una influencia decisiva [...] y él siempre se consideró como alemán"[10]. Ackermann se relacionó con personajes poderosos tanto dentro como fuera de Gran Bretaña: por ejemplo, realizó trabajos como el diseño del carruaje para la coronación de Napoleón Bonaparte[11]. A pesar de este encargo, cabe mencionar la aversión de Ackermann a

[7] Ford, John. *Ackermann, 1783-1983. The Business of Art*. Londres, Ackermann, 1983, p. 9.

[8] Podemos considerar a Senefelder como alemán, aunque nació en Praga –en la actual República Checa–, dado que ese territorio entonces pertenecía al Sacro Imperio Romano Germánico, que desapareció en 1806 debido a la derrota frente a Napoleón.

[9] Véase la nota introductoria de Ackermann a dicha traducción al inglés del libro Senefelder, Alois. *A Complete Course of Lithography.* Londres, Ackermann, 1819, pp. iii-v.

[10] "He had a profound love of England [...] but his German birth was a lasting influence [...], and he always thought of himself as German". Ford, J. *Ackermann*..., p. 11. Salvo que se indique en la referencia, las traducciones son mías; en estos casos se ofrece el texto original en nota al pie.

[11] Protz, Uta. "Rudolph Ackermann (1764-1834)". *The Fitzwilliam Museum* (2010), <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/> [consulta 27-07-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

este emperador después de que Francia ocupara Alemania y creara la *Confédération du Rhin*, que operó entre 1806 y 1813. Después de la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig en octubre de 1813, Ackermann –como secretario de la *Westminster Association*– ayudó a recabar cerca de 250 000 libras para ayudar a la población alemana. Entre sus actividades para este fin estuvo la organización de conciertos de beneficencia en la *Whitehall Chapel* y Ackermann se encargó de convencer a los músicos para que participaran en los conciertos del 28 y el 29 de junio de 1814; en el segundo de ellos se interpretó el oratorio *Messiah*, de Händel[12].

En 1795, Ackermann rentó un local comercial en la planta baja de los *Beaufort Buildings*, en el número 96 de The Strand, que era una vía de gran importancia. Dos años después se mudó al edificio del número 101 de la misma calle, donde abrió una galería de pintura, para cuya entrada cobraba 1 chelín.[13] En 1798 anunció su galería como The Repository of Arts, nombre con el que a partir de entonces se conoció su local y que también llevó su revista más importante, que publicó entre 1809 y 1828. En el local de The Strand 101, además de fijar su residencia familiar, Ackermann instaló su editorial, una biblioteca, una escuela de dibujo, una tienda de muebles y de artículos para artes visuales, que funcionaba también como galería y donde había reuniones semanales para conversaciones literarias. Además de personalidades de la alta sociedad británica, algunos extranjeros notables fueron miembros frecuentes en estas conversaciones, como el hispanoamericano Bernardino Rivadavia, a quien en 1826 se nombró jefe de estado de las Provincias Unidas del Río de la Plata[14]. The Repository of Arts fue uno de los primeros edificios en Inglaterra alumbrados por gas, hecho que refleja el interés del empresario de origen sajón sobre los adelantos técnicos y científicos de la época.

En la vida británica de principios del siglo XIX, Ackermann fue considerado como un referente del buen gusto. En 1810 tenía cerca de 150 empleados, publicaba libros y revistas de alta calidad y se involucró en negocios de distinta índole, tanto en inversiones diversas como en el comercio de artículos de lo más variado, con lo que obtuvo gran éxito económico. A partir de las cuentas de banco de Ackermann, Ford calculó sus ingresos entre 1811 y 1816 en 30 000 libras anuales[15]. La expansión comercial de Ackermann lo llevó a los nuevos mercados que se abrieron tras la independencia de las nuevas naciones del otro lado del Atlántico. El aspecto principal de los negocios de Ackermann que interesa a la presente investigación es, desde luego, su proyecto editorial en español, para el cual le fueron útiles las relaciones que tuvo en Londres con diferentes círculos internacionales, en los cuales había personajes de alto nivel político e intelectual como los diplomáticos hispanoamericanos y los exiliados españoles.

Ackermann inició sus actividades relacionadas con Hispanoamérica en 1819, con la publicación de un libro sobre Buenos Aires y Chile[16]. El empresario realizó muchos negocios iberoamericanos importantes, algunos relacionados con la industria editorial y otros no. En este trabajo nos referiremos únicamente a los primeros. En 1823, Ackermann comenzó en Londres la publicación de alrededor de ochenta productos editoriales en español para distribuir y vender en las nuevas naciones americanas. Eugenia Roldán publicó en 2003 una investigación detallada del proyecto editorial hispanoamericano de Ackermann en *The British Book Trade and Spanish American Independence*. En ese libro, Roldán

[12] Ford, J. *Ackermann*..., pp. 48-49 y 239.

[13] *Ibid.*, pp. 17-18. En 1827 venció el contrato de renta por 30 años del edificio de Strand 101, tras lo que Ackermann se mudó de regreso al número 96, cuyo interior fue rediseñado en ocho pisos por J. B. Papworth (*Ibid.*, p. 90).

[14] Ford, J. *Ackermann*..., pp. 47 y 87.

[15] Ford, J. *Ackermann*..., p. 46.

[16] El libro en cuestión es Davie, John Constanse. *Letters from Buenos Ayres and Chili, With an Original History of the Latter Country. Illustrated with Engravings*. Londres, Ackermann, 1819.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

afirma que "la industria editorial de Ackermann para Hispanoamérica fue un proyecto colaborativo único de exportación de libros, situado en la ola de comercio, inversión y especulación comercial que se desató en Inglaterra en la década de 1820 por la independencia de las antiguas colonias españolas"[17].

Para hacer sus publicaciones para Hispanoamérica, Ackermann contrató a algunos exiliados españoles –como José María Blanco White y José Joaquín de Mora–, quienes se encargaron de traducir algunos textos en inglés, de escribir otros nuevos directamente en español y de realizar productos editoriales para la América que fue española. De acuerdo con la portada de sus publicaciones, los productos editoriales de Ackermann se vendieron directamente en México y Guatemala, donde abrió sendas librerías entre 1825 y 1826. En el número de enero de 1826 de *Museo*, Ackermann anuncia la distribución de esta revista: "En su repositorio de Artes, / Strand, Londres. / Y en su establecimiento en Megico; / asi mismo / en Colombia, en Buenos Ayres, Chile, Peru, y Guatemala"[18]. Además de la distribución directa de sus productos editoriales, por medio de las relaciones con algunos gobiernos y con ciertas compañías mercantiles, Ackermann podía vender sus publicaciones en numerosos puntos de Hispanoamérica.

La producción de Ackermann de publicaciones para Hispanoamérica estuvo en auge hasta 1826 y después disminuyó significativamente debido a la crisis financiera producto de la burbuja especulativa en la bolsa de Londres que había estallado en 1825. Dicha burbuja se formó por la manía especulativa en la cual muchos ciudadanos británicos, entre 1823 y 1825, invirtieron fuertes sumas de dinero en acciones de compañías hispanoamericanas, fundamentalmente mineras, y en bonos de las deudas que banqueros londinenses otorgaron a gobiernos de las nuevas naciones. El valor de acciones y bonos se elevó precipitadamente hasta niveles muy altos hasta que finalmente se desplomó, causando un grave daño tanto a los inversionistas europeos como a las compañías y naciones hispanoamericanas.

De forma general, Roldán considera que "para Rudolph Ackermann, su aventura hispanoamericana fue sin duda un fracaso comercial" y como razones ubica, por ejemplo, la falta de distribución de algunos de sus productos que se quedaron en Londres, la imposibilidad de cobrar publicaciones ya entregadas y las reediciones no autorizadas de sus libros[19]. Además, el desastre financiero de la bolsa de Londres que ocurrió en la segunda mitad de la década de 1820 lo afectó profundamente, al igual que ocurrió con individuos y empresas en ambos lados del Atlántico. Tras la crisis mencionada, Ackermann tuvo grandes pérdidas y, según Ford, su empresa pudo sobrevivir gracias a la seguridad de sus negocios en Inglaterra[20]. A pesar de la crisis, Ackermann no se retiró totalmente del mercado hispanoamericano. Roldán dice: "entre 1826 y 1830 todavía hizo algunas inversiones en compañías latinoamericanas, pero se concentró principalmente en la labor editorial, pues las noticias de ese continente indicaban que sus libros y revistas eran bien recibidas"[21]. Por motivos de salud, Ackermann se retiró en 1830 y murió cuatro años después. Sus negocios quedaron en manos de sus hijos bajo el nombre

[17] "Ackermann's publishing enterprise for Spanish America was a unique and collaborative project of book export situated in the wave of trade, investment and commercial speculation unleashed in England in the 1820s by the independence of the former Spanish colonies". Roldán Vera, Eugenia. *The British Book Trade and Spanish American Independence: Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Aldershot, Ashgate, 2003, p. 3.

[18] *Museo*, 1826, enero, p. 7.

[19] "For Rudolph Ackermann himself his Spanish American adventure was doubtless a commercial failure". Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 234.

[20] Citado en Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 104.

[21] "After 1826, and until 1830, he still made a few further investments in Latin American companies, but he concentrated mainly on publishing, as the news from that continent was that his books and magazines were being well received". Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 104.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ackermann & Co., empresa que por dos décadas más continuó dominando la industria editorial en libros ilustrados e impresiones decorativas[22].

La música debió haber sido importante para Ackermann, pues hay un buen número de referencias a ella en *The Repository of Arts*. Por otro lado, además de los tres himnos que nos ocupan, las publicaciones londinenses de Ackermann en español con referencias directas a la música fueron principalmente dos revistas (*Variedades, ó Mensagero de Londres* y *Museo Universal de Ciencias y Artes*) y tres libros (*Cartas sobre la educación del bello sexo*, *Gimnástica del bello sexo* y el *Catecismo de música*). En estas publicaciones se habla de ciertas prácticas musicales que se habrían llevado a cabo en la sociedad británica y se pusieron ante los ojos de la sociedad hispanoamericana. En América se leyeron esas publicaciones e incluso algunas se usaron como libros de texto para la enseñanza de la música. Tras lo anterior, podemos suponer que hubo repercusiones de la vida musical británica en la hispanoamericana, si bien esto sería el tema de otra investigación. En resumen, la historia de la música hispanoamericana se vincula estrechamente a la europea, particularmente a la británica en este periodo, ya que la segunda apareció como modelo para la primera y contó con buena aceptación en tierras americanas. Entonces, más allá de las relaciones políticas y económicas a través del Atlántico, algunos productos editoriales de la casa editorial de Ackermann hechos en Londres proporcionaron nexos de cultura musical entre Europa e Hispanoamérica.

En este punto, cabe destacar la participación de los españoles en el proyecto de Ackermann, como José María Blanco White y José Joaquín de Mora, quienes desde su óptica liberal influyeron sobre la sociedad hispanoamericana recién liberada de España. Esta es una manifestación de continuidad en la relación entre Hispanoamérica y Europa en la década de 1820, que tradicionalmente se ha visto como un proceso de ruptura debido a las independencias hispanoamericanas. La continuidad en las relaciones transatlánticas puede apreciarse en estudios históricos relativamente recientes, como en el libro *Connections After Colonialism: Europe and Latin America in the 1820s*, publicado en 2013[23].

Definiendo "Hispanoamérica", "Europa" y la nacionalidad de una obra

Es necesario aclarar que, desde el punto de vista geográfico, por Hispanoamérica queremos decir las posesiones americanas que fueron españolas. Desde el punto de vista lingüístico, por Hispanoamérica entendemos aquellas regiones de habla hispana del continente americano. Como consecuencia, por hispanoamericanos nos referimos a los hispanoparlantes originarios de América, independientemente de su localización geográfica en un momento dado. Este concepto de Hispanoamérica no incluye los territorios americanos que fueron parte del Imperio Portugués. Evitaremos las palabras Latinoamérica y América Latina –salvo cuando cito fuentes que las utilizan– en principio porque remiten a un concepto anacrónico.

[22] Si bien *Ackermann & Co*. cerró con ese nombre en 1855, la empresa continuó activa en Londres hasta fines del siglo XX como Ackermann & Son Ltd. of Bond Street. El libro de Ford de 1983, que incluye la biografía de Ackermann y el estudio de su negocio hasta ese año, fue publicado precisamente por la casa de Ackermann. En 1992 la compañía fue comprada por Peter Johnson y se convirtió en *Ackermann & Johnson*; actualmente la empresa lleva el nombre *Peter Johnson Fine Art* (véase "About". *Peter Johnson Fine Art. Fine Art Dealer in London and Cambridgeshire* (2014), <http://peterjohnsonfineart.com/about/>, párrafo 3 [consulta 25-06-2018]).

[23] Brown, Matthew; y Paquette, Gabriel (eds.). *Connections After Colonialism: Europe and Latin America in the 1820s*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2013.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Considerar una sola América con herencia española y no como una serie de pueblos aislados que compartían un idioma oficial es congruente con la visión de Simón Bolívar de lograr una confederación de Estados hispanoamericanos, cuyas actividades en este sentido comenzaron en 1822 y 1823 con los tratados de alianza y confederación de Colombia con Perú, Chile, Río de la Plata y México. Esta política de Bolívar tuvo su punto álgido en el congreso de Panamá en 1826, que posteriormente se trasladó a Tacubaya (México). Las negociaciones no prosperaron y la intención de integrar una Confederación Hispanoamericana se declaró fracasada en 1828; sin embargo, un Estado Hispanoamericano había existido y permanecería en la mente de personajes clave como Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Lucas Alamán, Juan García del Río y Andrés Bello[24]. Probablemente muchos de los hombres de las nuevas repúblicas que habían obtenido su independencia política de España imaginaban también una Hispanoamérica unida. También Ackermann consideraba Hispanoamérica como una unidad, aunque con otra visión: basado en la lengua de aquella región, pero en función de sus intereses comerciales. Dicho sea de paso, la España peninsular podía ensanchar las fronteras de su Hispanoamérica según estos dos criterios: allí podría vender también sus productos editoriales, aunque esta entidad europea no era el punto central de su atención, ya que estaba fuera de su alcance oficialmente por cuestiones políticas; por otro lado, la expectativa de ventas era menos atractiva debido a la extensión territorial y al número de habitantes, que en la España peninsular era mucho menor.

Antes que decir "Europa", del otro lado del Atlántico preferimos hablar de "Londres" porque las publicaciones para Hispanoamérica allí editadas tuvieron gran trascendencia en América durante el periodo en cuestión. La capital de Gran Bretaña –el imperio que entonces se estaba estableciendo como hegemónico a nivel mundial– tenía, como era de esperarse, gran importancia tanto en Europa como en América. Por ello, en el prospecto de *El Repertorio Americano*, revista en español que se publicó en Londres en 1826, los editores –los hispanoamericanos Juan García del Río y Andrés Bello– escribieron lo siguiente de la ciudad británica:

> Es acaso el lugar mas adecuado para la publicacion de esta obra periódica. Sus relaciones comerciales con los pueblos trasatlánticos le hacen en cierto modo el centro de todos ellos; i los auxilios que la circulacion industrial suministra a la circulacion literaria son demasiado obvios para que sea necesario enumerarlos[25].

Si bien consideramos que las publicaciones de Ackermann son "londinenses", nos referimos a dicha ciudad como la capital de Gran Bretaña. Tomando en cuenta la nación y no la ciudad, las publicaciones serían "británicas"; sin embargo, fueron hechas en ese país por una serie de personajes originarios de distintas nacionalidades, como es el caso del alemán Ackermann o el de los españoles Blanco y Mora. En este sentido, consideramos que las publicaciones de Ackermann son "europeas", aunque lo anterior nos lleva a entender "Europa" incluyendo tanto Gran Bretaña e Irlanda como Europa continental. A diferencia de Hispanoamérica, no existe unidad lingüística en el territorio europeo. Una razón para hablar de "Hispanoamérica" y "Europa" de manera un poco imprecisa es la multitud, a veces no identificable, de la nacionalidad de los autores de los textos –y, peor aún, de las ideas– presentes en las publicaciones de Ackermann. Por ejemplo, Roldán habla del carácter colaborativo de las publicaciones de Ackermann, en el cual el traductor tiene un peso

[24] Véase, por ejemplo, De la Reza, Germán. *El Congreso de Panamá de 1826 y otros ensayos de integración latinoamericana en el siglo XIX: estudio y fuentes documentales anotadas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.

[25] *El Repertorio Americano*, 1826, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

especial en la autoría porque en numerosas ocasiones las traducciones fueron adaptaciones muy libres de los textos en el idioma inicial[26].

¿Quién es el autor de un producto editorial –como los múltiples libros y revistas en español publicados por Ackermann– traducido y adaptado del inglés con pasajes adicionales escritos por el traductor español? Proponemos una respuesta a partir de "¿Qué es un autor?" de Michel Foucault, texto que señala que a veces no podemos referirnos a un autor en específico, sino a una "función autor", que "no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios *ego* de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos"[27]. Regresando al producto editorial de Ackermann, ¿de qué nacionalidad sería? Sugerimos no usar una denominación nacional y referirnos a él como "londinense" en cuanto a la función autor unida al lugar de creación, "anglohispano" por las lenguas y "europeo" para aludir a los individuos reales.

Encontramos un ejemplo particular de autoría multinacional en el caso del libro *Gimnástica para el bello sexo*, que el alemán nacionalizado británico Ackermann publicó en 1824 en Londres para Hispanoamérica[28]. El prefacio de este libro señala que el ejercicio físico es un requisito esencial para conservar "la hermosura y la gracia", que "forman los principales adornos esteriores del Bello Sexo"[29]. El libro tiene diecinueve apartados y dos de ellos tienen que ver con la música. El primero de ellos es sobre el canto, aunque es "Considerado como egercicio, y no como arte, ni como habilidad", por lo que considera que con este enfoque "el canto forma parte esencial de la educacion fisica"[30]. Según una fuente de la época, el autor de *Gimnástica para el bello sexo* –cuyo nombre no aparece en el texto– parece ser nada menos que el español José Joaquín de Mora, quien debió haber escrito el libro por encargo de Ackermann[31]. Por otra parte, podemos remontarnos hacia la historia de la gimnástica, que es la idea rectora del libro del escritor español publicado por el editor anglosajón. Esta disciplina fue desarrollada por el español Francisco Amorós, aunque no en España, porque con el retorno de Fernando VII tuvo que exiliarse en Francia, donde recibió apoyo oficial y donde sentó las bases para la educación física moderna. Al menos hasta cierto punto habría que darle crédito a Amorós, afiliado a Francia, como el autor de las ideas del libro que escribió el español Mora, si bien en Londres y publicado por Ackermann, de origen alemán[32].

---

[26] Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, pp. 58-60.

[27] Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". Traducción de Corina Yturbe. *Dialéctica*, IX, 16 (1984), pp. 4-18, pp. 10-11. Este texto es la traducción de la conferencia "Qu'est-ce qu'un auteur?", que Foucault dictó en la Société française de philosophie en 1969, a partir del polémico texto "The Death of the Author" que Roland Barthes había publicado dos años antes.

[28] *Gimnástica del bello sexo, o ensayos sobre la educacion física de las jóvenes. Obra escrita originalmente en castellano*. Londres, Ackermann, 1827 [1824]. Cabe señalar que solo tuve acceso a la segunda edición de 1827, si bien parece no tener grandes variantes con respecto a la primera.

[29] *Ibid.*, p. IX.

[30] *Ibid.*, p. 22. El otro apartado relacionado con la música es sobre el baile.

[31] *Gimnástica del bello sexo* apareció sin nombre de autor. En su tesis doctoral, Ana Pelegrín la atribuye a José María Blanco, no sin dudas fuertes: "El canto, un signo distintivo en la educación de los niños, es comentado en el capítulo 'El Canto' en la *Gimnástica del Bello Sexo* (1824), págs. 23-29, que conjeturo fuese redactado por Blanco White". Pelegrín Sandoval, Ana. *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992, vol. I, p. 270. Sin embargo, el autor parece ser Mora debido a que así lo indica una revista de 1824, que incluye el artículo "Bibliografía moderna de España", que es en realidad un esbozo biográfico de Mora junto a una lista comentada de las obras por él publicadas ese mismo año, en el cual aparece *Gimnástica del bello sexo*. *Ocios de españoles emigrados*, 1824, octubre, pp. 254-255.

[32] De hecho, *Gimnástica del bello sexo* le da crédito: "En el magnifico establecimiento gimnastico fundado y dirigido en Paris por el Sr. Amoros, el primer egercicio de las lecciones diarias es el canto unisono". *Gimnástica del bello sexo*, p. 22.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ahora consideremos el caso que nos ocupa: los himnos a Bolívar, Bravo y Victoria. Los tres personajes a quienes los cantos están dedicados nacieron en el Imperio Español, aunque tras las independencias hispanoamericanas sus nacionalidades pasaron a ser de las nuevas repúblicas: el primero de Colombia y los otros dos de México. Las partituras que publicó Ackermann estaban dirigidas a los hispanoamericanos. Por otro lado, la música de cada himno tenía procedencia distinta: británica, alemana e italiana, respectivamente. Y los textos, escritos en Londres por un gaditano, estaban en español. Entonces, ¿de qué nacionalidad sería una obra publicada por Ackermann, realizada con la colaboración de individuos de distintas naciones? A falta de mejor denominación, nos podemos referir a ella como "londinense" por su publicación (función autor), y "europea" por la gestación de sus ideas (individuos reales). Pero, ¿quién sería el autor? En este caso respondemos con una cita de "The Death of the Author", que publicó en 1967 Roland Barthes, originalmente en inglés, en la revista *Aspen. The Magazine in a Box*: "un texto [...] es un espacio multidimensional, en el cual están unidos y en contienda varios tipos de escritura, ninguno de los cuales es original: el texto es un tejido de citas, que resultan de las mil fuentes de la cultura"[33].

El enfoque transnacional

Así las cosas, la aproximación históriográfica al estudio de los himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres coincide con los postulados de la llamada "historia transnacional"; sin embargo, antes de acercarnos a esa corriente es necesario revisar nuestro concepto de nación. En 1983, Benedict Anderson publicó *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, cuya versión revisada y extendida en 1991 citaremos. Anderson advierte la dificultad de definir y analizar fenómenos como "nación", "nacionalidad" y "nacionalismo". El autor dice: "propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana"[34]. Anderson considera que una nación tiene límites, pero un estudio completo de las publicaciones londinenses para Hispanoamérica no puede delimitarse fácilmente por diversas razones. Por ejemplo, muchas de las ideas presentes en las publicaciones cruzaron diversas fronteras hasta llegar a Gran Bretaña; de allí, las publicaciones cruzaron la gran frontera del Atlántico para llegar a un conjunto de naciones hispanoamericanas, divididas entre ellas mismas por otras fronteras. Por otro lado, había

[33] "A text [...] is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture". Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Aspen: The Magazine in a Box*, 5-6, The Minimalism Issue (1967), ítem 3, I, párrafo 5. Ha sido un error frecuente considerar que este ensayo de Barthes se publicó originalmente en *Manteia*, en francés, en 1968 y no en *Aspen*, en inglés, en 1967. Cabe señalar la relevancia que adquiere este texto de Barthes –precisamente en la fuente norteamericana– para las publicaciones de Ackermann al ubicarlo como encargo expresamente para una revista, que por esencia es una publicación colaborativa. *Aspen* (1965-1971) era una revista experimental multimedia que, como iba en una caja, no restringía su contenido a un solo tipo de soporte: incluye textos impresos, grabaciones en discos, pósters, esculturas y hasta películas en formato Super-8.

[34] Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23. El autor continúa: "Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas" (*idem*). Además, dice: "La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones" (pp. 24-25). También afirma que la nación "se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado" (p. 25). Finalmente, Anderson dice que la nación "se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal" (p. 25).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

hispanoamericanos dispersos en distintas naciones tanto al sur y al norte de América como en Gran Bretaña y en Europa continental. De esta forma, un enfoque nacional para estudiar los productos editoriales de Ackermann para Hispanoamérica no era procedente.

En la presentación del número de 1998 de *Studia historica: Historia contemporánea*, Carmen de la Guardia y Juan Pan-Montojo hablan de la definición de historia transnacional que se manejó en el seminario *Fin-de siècle* que la Universidad Autónoma de Madrid organizó en 1997. Los editores dicen que "se trata de una práctica historiográfica en la que se aspira a delimitar las fronteras en función de los problemas tratados y, por ende, se renuncia a partir de fronteras dadas –y habitualmente coincidentes con las nacionales"[35]. Esto propone una ruptura con la historia centrada en la nación para enfocarse en el tema de cada investigación, lo que sí es aplicable al objeto de estudio de este trabajo. Una década después, en el libro *Transnational Nation: United States History in Global Perspective since 1789*, Ian Tyrrell habla de "historia transnacional" como "el movimiento de gente, ideas, tecnologías e instituciones cruzando fronteras nacionales. Se refiere al periodo a partir de que emergen los estados-nación como fenómenos importantes en la historia mundial"[36]. Tyrrell no dice que la nación no sea importante y la considera como el hecho político y legal reinante; sin embargo, comenta que lo "nacional" no debe darse por hecho y que "deben reconocerse otras influencias en la gente además de la nación"; es decir, que "la nación no es el único 'actor' histórico"[37].

El enfoque de los textos editados por Brown y Paquette en 2013, en el mencionado libro *Connections After Colonialism*, es transnacional dado que es particularmente adecuado para las relaciones entre Hispanoamérica y Europa en el periodo bajo estudio. Los editores dicen: "cuando empleamos una lente transnacional y comparativa para analizar la década de 1820, ese periodo adquiere una coherencia que le falta cuando se estudia a través de prismas nacionales solitarios"[38]. Lo anterior ocurre, de manera evidente, en el estudio de las publicaciones de Ackermann para Hispanoamérica. Por tanto, en la presente investigación consideramos las fronteras políticas vigentes en el periodo en cuestión entre Gran Bretaña, otros países europeos y las nuevas naciones hispanoamericanas, pero no nos circunscribimos a ellas puesto que el objeto de estudio –es decir, las publicaciones, las ideas en ellas impresas, así como (aunque sea tangencialmente) las personas que crearon y recibieron tanto publicaciones como ideas– circuló de manera transnacional en ambos lados del Atlántico.

José Joaquín de Mora

José Joaquín de Mora (1783-1864) nació en Cádiz. Se enlistó en el ejército español para combatir a las tropas de Napoleón, pero en 1809 fue tomado prisionero y enviado a Francia. Volvió a España en 1814 y allí se encargó de la redacción de la revista *Crónica científica y literaria*. Durante el Trienio Liberal (1820-1823) mostró abiertamente sus ideas contra el absolutismo en las revistas que redactó: *El Constitucional* y *La Minerva*. En ese periodo tradujo del inglés *Los consejos que dirigio á las cortes*

[35] De la Guardia, Carmen; y Pan-Montojo, Juan. "Presentación". *Studia historica: Historia contemporánea*, 16 (1998), p. 7.

[36] "The movement of peoples, ideas, technologies and institutions across national boundaries. It concerns the period since the emergence of nation-states as important phenomena in world history". Tyrrell, Ian. *Transnational Nation: United States History in Global Perspective since 1789*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 3.

[37] "Other influences on people than the nation must be recognized [...]. The nation is not the only historical 'actor'". *Idem*.

[38] "When we employ a transnational and comparative lens to analyze the 1820s, the decade acquires a coherence it might lack when studied through solitary national prisms". Brown, J.; y Paquette, G. *Connections After Colonialism*..., p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

y al pueblo español Jeremias Bentham. En 1823, con la llegada del ejército francés y la restitución de Fernando VII, se exilió en Londres, junto con otros españoles liberales. En la capital británica Mora entró en contacto con españoles, como Blanco, y con hispanoamericanos, como Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y Bernardino Rivadavia. A fines de 1826, Rivadavia, entonces primer ministro de Río de la Plata, invitó a Mora para colaborar con su Gobierno. El español aceptó, dejó Londres y se instaló en Hispanoamérica desde 1827 hasta 1838. En ese lapso jugó papeles importantes en la educación pública y como director de revistas políticas y literarias, primero en Río de la Plata y luego en Chile, Perú y Bolivia.

Mora estuvo muy activo en el proyecto de publicaciones en español de Ackermann y contribuyó con numerosos textos originales y con traducciones al español. Por ejemplo, editó las revistas *Museo Universal de Ciencias y Artes* y *Correo Literario y Político de Londres*, además de los primeros cuatro *No me olvides* y traducir al español novelas como *Ivanhoe* y *El talismán*, de Walter Scott. Entre las obras originales de Mora parecen estar *Cartas sobre la educación del bello sexo* y *Gimnástica del bello sexo*, que tienen secciones dedicadas a la enseñanza de la música. Además de estos dos libros, las contribuciones de Mora son centrales para esta investigación porque incluyó algunas notas referentes a la música en *Museo* y porque fue el autor de la letra de los himnos patrióticos a Bolívar, Victoria y Bravo.

Valentino Castelli

Como hemos señalado, *Museo* afirma que Valentino Castelli arregló dos de los himnos patrióticos y que fue autor del tercero. Se trata de un compositor muy poco estudiado: hasta donde tenemos noticia, no existe ningún estudio sobre él, aunque el apellido Castelli, bajo los nombres "Valentino" y "Valentin", aparece en algunos estudios académicos. Tal vez el escrito que más aporta en este sentido es el artículo "Bidrag till gitarristiken", que Daniel Fryklund publicó en 1931, el cual se tradujo en 1997 como "Contributions to Guitar Studies", revisado y anotado por Kenneth Sparr; sin embargo, incluso este texto ofrece información muy limitada[39].

Es significativo que Ackermann haya elegido a un compositor italiano para componer la música de uno de los himnos y, además, para hacer los arreglos de las partituras restantes. En aquella época, la música italiana –particularmente la ópera– tenía gran importancia en Londres, como en la mayor parte del mundo occidental (incluyendo América), así que contratar a un autor de Italia no era un hecho extraño. Lo que podría sorprender, en dado caso, es que la música haya sido de un compositor no muy conocido en lugar del italiano más popular en aquellos días: Gioachino Rossini. El texto que abre el primer número de 1823 de *The Quarterly Musical Magazine and Review* es una extensa carta al editor sobre el músico nacido en Pesaro, que dice: "En las calles y en los salones, en las orquestas y

[39] La información de Fryklund sobre Castelli está en una sección a propósito de nombres de guitarristas que podrían indicar orígenes italianos: "*Castelli, Valentin*. We have one guitar accompaniment by Castelli: Je ne le dirai pas. Romance à deux voix. Paroles et Musique de Felix Bodin. Accompagnement de Guitre (sic!) par Castelli. A Paris, chez Pacini. We have also two romances, published by Pacini to which Castelli has written the music and presumably also the guitar accompaniment. Compare the Italians with the name Castelli in Eitner. The supposition of Castelli's Italian origins can be further strengthened by the fact that he had Pacini as publisher". Fryklund, Daniel. "Bidrag till gitarristiken Part I [Contributions to Guitar Studies]". *Guitar and Lute Issues. The On-Line Magazine of Editions Orphée* (1997), párrafo donde está la llamada de nota 31, <http://www.guitarandluteissues.com/fryk.htm> [consulta 25-06-2018]. Sparr comenta el texto anterior e indica algunas fuentes de partituras de Castelli en publicaciones periódicas, particularmente de *Le Troubadour ambulant*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

en los teatros, se escucha Rossini y escasamente cualquier otra cosa que no sea Rossini"[40]. Además, el compositor italiano estuvo en Londres desde el 13 de diciembre de 1823 hasta el 25 de julio de 1824 para dirigir una temporada en el King's Theatre (o teatro de la ópera italiana) que incluía varias de sus obras. Las presentaciones en el teatro no corrieron con mucha suerte, pero Rossini causó sensación y obtuvo muy buenas ganancias en sus apariciones en conciertos privados y en lecciones particulares, por las que llegaron a pagarle hasta 100 guineas, cuando los mejores maestros de música en Londres –como Johann Baptist Cramer– cobraban solo una[41].

La presencia de Rossini en las páginas de *The Repository of Arts*, la principal publicación periódica de Ackermann, fue constante desde 1824 hasta 1826. En el número de enero de 1824, la revista anunció un retrato del músico; en febrero apareció el artículo "Algunas consideraciones sobre el celebrado compositor Rossini", y eso fue solo el comienzo[42]. En la sección *Musical Review* frecuentemente se reseñaron obras de Rossini en arreglos para piano y otros instrumentos con el objeto de interpretar fragmentos de sus óperas en casa, lo cual sucedió desde antes y hasta después de la visita del compositor a Londres[43]. En general, el panorama que da *The Repository of Arts* es de fracaso de la visita de Rossini a Londres. Quizás por esta razón, o bien porque hacerle un encargo a Rossini hubiera sido poco menos que imposible y el costo hubiera sido muy alto, Ackermann no le encargó música para los himnos, sino que prefirió contratar a otro italiano mucho menos popular: Valentino Castelli.

Dado el desconocimiento de Castelli en estudios actuales, comenzamos nuestra búsqueda en fuentes británicas de la época. En *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Times*, publicado en Londres en 1824, se encuentra la siguiente entrada: "CASTELLI, (Valentino). Compositor italiano, actualmente vivo. Los Sres. Boosey importaron últimamente un muy agradable dúo, escrito por él: *In quel modesto asilo*"[44]. Esta pieza parece haber tenido cierta presencia en Inglaterra, pues hallamos referencias a ella en diversas publicaciones periódicas londinenses. Por ejemplo, en noviembre de 1823 *The Harmonicon* presentó una opinión sobre la pieza:

> El *duetto notturno* del señor Castelli es muy fácil y más bien bonito. Es una imitación del estilo de Asioli, y los admiradores de aquel logrado compositor, así como de Blangini, no quedarán decepcionados con la presente publicación. Pero el precio es excesivo: ¡dos chelines por tres páginas![45]

En octubre del mismo año, *The Quarterly Musical Magazine and Review* había escrito unas líneas sobre el mismo dúo, que presenta junto con una opinión del romance *Ah quel concerto*, de la ópera *Tebaldo e Isolina* que Francesco Morlacchi había estrenado en Venecia el año anterior. La revista londinense dice: "Estas dos piezas, de las manos de compositores poco conocidos en Inglaterra, valen muy bien el estudio e interpretación de amateurs de fino gusto" y califica el romance de Morlacchi como

[40] *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823, enero, p. 1.

[41] Osborne, Richard. *Rossini*. Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 85-90.

[42] "Some Account of the Celebrated Composer Rossini". *The Repository of Arts*, 1824, febrero, pp. 55 y 74-75.

[43] Desde luego, este paso de la música del ámbito público del teatro hacia el ámbito privado del hogar no era exclusivo de la música de Rossini ni sucedió solo en Londres. Igual se hacía en Europa continental y en Hispanoamérica, y así como las óperas de Rossini se tocaban en la intimidad, se hacían las óperas de Weber y de otros compositores.

[44] "CASTELLI, (Valentino) an Italian composer, now living. A very pleasing duet by him, 'In quel modesto asilo,' has lately been imported by Messrs. Boosey". *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Times*. Londres, Sainsbury and Co., 1824, vol. I, p. 139. Esta entrada se repite exactamente igual en la segunda edición del *Dictionary*, en 1827.

[45] "Signor Castelli's duetto notturno is very easy and rather pretty. It is an imitation of the style of Asioli, and the admirers of that polished composer, as well as of Blangini, will not be displeased with the present publication. But the price is excessive; —two schillings for three pages!". *The Harmonicon*, noviembre, 1823, p. 196.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

"exquisito"; sin embargo, del dúo *In quel modesto asilo* de Castelli afirma que "es una composición de mérito en su nivel, pero ese nivel, aunque alto, no es tan exaltado como la expresión del primero[46].

The Repository of Arts, la principal revista de Ackermann para el público angloparlante, en enero de 1824 también dio cuenta de las mismas piezas de Morlacchi y de Castelli. Sobre la del primero se extiende más y es muy positiva. Dice que algunas personas en Italia prefieren a Morlacchi en lugar de a Rossini, de quien dice que ha escrito cosas peores y otras muy superiores; también afirma que el romance de Morlacchi "presenta gran frescura, delicadeza y elegancia de dicción musical", si bien nota algunas reminiscencias de otros compositores, aunque concluye: "pero la composición, en general, es fascinante"[47]. Por otra parte, se expresa de forma benigna del dúo de Castelli, aunque con una visión crítica detallada. Nótese el nivel de cultura musical de quien escribió el siguiente texto para *The Repository of Arts*:

> *"In quel modesto Asilo," Duetto Notturno para soprano y tenor, compuesto y dedicado a la señora A. Beresford por Valentino Castelli. Precio 2 chelines*.– (Boosey and Co.)
> Una vena de simpatizante ternura distingue este dúo favorablemente. El primer pasaje procede en combinaciones melódicas selectas, no sin alguna originalidad. En el séptimo compás de la primera página, nosotros hubiéramos preferido movimiento contrario en el acompañamiento; para tener un Sol bemol en la *segunda* corchea, deberíamos haber hecho menor la *primera* también, al sustituir Do bemol por Do natural. En la segunda página, se presentan algunas progresiones duras en los dos lugares en que la soprano canta "*sospirerà*". Pero el dúo, en general, no puede fallar para el interés del *amateur*[48].

En marzo de 1824, *La Belle Assemblée* presenta comentarios breves del dúo de Castelli, junto a la reseña de otras dos piezas también publicadas en Londres por Boosey: el citado romance de Morlacchi y un aria de Donizetti. Sobre la pieza de Castelli dice:

> El *Duetto Notturno* nos recuerda el estilo de Blangini. No consideramos que sea una imitación de aquel elegante compositor, pero despierta en nuestras mentes el mismo sentimiento de placer calmo que sus producciones generalmente inspiran. La melodía es bonita, el arreglo es sensato y la ejecución no es para nada difícil[49].

A partir de la información anterior, podemos acercarnos a la recepción londinense de una pieza de Castelli y podríamos tener una idea de cómo suena. *The Harmonicon* califica la música como imi-

[46] "These two pieces, from the hands of composers little known in England, are however well worthy the study and performance of amateurs of fine taste. The romance is exquisite, affording all the scope a singer of the most perfect expression can desire, and yet the melody is as touching and beautiful as it is singular. It is, however, dramatic, and must not be murdered by misses. It is, and they must be instinct with feeling who attempt it. / The duet [*In quel modesto asilo*] is a composition of merit in its degree, but that degree, though high, is not so exalted as the expression of the first". *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823, octubre, p. 556.

[47] "Morlacchi [...] has numerous partisans in Italy, who prefer him to Rossini [...]. Rossini has written many which are worse, and many greatly superior. [...] this romance presents great freshness, delicacy, and elegance of musical diction [...]. Some reminiscences from *Weigel's* 'Schweitzer familie' [...] are not to be mistaken. But the composition as a whole is fascinating". *The Repository of Arts*, 1824, enero, p. 53.

[48] "'*In quel modesto Asilo,' Duetto Notturno per Soprano e Tenore, composto, e dedicato a Mlla. A Beresford*, da Valno. Castelli. Pr. 2s.- (Boosey and Co.) / A vein of sympathyzing tenderness distinguishes this duet favourably. The first strain proceeds in select melodic combinations, notwithout some originality. In the 7th bar (p. 1,) we should have preferred contrary motion in the accompaniment; and if there is to be Gb in the *second* crotchet, we should have minorized the *first* too, by substituting Cb for C[natural]. In the second page, some hard progressions present themselves in the two places where the soprano has 'sospirerà.' But the duet, as a whole, cannot fail to interest the amateur". *The Repository of Arts*, 1824, enero, p. 53.

[49] "The '*Duetto Notturno*,' reminds us of the style of Blangini. We do not, indeed, consider it an imitation of that elegant composer, but it awakens in our minds the same feeling of calm delight which his productions generally inspire. The melody is pretty, the arrangement is judicious, and the execution is by no means difficult". *La Belle Assemblée*, 1824, marzo, p. 126.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tación de Asioli y Blangini; recomienda la pieza, pero la considera demasiado cara. *La Belle Assemblée* le encuentra parecido al estilo de Blangini, pero no cree que sea una imitación de aquel. Los críticos de ambas revistas usan el calificativo "bonito" y enfatizan la facilidad de la pieza. *The Repository of Arts* no dice que el dúo sea "bonito", pero su apreciación es benigna: habla de "simpatizante ternura" y de "combinaciones melódicas selectas", aunque agrega "no sin alguna originalidad", lo cual ya no es tan favorable. *The Repository of Arts* –al igual que *The Harmonicon* y *La Belle Assemblée*– enfatiza la facilidad de la pieza, puesto que la recomienda a los *amateurs*, cosa que hace también *The Quarterly Musical Magazine*, que la recomienda a los "*amateurs* de fino gusto", aunque considera mejor la obra de Morlacchi que la de Castelli, a quien pone en un nivel por debajo del anterior. *The Repository of Arts* hace sugerencias puntuales a la composición y reseña también el romance de Morlacchi de forma superior al dúo *In quel modesto asilo*. En resumen, la opinión londinense de 1823-1824 sobre Castelli parece ser la de un buen compositor, de segundo orden.

Después de darnos una idea de la música de Castelli, procedimos a revisar algunas bases de datos pertinentes. En la consulta hecha al catálogo RISM en julio de 2017 encontramos algunas entradas de obra bajo el apellido Castelli, que no coinciden con el compositor que buscamos[50]. Parece haber otro autor de apellido Castelli, de nombre distinto, a quien Albert Palm le atribuye la autoría de una obra, la cual consigna la Biblioteca Nacional de Francia como de Valentin Castelli[51].

Al buscar en el catálogo WorldCat encontramos ocho obras con música de "Valentino Castelli" y diez obras de "Valentin Castelli", ninguna de las cuales coincide con las siete cuyo título conocíamos de las doce canciones en español con letra de Mora publicadas por Ackermann en 1825[52]. Siete de las piezas de Valentino Castelli reportadas en WorldCat se publicaron en Londres, todas están datadas entre 1822 y 1825 y se trata de música vocal, una en francés, dos en español y el resto en italiano[53]. La otra obra de Valentino apareció en París en 1842 y nuestro personaje fue el arreglista y no el compositor, como en el caso de los himnos a Bolívar y a Bravo. Por otra parte, las diez piezas de Valentin se publicaron en París, ninguna está fechada en WorldCat y también se trata de música vocal, aunque con letra en francés.

Entonces realizamos una búsqueda más extensa y, además de lo ya reportado, hallamos registros de obras de Castelli en Gran Bretaña (British Library, Royal Academy of Music Library, University of Bristol Library), Francia (Bibliothèque nationale de France), Alemania (Bayerische Staatsbibliothek) y España (Biblioteca Nacional de España), aparte de localizar algunas referencias a música impresa en revistas de la época sobre publicaciones francesas (*Annales de la Musique* y *Bibliographie de la France*). Encontramos datos de diecisiete partituras bajo el nombre de autor "Valentino Castelli": catorce como compositor y tres como arreglista; de estas, catorce fueron publicadas en Londres entre 1822 y 1826, otra en 1831 en París, una en 1842, también en París, y la última en 1874 en Madrid. Por otra parte,

[50] Las dos primeras, de cuyo autor solo se reporta el apellido Castelli, abren una colección manuscrita de sonatas a cuatro partes, al parecer de autores de los siglos XVII y XVIII; la colección, de quince sonatas, se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, e incluye obras de Castelli, Legrenzi, Falconieri, Fedeli y otros (RISM ID no.: 600236660). La otra pieza es una misa de réquiem de Luigi Castelli, cuyo manuscrito está fechado entre 1800 y 1810 (RISM ID no.: 850038894). *RISM – Répertoire International des Sources Musicales. Online Catalogue of Musical Sources*, <http://www.rism.info/home/> [consulta 27-07-2017].

[51] En un texto de 1963 se menciona que "Castelli, Ignaz Franz (1781-1862)" es el autor de *Honneur et patrie, chant d'un jeune guerrier*. Palm, Albert. "J. J. de Momigny als Verleger". *Fontes Artis Musicae*, 10, 1-2 (1963), pp. 42-59. Sin embargo, según el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia se trata de una obra publicada en 1818 por Momigny en París, con la atribución de autor a "Valentin Castelli (Chevalier)". *Bibliothèque Nationale de France. Catalogue général,* <http://catalogue.bnf.fr/index.do> [consulta 10-08-2017].

[52] WorldCat, <https://www.worldcat.org/> [consulta 27-07-2017].

[53] Una de las piezas en italiano es la ya mencionada *In quel modesto asilo*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

localizamos datos de veintiocho partituras bajo el nombre "Valentin Castelli": veintidós como autor y seis como arreglista; todas fueron publicadas en París y las primeras veinte vieron la luz entre 1818 y 1821, cinco entre 1836 y 1839 y nos fue imposible ubicar temporalmente las restantes. La Tablas 11.1 a 11.4 presentan las listas de las obras de Castelli –Valentino y Valentín, como compositor y como arreglista– de las que tenemos referencia.

Tabla 11.1: Obras originales de Valentino Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Valentino Castelli	In quel modesto asilo. Duetto notturno	1822	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Se un' aura amorosa. Canzonetta	1824?	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Odi i miei voti supplici. Canzonetta	1824?	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Di questo rio nell' onda. Canzonetta	*ca*. 1824	[Londres]	BL, Wcat
Valentino Castelli	Himno a Victoria	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	No me olvides. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	La mariposa. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	Amor es mar profundo. Bolero a dúo	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	El pescador. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	The Savoyard	*ca*. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	El Tripila Trapala. Canzonetta andaluza	*ca*. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Quién quisiere en el mundo. Bolero a dos	*ca*. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli (caballero)	Una recién casada. Seguidilla	*ca*. 1831	París	BNE
Valentino Castelli (caballero)	Una recién casada. Seguidilla. Arreglo de Isidoro Hernández	*ca*. 1874	Madrid	BNE

Tabla 11.2: Obras arregladas por Valentino Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
	Himno a Bolívar. Arreglo de Valentino Castelli	1825	Londres	Ack
Carl Maria von Weber	Himno a Bravo. Arreglo de Valentino Castelli	1825	Londres	Ack
	Chants populaires de la campagne de Rome. Arreglo de Valentino Castelli	1842	París	BL, Wcat

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 11.3: Obras originales de Valentin Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Valentin Castelli	La délicatesse récompensée. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli (Chevalier)	Soupirs d'amour. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli	A l'amitié. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli	Le Champ d'Asile. Romance	1818	París	Ann1819
Valentin Castelli	Honneur et patrie, chant d'un jeune guerrier	*ca*. 1818	París	BFr1818
Valentin Castelli (Chevalier)	[Honneur et patrie.] Chant d'un jeune guerrier	*ca*. 1818	París	BnF, Wcat
Valentin Castelli	Le Songe. Romance	*ca*. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli	Voilà un Français de plus!	*ca*. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli	Le Grenadier français. Chant-béroïque	*ca*. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli (Chevalier)	Le Myrthe. Romance	*ca*. 1820	París	BFr1820, BnF
Valentin Castelli	Les bords de lac. Nocturne	*ca*. 1820	París	BnF, BFr1820
Valentin Castelli	Lai du 15me siecle. Romance	*ca*. 1820	París	RAM
Valentin Castelli	Ny pensons plus. Chansonette	*ca*. 1820	París	RAM
Valentin Castelli	Regrets d'amour. Romance	*ca*. 1820	París	UB
Valentin Castelli (Chevalier)	La Fileuse. Chanson	*ca*. 1821	París	UB, BFr1821, BnF
Valentin Castelli (Chevalier)	T'en souviens-tu. Duo nocturne	*ca*. 1821	París	UB, BFr1821, BnF
Valentin Castelli	Français jeune et trompeur. Romance	*ca*. 1836	París	BFr1836, BnF
Valentin Castelli	Souvenir	*ca*. 1837	París	BFr1837, Wcat
Valentin Castelli	La Nonnette! Chansonnette	*ca*. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	Pauvre poête!!! Romance	*ca*. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	La Prière et la Providence à l'homme. Méditation	*ca*. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	Oh! qui viendra guérir mon coeur! Rêverie	?	París	BnF, Wcat

Tabla 11.4: Obras arregladas por Valentin Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Gioseffo Catrufo	L'exil. Romance. Arreglo de Valentin Castelli (Chevalier)	1818	París	BaySt, GoogB, RAM
Chevalier de Casamajor	L'amour mendiant. Arreglo de Valentin Castelli (Chevalier)	1818	París	BaySt, GoogB
Henry Karr	Toujours, jamais, toujours. Romance. Arreglo de Valentin Castelli	1818	París	BaySt, GoogB
Anónimo	Encore un jour. Romance. Arreglo de [Valentin] Castelli	*ca*. 1820	París	RAM
Felix Bodin	Je ne le dirai pas. Romance. Arreglo de [Valentin] Castelli	?	París	Fry
Felix Bodin?	Je ne le dirai pas. Romance. [Arreglo de Valentin Castelli]	1825	París	BFr1825

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Abreviaturas de fuentes

Abreviatura	Fuente
Ack	Listas en publicaciones de Ackermann
Ann1819	*Annales de la musique,* 1819
BaySt	Bayerische Staatsbibliothek
BFr	*Bibliographie de la France,* 1818-1839
BnF	Bibliothèque nationale de France
BL	British Library
BNE	Biblioteca Nacional de España
Fry	Fryklund 1997 (1931), "Bidrag till gitarristiken"
GoogB	Google Books
RAM	Royal Academy of Music Library
UB	University of Bristol Library
Wcat	WorldCat

Como no hay coincidencia en títulos entre las piezas de Valentino y las de Valentin, con estos datos no estamos seguros si se trata del mismo personaje, aunque es factible. En los estudios previos que mencionan a Castelli, Fryklund se refiere siempre a "Valentin". Por otra parte, la tesis doctoral de Helen Louise Macfarlane menciona siempre el nombre "Valentino", a pesar de que las siete obras citadas son de las publicadas en Francia, bajo el nombre "Valentin"[54]. Un hecho que apunta a que los dos nombres refieran al mismo compositor es que ocho de las piezas publicadas en París mencionan el nombre del autor como "Valentin Castelli, chevalier", que coincide con el nombramiento de "Valentino", compositor de las piezas vocales anunciadas en la lista de obras publicadas por Ackermann, como "Caballero Castelli"; además, la pieza *Una recién casada. Seguidilla*, que se publicó en París en 1831 y en Madrid en 1874, llevan el título "Caballero" antes del nombre del compositor[55]. Si Valentino y Valentin fueran el mismo compositor, podríamos pensar que publicó música en París entre 1818 y 1821, luego en Londres entre 1822 y *ca*. 1826, y nuevamente en París entre 1831 y 1842. No encontramos datos de obras publicadas entre 1827 y 1830, lo cual no deja de ser un tanto extraño. La última obra, publicada en Madrid 1874, sin duda se basó en la edición de París de 1831 y probablemente apareció después de la muerte del autor.

Encontramos más información sobre Castelli en el libro *Campagne de Rome*, editado en París en 1842. Este libro de Charles Didier tiene un apéndice titulado "Chants populaires de la campagne

[54] Macfarlane, Helen Louise. *"Il faut savoir l'Italien pour déchiffrer une romance française": Italian Presence in the French Romance 1800-1850*. Tesis Doctoral, University of Southampton, 2015.

[55] Ver la extensa "lista general alfabética de músicos, artistas, etc." ("LISTE GÉNÉRALE ALPHABÉTIQUE *Des Musiciens, Artistes,* [...], *etc.*") de 1819, donde se menciona a "Castelli (el caballero), compositor, ex-oficial de caballería, calle..... – *Honneur et Patrie* [*Honor y patria* es una pieza de Castelli], canto de un joven guerrero" ("Castelli (le chevalier), compositeur, ex-officier de cavalerie, rue..... – *Honneur et Patrie*, chant d'un jeune guerrier"). *Annals de la Musique ou Almanach Musical pour l'an 1819*. París, Annals de la Musique, 1819, pp. 7 y 24. Esta información, que es toda la que da *Annals...*, coincide con la que ofrece la portada de las piezas *La fileuse* y *T'en souviens tu* de Castelli, que se publicaron juntas en París: "Puestas en música / por el Caballero Valentin Castelli / Antiguo oficial de caballería" ("Mis en Musique / Par le Ch.ev[alier] Valentin Castelli / Ancien Officier de Cavalerie"). Castelli, Valentin. *La Fileuse. Chanson pour voix de Soprano. Paroles de ***. T'en souviens tu. Duo-nocturne pour Soprano et Tenore. Paroles de Madame la Comtesse D***.* [París], Hentz Jouve y Pacini, *ca.* 1820.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de Rome", que posteriormente apareció de forma separada como *Chants populaires de la campagne de Rome traduits en Français et publiés avec le texte en regard par Charles Didier, et accompagnés des airs notés par Valentino Castelli*[56]. El texto de Didier en *Campagne de Rome* dice: "Un músico distinguido, romano de nacimiento, el Sr. Valentin Castelli, quiso escribir para nosotros dos de estos cantos"[57]. Aunque en el texto de *Campagne de Rome* el nombre usado es "Valentin", en el título de *Chants populaires de la campagne de Rome* se usa "Valentino". Esto podría ser una indicación de que "Valentin" y "Valentino" son la misma persona, aunque para asegurarlo habría que tener una prueba más contundente.

Para conocer el pasado musical hispanoamericano, es necesario el estudio de obras de compositores europeos que se hayan tocado de ese lado del Atlántico, aunque los autores no hubiesen viajado y/o se consideren hoy como de segunda línea, como es el caso de Valentino Castelli[58]. Este personaje resulta interesante por diversos aspectos, entre ellos el de la multiculturalidad, pues nació en Roma y publicó en Londres, París y Madrid. En cuestiones de género musical y lengua, usó elementos italianos, británicos, franceses y españoles. Es, desde luego, un caso para estudiar desde la historia transnacional.

Der Freischütz y el himno para Nicolás Bravo

Tenemos ya una idea de quién fue el compositor del himno a Guadalupe Victoria y del tipo de música que escribió, pero si no aparece algún ejemplar de la partitura nos será imposible escuchar una interpretación sonora. Por otra parte, gracias a las descripciones en *Museo*, podemos escuchar la música de los himnos a Nicolás Bravo y Simón Bolivar, aunque sin los arreglos de Castelli y sin el texto en español de Mora. Vayamos ahora a identificar la sección de la ópera de Weber que usó Castelli para hacer el *contrafactum* en el canto para Hispanoamérica. *Museo* dice: "El himno a Bravo es el coro de los cazadores de la célebre opera *Freischütz*; musica guerrera y animada, en que la palabra 'Libertad', repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazon mas frio"[59]. La empresa no resulta ser muy difícil.

Solo hay dos momentos en *Der Freischütz* en que canta el coro de cazadores: uno en el primer acto y otro en el tercero. En el primero no se trata de una pieza donde canten exclusivamente los cazadores, pues intervienen también Kuno y el coro de campesinas. Hacia el final de la segunda escena, Kuno dice: "Mein Sohn, nur Mut!", y en la partitura se indica *Adagio*. Inmediatamente después comienza una sección *Allegro* que inicia con las cuerdas y luego con Kuno y los cazadores, que cantan "Das Wild in Fluren und Triften, / der Aar in Wolken und Lüften / ist unser, und unser der Sieg!". Luego hay un cambio de tempo a *Poco piú moderato*, con la signatura de compás a 6/8, y el coro de campesinas canta "Laßt

[56] El apéndice "Chants populaires de la campagne de Rome" ocupa las pp. 367-426. Didier, Charles. *Campagne de Rome*. París, Jules Labitte, 1842. Según Giuseppe Pitrè, este texto es la traducción de un compendio de cantos populares romanos, que Pietro Ercole Visconti publicó en 1830 en Roma como *Saggio de' canti popolari della provincia di Marittima e Campagna*; además, dice que del apéndice de cantos salió un tiraje especial con el título arriba citado *Chants populaires de la Campagne de Rome traduits en Français…* Pitrè, Giuseppe. *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia; con tre indici speciali*. Palermo, C. Clausen, 1894, p. 99.

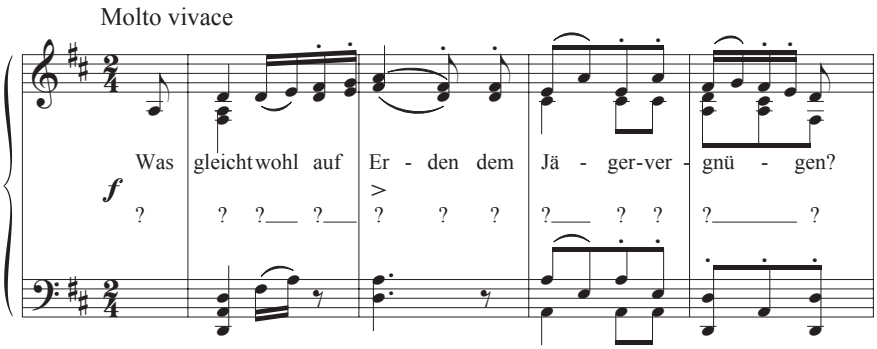
[57] "Un musicien distingué et Romain de naissance, M. Valentin Castelli, a bien voulu noter por nous deux de ces chants". Didier, C. *Campagne de Rome*..., p. 420. En las pp. 421-425 de este libro hay una partitura, sobre la que Didier afirma que son dos cantos: el primero, de solo una página, parece ser una introducción instrumental del segundo canto.

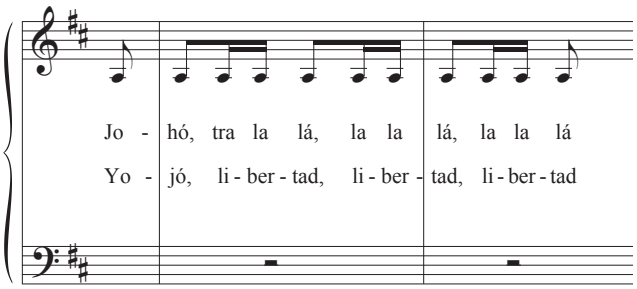
[58] Otro caso de un compositor europeo secundario que casi no ha sido estudiado, que no cruzó el Atlántico y cuya música se tocó en Hispanoamérica, es el de Carlo Pozzi, italiano que trabajó en Londres. Véase Herrera, Jesús. "Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la catedral de México a fines del virreinato". *Heterofonía*, 143 (2014), pp. 9-24.

[59] *Museo*, 1825, abril, p. 220.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

lustig die Hörner erschallen!". Sin ninguna pausa, hay una sección *Allegro moderato*, que podría ser la que buscamos: aquí los cazadores cantan "Wir lassen die Hörner erschallen!", junto a los metales. Sin embargo, casi inmediatamente cazadores, campesinas y Kuno cantan juntos "Wenn wiederum Abend ergraut, / soll Echo und Felsenwand hallen: & sa! Hussa, dem Bräut'gam, der Braut!"

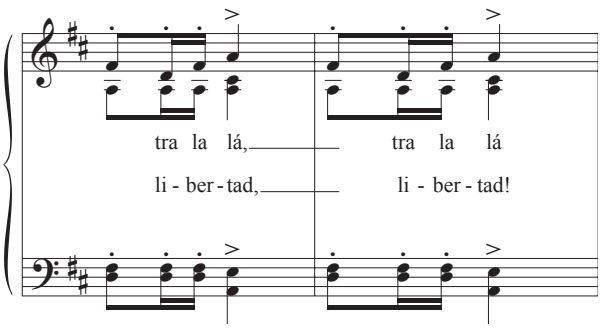
El otro momento posible para la ubicación del fragmento usado por Castelli está al inicio de la sexta escena del tercer acto, que inicia con el número 15: una sección delimitada donde canta exclusivamente el coro de cazadores, acompañado por los metales, y la partitura lleva expresamente el encabezado "Jägerchor". Es prácticamente seguro que esta fue la sección que Castelli tomó para hacer su arreglo para piano y ponerle la letra de Mora dedicada a Bolívar. La sección dice *Allegro vivace* y el compás es 2/4, que bien podrían ser indicaciones de una marcha. Después de una introducción orquestal de ocho compases, la letra de los cazadores inicia "Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?" Aquí comenzaría la poesía de Mora (Ejemplo musical 11.1).

Ejemplo musical 11.1: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 9-12.

Sin duda, se trata de "musica guerrera y animada", como dice el texto de *Museo*, que sigue: "en que la palabra "Libertad", repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazon mas frio"[60]. En la anacrusa del compás 41 comienza una sección, que inicia con el coro cantando al unísono la letra "Jo-ho tra la la la la la". Las sílabas "tra la la", con dos semicorcheas y una corchea, repetidas después con las sílabas "la la la", podrían cantarse en español con la palabra "li-ber-tad" (Ejemplo musical 11.2).

Ejemplo musical 11.2: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 41-42.

[60] *Idem.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El coro, al unísono, se mantiene con estos grupos de tres notas ("tra la la" o "li-ber-tad") hasta el fin de la música vocal en este número, incluso mientras, a partir del compás 43, hay cuatro líneas vocales de sendos solistas (Ejemplo musical 11.3).



Ejemplo musical 11.3: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 51-52.

Como citamos previamente, según el texto de *Museo* de 1825, el himno de Bolívar "es el famoso *God save the King* de los ingleses, cuya melodia es tan solemne y religiosa, y que con tanta facilidad se adapta a los sentimientos grandes y patrioticos"[61]. La música en cuestión no nos deja ninguna duda: tras escuchar *God Save The King*, lo único que necesitaríamos es la letra de Mora para tener el himno a Bolívar. Sin embargo, el estudio de este *contrafactum* y sus implicaciones está fuera de los objetivos del presente texto[62].

Der Freischütz y Weber en Londres

Weber es una figura icónica del nacionalismo musical alemán y una de sus obras más reconocidas en ese sentido es su ópera *Der Freischütz*, que se estrenó en Berlín en 1821. Si bien cuenta con elementos de la ópera francesa y algunos de la italiana, se trata de una obra fundamental para el Romanticismo y para el nacionalismo germano. *Der Freischütz* tuvo su estreno londinense el 24 de julio de 1824 en el Lyceum, con numerosas adaptaciones respecto al original, en una versión muy cuestionable. A pesar de ello, Joseph E. Morgan dice sobre la presentación de *Der Freischütz* en Londres: "el estreno tuvo tanto éxito que dos de los teatros en competencia del Lyceum –Covent Garden y Drury Lane– montaron sus propias versiones de *Der Freischütz* en octubre y noviembre del mismo año"[63]. Y ambas versiones, también cuestionables, tuvieron mucho éxito: "la producción del Covent Garden tuvo cincuenta y dos repeticiones, y en Drury Lane, *Der Freischütz* se interpretó no menos de setenta y dos veces en 1824, sin mencionar las diversas producciones que se hicieron en varios teatros pequeños de *burlesque* en Londres"[64].

[61] *Idem.*

[62] Hicimos algunas consideraciones sobre este *contrafactum* de *God Save the King* en Herrera, Jesús. *Música europea de Londres para las nuevas repúblicas hispanoamericanas en 1825…*, en prensa. Actualmente estamos trabajando el tema.

[63] "In fact, the premiere went so well that two of the Lyceum's competing theaters, Covent Garden and Drury Lane, came out with their own version of *Der Freischütz* in October and November of the same year". Morgan, Joseph E. *Carl Maria von Weber: Oberon and Cosmopolitanism in the Early German Romantic*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, p. 118.

[64] "The Covent Garden production held 52 repetitions, and at Drury Lane, *Der Freischütz* was performed no less than 72 times in 1824, not to mention the various productions held in several of London's smaller burlesque theaters". *Ibid.*, pp. 119-120.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

De manera similar a lo que sucedió con Rossini, la presencia de Weber en *The Repository of Arts* tuvo gran importancia en 1824. Al inicio de la reseña de algunos arreglos de *Der Freischütz* en noviembre de ese año, *The Repository of Arts* se extiende un poco sobre las presentaciones de la ópera de Weber en Londres. Para comenzar, dice que "a excepción de la obertura, que ha sido magníficamente interpretada en el Concierto Filarmónico, en este país todavía no se le ha hecho justicia a la música de la ópera mencionada" y habla bien, en general, de las presentaciones de la ópera en el Lyceum y en Covent-Garden (sobre todo en el Lyceum), pero dice: "entre más examinamos esta composición, más estamos persuadidos de que solamente artistas de primer nivel le pueden hacer justicia"[65].

Por otra parte, la revista de Ackermann considera que la música alemana de Weber es superior a la italiana de Rossini:

> Considerando las imperfecciones bajo las cuales esta música apenas ha llegado a Inglaterra, la popularidad sin precedentes que ha logrado alcanza una prueba decisiva de su excelencia. El furor por ella fue casi tan grande como lo fue en Alemania hace dos años, cuando ninguna composición dramática desde *La flauta mágica* ha provocado un entusiasmo tan universal como ese. [...] La labor de Weber ha tenido el efecto de producir la variedad más bienvenida y un descanso del incesante estrépito de repeticiones y plagios de Rossini, de quien su estancia en este país y la falla en sus compromisos que le causaron daño a su reputación no fueron calculados para reconciliar al público inglés[66].

Desde septiembre de 1824 y a lo largo de 1825, la revista de Ackermann registró numerosos arreglos de música de Weber. Por ejemplo, en *The Repository of Arts* de septiembre de 1824 apareció la reseña de "*Un dúo fácil para dos intérpretes al pianoforte, compuesto por* C. M. de Weber", a quien el texto califica como un "gran compositor alemán, cuya fama parece poner en peligro la celebridad del favorito de la moderna escuela italiana"[67], es decir, Rossini. De forma inusual, el número de octubre de *The Repository of Arts* no tiene la sección que se ocupaba de la crítica musical, pero incluye dos artículos sobre México[68]. En noviembre de 1824, en la revista de Ackermann se presentó el reporte de dos obras basadas en *Der Freischütz* en el texto titulado "La *Obertura* de Carl Maria von Weber a *Der Freischütz*, como fue tocada en la casa de ópera inglesa, para pianoforte, con acompañamiento para la flauta (*ad libitum*) por Charles Saust. [...] *Aires admirados de* Der Freischütz*, para piano*, por Carl Maria de Weber. Libros I y II", que es de donde proviene la cita larga anterior en que se habla de la popularidad sin precedentes de la ópera de Weber recién llegada a Inglaterra[69]. *The Repository of Arts* de noviembre

---

[65] "With the exception of the overture, which has been magnificently given at the Philharmonic Concert, the music of the above opera has not yet had *fair play* in this country". "The more we examine this composition, the more we feel persuaded that none but very skilful artists can render it justice". *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 299.

[66] "Considering the imperfections under which this music has as yet made its way in England, the unexampled popularity it has already attained affords decisive proof of its excellence. The rage for it is nearly as great as it was in Germany two years ago, where no dramatic composition, since the *Magic Flute*, has excited such universal enthusiasm. […] Von Weber's labour has had the effect of producing a most welcome variety and relief from the unremitting din of Rossini's repetitions and plagiarisms, to which his stay in this country, and the discreditable failure in his engagements, were, at all events, not calculated to reconcile the English public". El texto anterior es parte de la reseña de dos piezas basadas en *Der Freischütz*.

[67] "great German composer, whose fame seems to endanger the celebrity of the favourite of the modern Italian school". "*An easy Duet for two Performers on the Piano-forte, composed by* C. M. de Weber". *The Repository of Arts*, 1824, septiembre, p. 178.

[68] Este número incluye los textos "A Spanish-American Dinner-Party. From *Captain Hall's Journal, &c.*" (pp. 234-236) y "Costumes of the Mexicans. From Bullock's *Six Months' Residence and Travels in Mexico*" (pp. 241-242).

[69] "Carl Maria von Weber's *Overture* (to) Der Freyschütz, *as performed at the English Opera-House, for the Piano-forte, with an Accompaniment for the Flute (ad lib.)*, by Charles Saust. [...] *Admired Airs from* Der Freyschütz *for the Piano-forte*, by C. M. de Weber. Books I. and II". *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, pp. 299-300.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

también presentó la reseña de un minué y de un tema con variaciones del compositor alemán: "Un dúo fácil para dos ejecutantes al pianoforte, compuesto por Carl Maria de Weber. *Opus* 3, número III. [...] *Opus* 3, número IV"[70]. Además de estas tres partituras de Weber, la revista de Ackermann publicó en su número de noviembre la reseña de dos libros de "*Marchas extranjeras para pianoforte*, por los más celebrados compositores. Libro I. Precio. 3 chelines.– Libro II. Precio 2 chelines": junto a piezas de Hummel, Gallenberg y Himmel, estos volúmenes incluyen, de Rossini: una marcha de *Zelmira*, dos de *Tancredi*, una de *Elisabetta* y la marcha fúnebre de *La Gazza Ladra*; además, contiene una marcha de *Der Freischütz* de Weber"[71].

En marzo de 1826, el compositor alemán llegó a Londres. En abril estrenó exitosamente en el Covent Garden su última ópera, *Oberon*, con libreto de James Robinson Planché, basado en un poema épico del escritor germano Christoph Martin Wieland[72]. En mayo hubo planes de montar nuevamente *Der Freischütz*, también en el Covent Garden, pero el compositor enfermó y murió en tierras británicas en junio de ese mismo año. Entre 1824 y 1825, *The Repository of Arts* había emitido ya un sólido juicio a lo largo de los últimos dos años: la supremacía de la música de Weber sobre la de Rossini en la escena londinense. Dicha postura se había enunciado claramente en 1824 con la crítica negativa hacia el compositor italiano y las alabanzas hacia la música del alemán. Aquí podríamos identificar un motivo por el cual la música de uno de los tres himnos patrióticos dedicados a caudillos hispanoamericanos que Ackermann publicó en español en 1825, para exportar al otro lado del Atlántico, fue precisamente un fragmento de *Der Freischütz*. Otro de los himnos fue, sin embargo, música de un italiano, aunque de mucha menor trascendencia que Rossini. Y el himno restante fue nada más y nada menos que el himno nacional británico.

[70] "*An easy Duet, for two Performers on the Piano-Forte, composed by* C. M. de Weber. Op. 3. [...] *Ditto for ditto*, by Ditto. Op. 3. No. IV". *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 302.

[71] "A march from Rossini's *Zelmira* […] two from *Tancredi*, one from *Elisabetta*, and the funeral march from *La Gazza Ladra* [...] one from Von Weber's *Freyschütz* [...]. *Foreign Marches for the Pianoforte,* by the most celebrated Composers. Book I. Pr. 3s.– Book II. Pr. 2s.". *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 300. Compárese el precio de estos libros con el del dúo *In quel modesto asilo*, de Castelli, que costaba 2 chelines y que, con justa razón, en noviembre de 1823 *The Harmonicon* lo había considerado muy caro. *Vid supra*.

[72] Robinson Planché fue el autor del libreto de *Cortés, o la conquista de México*, drama histórico en tres actos, con música de Henry Bishop, que se presentó en Londres en 1823. Planché, James Robinson. *Cortez; Or, the Conquest of Mexico. An Historical Drama in Three Acts by J. R. Planchè as First-Performed at the Theatre Royal, Covent Garden, on Wednesday, Nov. 5, 1823. The Music by Henry R. Bishop*. Londres, John Lowndes, 1823.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

12

El salón entre lo público y lo privado en el México decimonónico: la *Colección de piezas para piano* de la Biblioteca Newberry*

Adriana Martínez Figueroa
Eureka College (IL)

Introducción

En el acervo de la Biblioteca Newberry de Chicago se encuentra un curioso volumen sin título, identificado simplemente como "[Collection of piano pieces and some vocal music published for the most part in Mexico]" (*Colección de piezas para piano y alguna música vocal publicadas en su mayor parte en México*)[1]. La colección contiene dieciocho piezas principalmente para piano, en su mayoría música de salón incluyendo variaciones y fantasías sobre temas de ópera, valses, polcas y marchas. Entre estas hay dos piezas de interés particular: la marcha *Despedida a las mejicanas*, de una compositora hasta el momento desconocida, Angelita Solares, al parecer sobre la guerra México-Estados Unidos (1846-1848), también llamada de la Intervención; y un fragmento de una composición con elementos de fantasía, cantata, y poema sonoro, sin título o atribución, sobre el tema de la independencia de México. Esta última pieza resulta ser una copia previamente desconocida de la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia*, de José Antonio Gómez (1805-1876). La copia en la *Colección* Newberry es la tercera de la cual se tiene conocimiento.

Los álbumes de partituras encuadernados eran comunes en todo el mundo occidental durante el siglo XIX. Los investigadores han estado al tanto de los álbumes durante décadas, pero únicamente en los últimos años se han hecho esfuerzos para estudiarlos. De los álbumes mexicanos, Yael Bitrán señala lo siguiente:

> Hay cientos de ellos, diseminados en bibliotecas, y especialmente en colecciones privadas. En las bibliotecas de música mexicanas están tristemente descuidados: en su mayor parte están abandonados; las miles de piezas que contienen no se consideran dignas de catalogar. Los compositores contenidos en ellos están en su mayoría olvidados hoy, su música considerada de poco o ningún valor, y como si esto no fuera suficiente, su formato, demasiado voluminoso para colocarlo en un escritorio de piano, difícilmente los convierte en un bien para una

* Quisiera dar las gracias a todos aquellos que ofrecieron sugerencias sobre este trabajo, en especial a Áurea Maya, Yael Bitrán, Jesús Herrera y Kay Norton. Asimismo, agradezco a las siguientes personas su ayuda en la localización de materiales: Luisa Aguilar Ruz, Kirsten Santos Rutschman, Benjamin Ory, y al personal de la Biblioteca Newberry en Chicago, la Biblioteca Pública de la Ciudad de Nueva York, y los archivos de la American Antiquarian Society en Worcester, Massachussetts.

[1] Chicago, Newberry Library, VM20.C697, <https://webvoyage.carli.illinois.edu/nby/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&v1=1&BBRecID=305183> [consulta 15-11-2017].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> biblioteca de préstamos. En colecciones privadas, su destino es apenas mejor. O bien se vuelven parte de un decorado en una lujosa estantería o, como en el caso del álbum de Josefa Zúñiga, se encuentran en cajas por falta de algún lugar mejor[2].

Como indica Ricardo Miranda, "la mayor parte de las partituras de aquel entonces se preservaron en compilaciones personales, debidamente empastadas por las señoritas pianistas mexicanas"[3]. En un estudio reciente, Petra Meyer-Frazier se centra en una colección de álbumes del American Music Research Center en la Universidad de Colorado en Boulder; sin embargo, señala que otras colecciones se conservan en varias bibliotecas, así como en archivos privados[4]. En su tesis doctoral, Bitrán examinó trece álbumes compilados entre 1830 y 1860. La *Colección* Newberry también caería en este periodo, y en general su repertorio sigue las mismas líneas maestras: piezas para piano solo, aunque con algunas para voz y piano, con una preponderancia de bailes y arreglos de ópera; y una mayoría de compositores extranjeros, aunque con un número significativo de compositores mexicanos[5].

Estos álbumes y el repertorio de salón que contienen fueron descuidados y desvalorizados hasta hace poco. En uno de los primeros intentos de acercarse seriamente al salón como espacio de investigación musicológica, Meg Whalen observaba que "esta reputación, de que los salones y su música eran domésticos, superficiales, insignificantes y artificiales, comenzó a desarrollarse cuando los salones estaban en su punto más alto, en la década de 1830 y 40, y persiste incluso hoy en día"[6]. Del mismo modo, como ha señalado Bitrán, la mayoría de los críticos consideran la música de salón mexicana y española como frívola e imitativa de su equivalente europeo en el mejor de los casos, y como degenerada en el peor[7]. Investigadores como Bitrán y Miranda, entre otros, han abordado este repertorio en los últimos años no solo para determinar sus características musicales, sino también para defender su importancia personal, social e histórica[8].

---

2 "There are hundreds of them, scattered in libraries, and especially in private collections. In Mexican music libraries they are sadly neglected: for the most part they lie abandoned; the thousands of pieces they contain are not deemed worthy of cataloguing. The composers contained within them are mostly now forgotten, their music considered of little or no value, and as if this were not enough, their format –too bulky to place on a piano desk– hardly makes them an asset for a lending library. In private collections, their fate is hardly better. They either become part of a decorative setting on a lavish bookshelf or, as in the case of Josefa Zúñigas's album, lie in boxes for want of a better place". Bitrán, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012, p. 61. Las traducciones son de la autora, a menos que se indique lo contrario.

3 Miranda, Ricardo. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX". *La música en los siglos XIX y XX*. [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 15-80, p. 40.

4 Meyer-Frazier, Petra. *Bound Music, Unbound Women: The Search for an Identity in the Nineteenth Century*. Missoula, Montana, College Music Society, 2015, pp. 2-3.

5 Bitrán, Y. *Musical Women*…, pp. 61 y 68.

6 "This reputation, that salons and their music were domestic, shallow, insignificant, and artificial, began to develop while salons were at their peak, in the 1830s and '40s, and persists even today". Whalen, Meg Freeman. "A Little Republic Filled With Grace: The Nineteenth-Century Music Salon". *Women of Note Quarterly*, 4 (1995), pp. 16-26, p. 17.

7 Bitrán considera las opiniones de Otto Mayer-Serra y Gloria Carmona en México, y Celsa Alonso en España. Bitrán, Y. *Musical Women*…, pp. 13-14.

8 Miranda lo describe como "un repertorio llamativo, de música sencilla y de inmediata capacidad evocativa, un catálogo entrañablemente mexicano sin razón aparente y cuya audición abre a menudo la puerta hacia los tiempos idos de un México por igual cercano e irrecuperable". Miranda, Ricardo. "A tocar, señoritas". *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136, p. 92. Como Bitrán ha señalado, la presentación de Miranda del repertorio mexicano de salón es "una evaluación ambivalente, casi apologética". Bitrán ha argumentado que lo que ella llama "el fenómeno de la música hogareña" fue "una experiencia musical significativa, personal, social e incluso de procesos de formación de identidad". Bitrán, Y. *Musical Women*…, pp. 17 y 18.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Si bien es importante valorizar la experiencia musical privada del salón como significativa en sus dimensiones personal y social, propongo que su alcance va mucho más allá. La mera existencia de un medio musical en el cual el consumo de música en los estilos europeos contemporáneos era una preocupación principal es una indicación del cosmopolitismo ambicioso de la burguesía mexicana. Es decir, la formación de identidad de clase está en juego en el salón y su repertorio. Como apunta Miranda:

> La *raison d'etre* del salón no fue precisamente el cultivo 'desinteresado' de la música, sino la manifestación del estatus social, la representación de una especie de rito social en el que todos los participantes estaban sujetos a una serie de normas de comportamiento particulares […]. Es decir, la música de salón no fue sino la manifestación externa de una práctica discursiva con la que se pretendía señalar el estatus extraordinario de sus participantes, así como representar una metáfora de lo que ellos creían debía ser el mundo público: una sociedad en donde las reglas no se transgreden y la armonía impera y rige el comportamiento de sus miembros. Visto así, debemos entender el salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendentes a reafirmar la hegemonía familiar y de clase que nada tienen que ver con el cultivo intrínseco de la música[9].

En efecto, como señala Bitrán: "La burguesía mexicana estaba construyendo una identidad nacional mediante la remodelación: rechazando, resistiendo, adaptándose, inventando ideas y prácticas europeas y buscando su propio fondo, histórico, cultural y presente, incluida su relación conflictiva con las potencias europeas"[10]. El repertorio de la *Colección* Newberry –particularmente las dos piezas mencionadas– pone de relieve que los aspectos personales, sociales y políticos del salón son más fluidos y menos rígidos de lo que los críticos anteriores han reconocido; se cruzaban los límites entre lo público y lo privado, las presentaciones masculinas y femeninas, el amateur y el profesional, lo personal y lo político. Además, la cuidadosa regulación del mundo simbólico del salón fue menor de lo que Miranda y otros han imaginado.

Este trabajo desafía la noción prevaleciente de que el repertorio del salón era (a) uniformemente banal y de valor musical o estético marginal y (b) el ámbito exclusivo de mujeres amateurs, que en el mejor de los casos eran músicos mediocres. Sin duda, ambos supuestos van de la mano. En cambio, sostengo que al menos parte de la música de salón mexicana refleja las condiciones que Whalen identifica en muchos salones europeos principales, en los cuales rutinariamente se cruzaban los límites de clase, de categoría musical, de género, y de lo público/privado. Whalen se enfoca en salones principales de París, Viena y Berlín, a los que asistieron luminarias artísticas y políticas. Encuentra varias características comunes entre ellos, como la asociación entre élites nobles y burguesas, donde la música era una parte fundamental de la disipación de las tensiones políticas; un cierto nivel de igualdad de género, ya que las mujeres encontraban poder e influencia al dirigir sus salones; y un repertorio que mezclaba música "popular" y "seria", una característica compartida con el repertorio de las salas de conciertos[11]. Además, Whalen propone que el salón no es realmente un espacio "privado" solo porque está dirigido por mujeres y ocurre en un hogar privado sino, más bien, que el tipo de discusiones e interacciones que se dan en el salón cruzan al ámbito público. En resumen, aboga por una redefinición de lo público y lo privado: "El salón es un fenómeno único. No es doméstico, tampoco está abierto a las masas. En

[9] Miranda, R. "A tocar señoritas", p. 115.

[10] "The Mexican bourgeoisie was in the process of constructing a national identity by refashioning: rejecting, resisting, adapting, inventing European ideas and practices and by searching their own background, historical, cultural and present, including their conflicted relation with the European powers". Bitrán, Y. *Musical Women…,* p. 21.

[11] "The salon is a unique phenomenon. It is not domestic, neither is it open to the masses. At its best, the salon is instead one of the specific events that should be called 'public', for it meets all of the criteria". Whalen, M. "A Little Republic…", pp. 19 y 23.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

el mejor de los casos, el salón es uno de los eventos específicos que debería llamarse 'público', ya que cumple con todos los criterios […] debe ser socialmente diverso, sin embargo, debe haber un sentido de igualdad entre sus miembros; debe ser convenido para un propósito común; y debe ser interactivo, con miembros que participen en actividades comunes o en discusiones de intereses comunes"[12].

La Colección Newberry y su coleccionista

Muchos álbumes muestran de manera prominente el nombre del propietario, ya sea porque lo tienen grabado en la portada y/o en el lomo, o incluye inscripciones en lápiz en la cubierta interior. A pesar de contener adornos de oro ornamentados en el lomo y las cubiertas, el volumen de la Newberry no tiene un nombre en la cubierta exterior; sin embargo, en la cubierta interior (dorso) encontramos dos series de notas. Primero, hay una nota en tinta roja que incluye un lugar y fecha: "México, 1889", así como las palabras: "Grito de Independencia de Iturbide. 11 Litografías curiosas de estos eventos". También hay algunas notas a lápiz: en el centro superior, el nombre "Henry Ward Poole" y, en lo que parece ser la misma letra, el número de clasificación actual (Figuras 12.1-12.3).

Figura 12.1: Portada exterior de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

[12] "[...] must be socially diverse, yet there must be a sense of equality among its members; it must be gathered for a common purpose; and it must be interactive, with members participating in common activities or in discussions of common interests". *Ibid.*, p. 22.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 12.2: Lomo de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

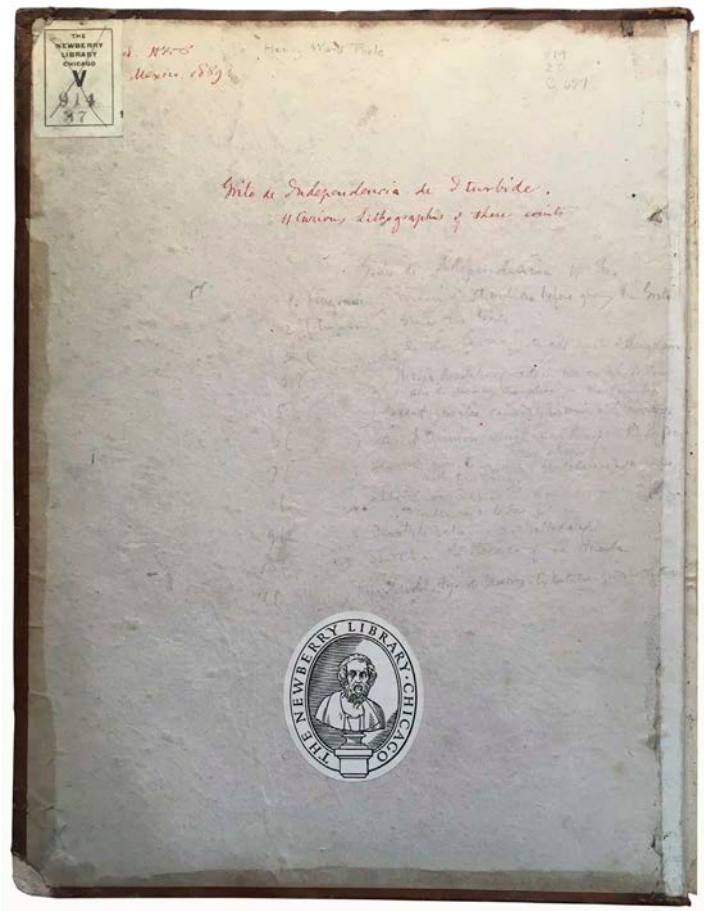


Figura 12.3: Cubierta interior (portada) de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

En el centro de la página, también a lápiz pero con la misma letra que las notas en tinta roja, están las palabras "Grito de Independencia pp. 56", seguidas por una lista de las litografías y sus leyendas en inglés (Figura 12.4). La contraportada interna también tiene notas en tinta negra: "8224 Hy Ward Poole. México, 4 [¿?] 2 de mayo de 1889" (Figuras 12.5 y 12.6).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

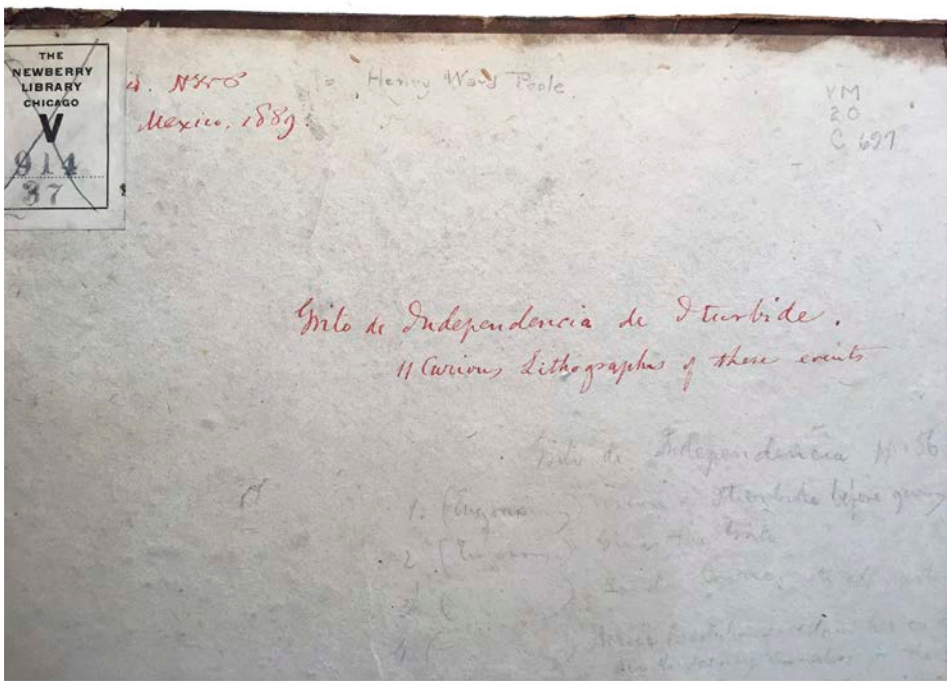


Figura 12.4: Cubierta interior (portada) de la *Colección* Newberry (detalle). Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

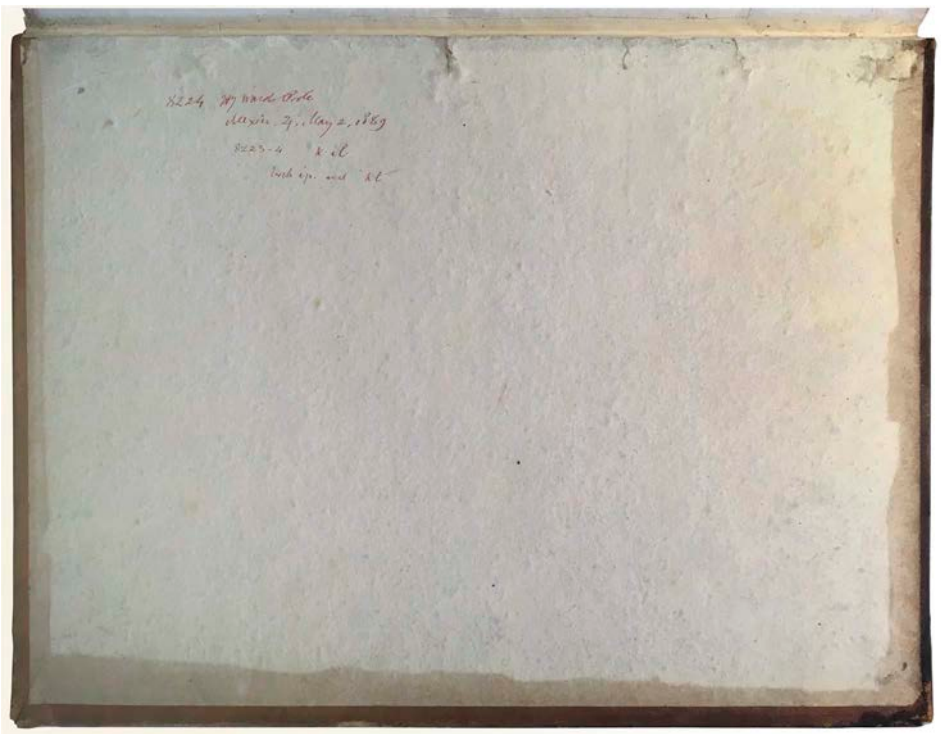


Figura 12.5: Cubierta interior (contraportada) de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

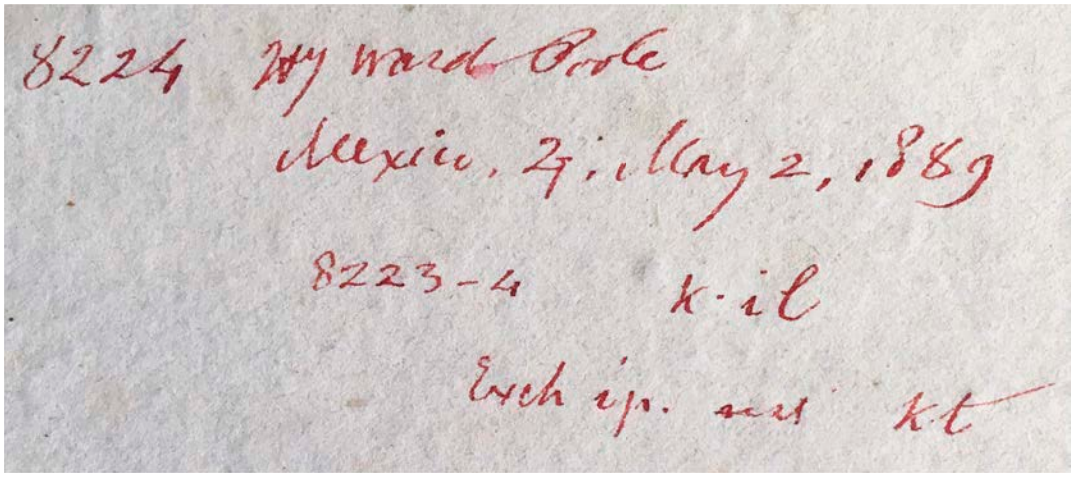


Figura 12.6: Cubierta interior (contraportada) de la *Colección* Newberry (detalle). Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

Henry Ward Poole era el hermano menor del primer bibliotecario de la Biblioteca Newberry, William Frederick Poole. Henry Poole fue, entre otras cosas, ingeniero, aficionado a la música y coleccionista de libros y documentos antiguos, y residió principalmente en México desde la década de 1850 hasta su muerte en 1890. Los registros de la Biblioteca Newberry confirman que adquirieron este volumen en julio de 1893, junto con gran parte de los bienes de Poole, en la casa de subastas Bangs and Company de Nueva York[13]. El *Catálogo* de la subasta de patrimonio publicada por Bangs and Co., que también se encuentra en el acervo de la Newberry, muestra que la biblioteca de Poole era voluminosa, organizada por la casa de subastas en más de 3000 lotes, muchos de los cuales incluyen varios volúmenes. El *Catálogo* nos muestra que los intereses intelectuales y de anticuario de Poole eran de amplio alcance, e incluían historia, arquitectura, ciencia, asuntos legales, religión y música, libros en latín, francés, alemán, inglés, italiano y español, e incluso dos copias de un libro de instrucción de náhuatl. Los artículos abarcaban desde el siglo XVII hasta ediciones contemporáneas del siglo XIX.

La parte musical de la biblioteca constaba de cientos de artículos (55 lotes en total), que incluían partituras, tratados teóricos, manuales, libros de solfeo e incluso papel pautado en blanco. Aunque el volumen que nos ocupa no está registrado individualmente en el *Catálogo*, los listados musicales muestran varios ejemplos de partituras sueltas reunidas en volúmenes encuadernados como este[14]. El patrimonio de Poole también incluía varios instrumentos musicales, como un trombón, un arpa y tres violines. Entre las partituras, predominan el piano y la música vocal, aunque hay un par de cuar-

[13] Aunque la bibliotecaria me indicó que posiblemente todo el patrimonio se compró, los registros de acceso de la Biblioteca Pública de Nueva York para su Colección Henry Ward Poole muestran que compraron los documentos en esa colección de Bangs and Co. en 1893, también de la subasta de patrimonio. Estos son en su mayoría documentos eclesiásticos y legales de los siglos XVII-XIX (Henry Ward Poole Collection of Mexican Documents, 1610-1857, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division). El trabajo preliminar de archivo muestra que una gran cantidad de los elementos en el *Catálogo* no se encuentran actualmente en el acervo de la Newberry; se necesitaría hacer más trabajo de archivo para determinar qué parte de la propiedad de Poole compró la Newberry. Lisa Schoblasky, correo electrónico a la autora, 29 de septiembre de 2017.

[14] *Catalogue of the Library of the Late Henry Ward Poole of the City of Mexico*. Nueva York, Bangs and Co., [1893], pp. 170-174.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tetos de cuerda (sorprendentemente, no se puede encontrar música de arpa o trombón). El inventario musical contenido en el *Catálogo* ya muestra a Poole como un amante de la música y músico versátil. Sin embargo, su interés en la música era más que pasajero. Poole publicó varios artículos sobre la justa entonación, comenzando en 1848; un año después, él y el organero Joseph Alley construyeron y luego patentaron un órgano "euarmónico" capaz de producir justa entonación. Poole publicó tres veces más sobre el tema, y en 1868 patentó un teclado para ser utilizado con su sistema de afinación[15].

Entretanto, Poole comenzó a trabajar como ingeniero topográfico, como prospector de una compañía ferroviaria de Pensilvania en 1854, y dos años más tarde realizó su primer viaje a México, también como prospector, para la Mexican Pacific Coal Co. de Nueva York. Al regresar brevemente a los Estados Unidos publicó un mapa topográfico con sus hallazgos, y luego volvió a México en 1858, donde se estableció de manera permanente los siguientes treinta y dos años. Murió en octubre de 1890 y está enterrado en el Cementerio Nacional de la Ciudad de México, un monumento administrado por Estados Unidos que había sido dedicado unos cuarenta años antes a los soldados estadounidenses caídos durante la Guerra de Intervención.

Se sabe muy poco sobre Poole. Su biografía más sustanciosa está incluida en *Cien años de música en América* (1889), editada por el pionero crítico musical W. S. B. Mathews de Chicago. Mathews relata que Poole ingresó en Yale a la edad de 15 años, y que allí "se deleitó con la oportunidad que ahora disfrutaba de tener todos los libros que podía leer", a tal grado que el bibliotecario de Yale "se alarmó por el uso exuberante de la biblioteca […] y le advirtió que leyera con moderación"[16]. Mathews también nos informa de que Poole continuó su lectura voraz en la biblioteca de la American Antiquarian Society en Worcester, MA[17]. De su primer viaje, Mathews observa lo siguiente:

> El Sr. Poole en esta expedición se interesó tanto en México, sus antigüedades y su gente que regresó un año después de imprimir su informe, y desde entonces ha hecho de la Ciudad de México su residencia, excepto durante varias visitas que ha hecho a los Estados Unidos. Durante varios años fue profesor en el Colegio Nacional de Minas, y ahora es miembro de varias sociedades científicas mexicanas. Reside en un antiguo convento confiscado por el Gobierno que compró hace algunos años, y se interesa en coleccionar libros mexicanos antiguos, estudiar antigüedades del país y en actividades científicas generales […]. Él no es y nunca fue un músico profesional; sin embargo, para su propia diversión y para experimentos científicos toca con más o menos facilidad todo tipo de instrumentos; pero nunca públicamente o para el entretenimiento de otros[18].

---

[15] Poole, Henry Ward. "On the True Natural Diatonic Scale of Music, and Its Adoption in the Euharmonic Organ". Worcester, 1848; "On Perfect Intonation and the Euharmonic Organ". *New Englander and Yale Review* (mayo de 1850); "On Perfect Harmony in Music". *The American Journal of Science and Arts* (julio de 1867), p. 1; y "On the Musical Ratios, and our Pleasure in Harmonious Sounds". *American Journal of Science*, XLIV, 135 (1868), p. 19.

[16] "[...] he reveled in the opportunity he now enjoyed of having all the books he could read"; "became alarmed at this exuberant use of the library [...] and cautioned him to read with some moderation". Mathews, W. S. B. *A Hundred Years of Music in America*, Chicago, 1889 [reimpresión: Nueva York, AMS Press, 1970], p. 341.

[17] *Ibid*., 342. Esto es confirmado por una carta en la American Antiquarian Society; véase también Steele, Colin. "The Background to the Collection". *Independent Mexico: A Collection of Mexican Pamphlets in the Bodleian Library*. Colin Steele y Michael P. Costeloe (eds.). Oxford, Mansell, 1975, p. xiv.

[18] "Mr. Poole on this expedition became so interested in Mexico, its antiquities and its people, that he returned the year after printing his report, and has since made the City of Mexico his residence, except during several visits he has made to the United States. For several years he was professor in the National College of the Mines, and is now a member of several Mexican scientific societies. He resides in an old convent confiscated by the government, which he bought some years ago, and interests himself in collecting early Mexican books, studying the antiquities of the country, and in general scientific pursuits […] He is not and never was, a professional musician; yet for his own amusement and for scientific experiment he plays with more or less facility on all sorts of instruments; but never publicly or for the entertainment of others". Mathews, W. S. B. *A Hundred Years*…, p. 354.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mathews debe haber recibido toda esta información del propio Poole; esto se deduce de las siguientes oraciones: "El efecto del órgano [euarmónico], sin embargo, fue extremadamente delicioso. El editor del presente trabajo tuvo la oportunidad de tocar sobre él muchas veces, mientras se encontraba en la fábrica de Newburyport y lo encontró hermoso". Mathews llega incluso a declarar que su libro "habría estado incompleto sin un relato" del órgano de Poole[19].

Otro jugoso recuerdo personal de Poole proviene de un ex-compañero de clase de su hermano William, quien escribió el obituario de Henry, titulado "Uno de los genios perdidos", para *The Atlantic Monthly*. En él, el autor anónimo describe a Poole como "una personalidad tan única y un personaje tan público que algunas reminiscencias de él pueden poseer interés […]. Parecía estar siempre muy ocupado y tenía un aire ensimismado"[20]. Una biografía moderna más sustancial de Poole se encuentra en la información de antecedentes para una edición de los panfletos Bodleian, un conjunto de documentos mexicanos recolectados por Poole en 1861 y adquiridos por la Universidad de Oxford en 1870[21].

Una comparación entre la correspondencia de Poole en los archivos de la American Antiquarian Society y las notas de tinta roja en las cubiertas interiores de la *Colección* Newberry confirman que estas notas fueron hechas por el propio Poole. Dado que la marca en tinta roja, "México, 1889", es anterior a la muerte de Poole, sabemos que el volumen fue encuadernado en México mientras él aún vivía. La pregunta es si las partituras serían suyas y fueron encuadernadas por él mismo, o compraría este volumen a otra persona. La evidencia a favor o en contra de la propiedad de Poole es limitada por ambos lados. Como se señaló anteriormente, no aparecen otros nombres personales en el álbum, además del de Poole. Existe amplia evidencia de que Poole tenía la costumbre de poner su nombre y el lugar y fecha (de adquisición, presumiblemente) en los libros que adquiría[22]. A diferencia de otras colecciones, el volumen de Poole no tiene digitaciones ni notas de ejecución de ningún tipo, a pesar de que algunas de las piezas son bastante complejas desde el punto de vista pianístico y parte del papel muestra signos de desgaste consistentes con el uso repetido[23].

Si bien muchos investigadores sobre el tema de los álbumes encuadernados han supuesto que esta práctica fue principalmente el resultado de que las mujeres aficionadas cesaran sus actividades musicales para atender nuevas responsabilidades una vez casadas, hasta el momento hay poca o ninguna evidencia que sugiera que encuadernar partituras fue una práctica exclusivamente femenina (o que,

[19] "The effect of the [euharmonic] organ, however, was extremely delightful. The editor of the present work had the opportunity of playing upon it many times, while it stood in the factory at Newburyport and found it beautiful" […] "would have been incomplete without an account", *Ibid*., p. 346.

[20] "so unique a personality and so much of a public character that some reminiscence of him may possess interest […]. He appeared to me to be always intensely busy about something, and had a preoccupied air". "The Contributors' Club: One of the Lost Geniuses". *The Atlantic Monthly* (Boston), 67, 399 (1891), p. 136.

[21] Steele, C. "The Background".

[22] Los panfletos de la Bodleian Library en Oxford tienen las iniciales de Poole en varios de los volúmenes. Véase Steele, C. "The Background", p. xiii. La Biblioteca del Congreso tiene un libro de viajes en latín del siglo XVII con el nombre de Poole y la nota "Boston, 1859" en la última página. Véase <https://lccn.loc.gov/03026730> [consulta 20-09-2018]. Al menos otro libro adquirido por la Newberry de la subasta también tiene marcas similares a las de la *Colección*: Gerónimo Romero de Ávila, *Arte de canto llano y órgano* (1785), n.º V4803.755. Contiene sus iniciales, la fecha y el lugar en la portada interior, y un número, su nombre y fecha y lugar en la contraportada interior. El número presumiblemente se refiere a su propio sistema de catalogación o contabilidad. Estoy en deuda con Kirsten Santos Rutschman por su ayuda en la localización de este volumen.

[23] Meyer-Frazier señala que "las digitaciones y las notas de ejecución a lápiz son igualmente comunes, particularmente en la música para piano solo". *Bound Music*, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

en realidad, las mujeres dejaran de tocar por completo después del matrimonio)[24]. Aunque muchas de las colecciones encuadernadas que existen tienen el nombre de una dama grabado en las portadas, muchas no tienen nombres, o tienen nombres masculinos, o masculinos y femeninos[25]. Como señala Meyer-Frazier, "es cierto que los hombres sí coleccionaron y encuadernaron música", aunque reconoce que los álbumes masculinos no han sobrevivido en las mismas cantidades que los femeninos[26]. Las partituras encuadernadas de esta manera ya no se aplanarían en el atril y probablemente sería difícil o imposible tocarlas, y se encuadernarían para asegurar su preservación; sin embargo, Meyer-Frazier ha encontrado evidencia de libros que fueron transmitidos y presumiblemente tocados por varias generaciones[27]. Por lo tanto, sería un error concluir, por presunciones basadas únicamente en cuestiones de género, que la música en este álbum que nos concierne no era propiedad de Poole.

Es posible que, debido a su edad avanzada (habría tenido 64 años para entonces), tal vez ya no pudiera tocar. En efecto, una lectura atenta del *Catálogo* revela que incluso entre su biblioteca no musical hay muy pocas ediciones de principios de la década de 1880, y la mayoría son de la década de 1860 y anteriores. Además, el autor del obituario nos da una pista adicional al describir su última reunión con Poole. Durante un encuentro fortuito en una biblioteca en Boston, Poole

> sacó del bolsillo un puñado de brillantes gemas, que al parecer llevaba sueltas con su cuchillo, monedas y otros artículos. Recuerdo entre ellos algunos rubíes y esmeraldas muy grandes y hermosas, evidentemente de gran valor. Poole empezó inmediatamente a disertar sobre gemas […]. Me referí a su viejo interés en la música. "Oh", dijo, con una mirada soñadora y distante, "me había olvidado de eso; sí. ¡Parece que fue hace tanto tiempo!"[28].

Al parecer, hacia el final de su vida, Poole había pasado de la música a otros intereses. Sin embargo, la extensa biblioteca musical en el *Catálogo* difícilmente podría ser reunida estrictamente con propósitos de coleccionista; teniendo en cuenta que su propiedad incluye varios instrumentos musicales, no hay duda de que en algún momento tocaba, tal vez para su propio entretenimiento, o en su propio salón privado, las piezas de su extensa colección, si no las de este álbum específicamente. Ciertamente es posible que la *Colección* haya pertenecido a una señorita mexicana, que la encuadernó después de que se casó y/o tuvo hijos y se vio obligada a relegar su piano a favor de actividades domésticas. El álbum, entonces, podría haber pertenecido a Solares o a una de las dedicadas de los diversos valses. Sin embargo, sería curioso que Poole haya adquirido una colección como esta, que seguramente habría sido de limitado interés para un anticuario. ¿Estaba intrigado por la pieza no atribuida? ¿Estaba planeando usarlo para su propia creación privada de música? De cualquier manera, tal adquisición sería testigo del continuo interés de Poole en la música.

---

[24] Bitrán postula que mientras se esperaba que las mujeres casadas desempeñaran un papel secundario en las actuaciones durante las veladas musicales, sus álbumes "podrían cobrar vida y proporcionar un placer privado, actuando como acompañantes de horas de soledad y una salida para sus emociones". Bitrán, Y. *Musical Women…*, p. 64. Meyer-Frazier tiene pruebas detalladas de que algunas mujeres continuaron adquiriendo e interpretando música después del matrimonio, y después de que sus colecciones fueran encuadernadas (Meyer-Frazier, P. *Bound Women…, passim*). Es probable que la decisión de seguir tocando o no después del matrimonio fuera personal en la mayoría de los casos.

[25] Varios álbumes en la Newberry tienen nombres masculinos, como "Thomas Marston, Jr". Estoy en deuda con Santos Rutschman por su ayuda con esta investigación en la Newberry.

[26] Meyer-Frazier, P. *Bound Women…*, pp. 41-42. Véanse también las notas 39-40.

[27] *Ibid*.

[28] *Ibid*., p. 137.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El contenido de la *Colección* Newberry

Si la fecha en tinta roja, de 1889, establece un *terminus ante quem* para la composición de las piezas en la colección, establecer el *terminus post quem* es una tarea más difícil. La mayoría de las partituras impresas en México a mediados del siglo XIX no tienen fechas de publicación[29]. De las dieciocho piezas en la *Colección* Newberry, solo una, la primera, tiene una fecha de publicación indicada: 1844 (Tabla 12.1).

Tabla 12.1: Contenido de la *Colección* Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

N.º	Compositor	Título	Fecha de publicación	Imprenta	Lugar de publicación
1	Herz, Henri	Polaca Favorita de la opera de Bellini y Puritani [*sic*]	1844		México
2	Herz, Henri	Fantasia graciosa para piano-forte sobre una melodía de Bellini			México
3	Herz, Henri	Variaciones Brillantes. Introduccion y final a la militar para Piano Forte sobre la Cavatina favorita La Violeta de Carafa			México
4	Ernst, Heinrich	El Carnaval de Venecia. Variaciones Burlescas para Piano		M. Murguía	[México]
5	Bellini, V.	Cavatina di Romeo		Pacini	París
6		La Polka Militar		M. Murguía	[México]
7	Valades, J.	La Oriental. Vals compuesto y dedicado a la Señorita D. Gonzalez		M. Murguía	[México]
8		El Laurel. Vals dedicado a la Señorita Ma. de Jesus Zepeda y Cosío		M. Murguía	[México]
9		La Mariposa. Vals Dedicado a la Señorita Ernestina Paoli		M. Murguía	[México]
10	[Gómez, José Antonio]	[Gran pieza histórica]	[1843-1844]	[Ignacio Cumplido]	[México]
11	Mercadante, Saverio	Los Dos Figaros. Obertura		M. Murguía	[México]
12		La Lupita. Wals para Piano			
13	Solares, Angelita	Despedida a las mejicanas. Marcha con variaciones dedicada a mi maestro D. Dionisio Montel		M. Murguía	[México]
14	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina del Pirata		M. Murguía	[México]
15	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina de Semiramis		M. Murguía	[México]
16	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina de Ana Bolena		M. Murguía	[México]
17	Auber, Daniel	La Muda de Portici. Overtura para piano		M. Murguía	[México]
18	Moscheles, Ignaz	Deux Rondeaux pour le piano-forte composés et dédiée à Mad.elle Alexandrine Baronne d'Hogguer			París

[29] Pérez Salas, M.ª Esther. "Imagen y pentagrama: partituras ilustradas del siglo XIX". *Los Papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Laura Suárez de la Torre (coord.). México, Instituto Mora y CONACYT, 2014, pp. 169-229.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Diez de las dieciocho piezas son directamente arreglos de fragmentos de óperas populares o están basadas en óperas. Las fechas de composición de las óperas en cuestión van desde 1823 hasta 1835, mientras que las piezas fechables restantes van desde 1826 hasta 1830. La pieza publicada en 1844 también pertenece a este grupo de piezas basadas en la ópera. Considerando los nombres firmados de los ilustradores en las portadas, Luisa Aguilar Ruz ha fechado las piezas en la *Colección* Newberry en la década de 1840[30]. Esto es consistente con la llegada de Poole a México a mediados y finales de la década de 1850. Junto a las piezas basadas en óperas, el segundo género más numeroso representado en la *Colección* son los bailes, incluyendo cuatro valses y una polca, que nos demuestran la popularidad del vals. Estos no llevan fecha de publicación o lugar, y solo hay una atribución de compositor: J. Valadés[31]. Trece de las dieciocho piezas tienen atribuciones de compositor; de estos, el compositor más representado es Henri Herz, con seis. De las diez obras basadas en la ópera, todas menos una son de compositores italianos, y el compositor más representado es Bellini, con cuatro[32]. Once de las dieciocho piezas fueron publicadas por Manuel Murguía en México; tres piezas más también se publicaron en México, aunque no se precisa la editorial. La pieza sin atribución (n.º 10 de la Tabla 12.1) claramente también fue publicada en México un total de quince ocasiones. De las piezas restantes, una es un vals sin lugar de impresión; las otras dos fueron publicadas en París.

Durante la época en que Poole vivió en México y coleccionó sus partituras (mediados del siglo XIX), acontecieron profundos cambios musicales y sociopolíticos, tanto en México como en Europa. Recientemente independiente, México luchó por crear un sistema político duradero, así como una identidad nacional. Al mismo tiempo, a través de diversos esfuerzos, los músicos profesionales y aficionados mexicanos comenzaron a crear infraestructuras para la música de concierto (conservatorios, series de conciertos, publicaciones musicales, etc.), lo que llevó a una lenta pero creciente profesionalización[33]. Particularmente importante es la aparición, alrededor de 1830, de varios talleres litográficos, inundando el mercado con partituras que podían imprimirse rápidamente y de forma relativamente económica[34].

Varias mejoras tecnológicas introducidas en la fabricación del piano cimentaron el instrumento en todo el mundo occidental, lo que llevó al surgimiento de los virtuosos del piano como fenómeno cultural[35]. Este instrumento, que se convirtió en el centro de actuaciones musicales tanto privadas como públicas, también contribuyó a una creciente participación pública de las mujeres en la vida musical profesional. Asimismo, el culto a la personalidad que acompañó al ascenso de los virtuosos creó las condiciones de mercado para la producción en masa de música de salón brillante y/o sentimental para el aficionado. Este repertorio puede decirse que representa el comienzo de una línea divisoria entre lo "clásico" y lo "popular". Así lo confirma la consolidación de un canon que aparece paralelamente en la crítica de estos repertorios. Finalmente, en México, como en muchos otros países, este es un período en

[30] Correo electrónico de Luisa Aguilar Ruz a la autora, 5 de junio de 2018.

[31] Esta pieza no aparece en el inventario compilado por Luisa Aguilar, pero sí enumera varias piezas de Jesús Valadés, incluidos valses, un schottis y dos canciones. Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 171, 255, 261, 265, 283, 298 y 327.

[32] Incidentalmente, con la excepción del *Don Giovanni* de Mozart, todas las partituras de ópera enumeradas en el *Catálogo* son compositores de bel canto: Bellini, Donizetti, Rossini.

[33] Aunque esto tardaría hasta fines del siglo XIX para dar sus frutos, permite que la generación de compositores nacidos en la década de 1860, como Villanueva, Campa y Castro, alcancen cierto nivel de madurez.

[34] Pérez Salas, M.ª E. "Imagen y pentagrama…", pp. 172-173.

[35] Schorr, Timothy Brian. *The Romantic Piano Fantasia: An Historical Survey of the Classifications, Composers, and Repertory ca. 1800-1850*. Tesis de DMA, University of Cincinnati, 1997, p. 132.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

el que hay un creciente interés por la música de concierto basada en fuentes tradicionales o populares. Prácticamente todos estos elementos se manifiestan en la *Colección* Newberry.

La sobreabundancia de piezas de la figura ahora casi olvidada de Henri Herz (1803-1888) es un reflejo de su popularidad en esta época. Nacido en Viena, Herz fue un niño prodigio e ingresó en el Conservatorio de París a la edad de 13 años. En las décadas de 1830 y 1840, se había convertido en uno de los virtuosos más famosos y de los compositores más populares en París, y es generalmente reconocido como uno de los virtuosos del piano más importantes antes de Liszt[36]. Herz realizó una gira americana de 1845 a 1851. Después de recorrer los Estados Unidos con gran éxito, llegó a México en julio de 1849, siendo el primer virtuoso europeo de tal renombre en realizar una estancia larga en la relativamente nueva nación[37]. Bitrán señala que mientras estuvo en México, Herz popularizó varias prácticas europeas, "como la suscripción a conciertos, la venta de partituras compuestas para el público local y, en general, el culto a la persona del músico"[38]. Asimismo, Bitrán propone que, a raíz de la Intervención norteamericana, que había terminado el año anterior, la visita de Herz ayudó a la construcción de identidad nacional de México, entre otras cosas, al componer un himno nacional, unos cinco años antes de que el himno oficial actual fuera compuesto[39]. En cualquier caso, Herz fue muy bien recibido; en 1849, el periódico *El Siglo Diez y Nueve* decía efusivamente: "Los que no han oído tocar a Herz, no saben lo que es un piano"[40].

Las piezas de Herz incluidas en la *Colección* Newberry indican hasta qué punto la popularidad de Herz fue anterior a su llegada al país (ya que al menos una de las piezas se publicó años antes de su llegada), y además, cómo continuó años después de su partida. Todavía en 1885, cuando la casa Wagner & Levien publicó un *Primer Gran Catálogo*, incluía obras de Herz y otros virtuosos como Thalberg, Moscheles, Rubinstein y Gottschalk, entre otros. Por lo tanto, las piezas todavía estaban en circulación a fines de la década de 1850, cuando Poole llegó a México, lo que le habría permitido comprarlas. En todo caso, la inclusión de tales piezas virtuosísticas en la *Colección* podría arrojar luz sobre la habilidad (o como mínimo, las aspiraciones) del propietario o propietaria original del álbum. Si el álbum era propiedad de una señorita mexicana, estas piezas indicarían que logró un nivel de habilidad pianística más allá de lo esperado o incluso deseable en las artistas aficionadas. Por otro lado, si las partituras fueron propiedad original de Poole, o si compró el álbum con la intención de tocarlas, esto podría dar una indicación de su habilidad como pianista, una aplicación práctica de su maestría musical que no habría podido deducirse de sus publicaciones teóricas.

[36] Kloss, William; y Timbrell, Charles. "Two Portraits of Henri Herz by the Deveria Brothers". *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, 9 (1989), pp. 48-57, p. 49, <https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinback/0054307.0009.001/48:4?g=bulletin;rgn=full+text;view=image;xc=1> [consulta 28-11-2017].

[37] Aunque otros virtuosos habían visitado la ciudad, lo hicieron brevemente y no fueron acompañados por el uso de los medios de comunicación en la misma medida, una innovación del promotor Bernard Ulman. Bitrán, Yael. "'Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano': un virtuoso europeo en México (1849-1850)". *Heterofonía,* 134-135 (2006), pp. 89-108, pp. 94-95.

[38] *Ibid*., p. 89.

[39] Bitrán, Yael. "Henri, Heinrich, Enrique Herz: la invención de un artista romántico en el México decimonónico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXV, 102 (2013), pp. 33-64, p. 54; Bitrán, Y. "'Los que no han oído...", p. 105.

[40] Citado en Bitrán, Y. "'Los que no han oído...", p. 102.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Trascendiendo el salón "superficial"

Si bien la mayor parte de la *Colección* Newberry nos confirma los rasgos generales del repertorio de su época, las dos piezas más interesantes, la *Gran pieza* y la *Despedida*, se distinguen del resto en prácticamente todos los sentidos. No son ni piezas de baile ni variaciones de concierto sobre temas de ópera, y debido a esto hay menos pistas para ayudar a determinar su fecha de composición o publicación. La presencia de la obra de Angelita Solares es aún más notable cuando se considera que, a excepción de la pieza no atribuida de Gómez, los compositores mexicanos más conocidos de la época (Mariano Elízaga, Agustín Caballero, Tomás León, etc.) no están representados en la *Colección*. En el *Catálogo* sí encontramos una marcha de D[on] M[anuel] Corral y un manuscrito del Himno Nacional de J[osé] A[ntonio] Gómez, lo que indica que Poole al menos estaba al tanto de los compositores mexicanos más prominentes de la época[41].

La *Despedida* solo se parece a otras piezas de la *Colección* en que fue publicada por Murguía, pero tanto su compositora, la citada Angelita Solares, como su dedicatorio ("A mi maestro D. Dionisio Montel") son esencialmente desconocidos. Tanto Montel como el otro compositor desconocido de la colección, Valadés, aparecen nombrados junto con otros músicos prominentes en un anuncio de 1851 en *La Lira Mexicana,* "periódico filarmónico para piano, canto y guitarra, publicado bajo la dirección de los Sres. D. Antonio Barili [*sic*], D. Agustín Caballero, D. Dionisio Montel, D. J. Marzan, D. José María Oviedo y D. Jesús Valadés". Esta publicación debía aparecer semanalmente con piezas para guitarra y piano[42]. Montel fue un pianista nacido en España, mencionado por Olavarría y Ferrari al dar un concierto el 30 de marzo de 1851 en el Teatro Nacional, "lleno aún con los recuerdos de Herz, recuerdos que en extremo le perjudicaron, pues el público no supo apreciar sus méritos, reconocidos y elogiados por *La Francia Musical*, con motivo de un concierto que Montel dio en París en enero de 1846"[43]. Efectivamente, una reseña de un concierto presentado por Montel en la Sala Herz a fines de diciembre de 1845 en París aparece en la *Revue et gazette musical de Paris* en enero de 1846. El crítico se queja de que el concierto duró demasiado tiempo con "no menos de veinticinco" números (en lugar de los diez a doce habituales), y encontró poco musicalmente que comentar, a excepción de Montel: "M. Montel se perdió, se ahogó en un río de romances, entre los cuales notamos, sin embargo, un bonito capricho de su propia composición, una fantasía sobre un tema original, y variaciones sobre la jota, danza española, muy bien ejecutados por él"[44].

---

[41] Lote 1997: "Marcha de los distinguidos Patriotas Mexicanos de Fernando VII, dedicada a su coronel el exmo S. D. Franc. X. Venegas, por D. M. Corral, with list of subscribers, Mexico, 1811; Himno National [*sic*] por J. A. Gomez, manuscript, 6 leaves. 2 vols. 4to". *Catalogue of the Late Henry Ward Poole*, p. 170. Desafortunadamente, estos volúmenes no parecen haber sido adquiridos por la Newberry.

[42] "La Lira Mexicana". *El Universal, Periódico independiente*, V, 1004 (México), 16 de agosto de 1851, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37217d1ed64f16d36263?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=siglo+diez+y+nueve&anio=1851&mes=08&dia=16> [consulta 03/06/2018]. También citado en Aguilar Ruz, L. *La imprenta musical*…, p. 282, nota 696. Aguilar enumera varios números de *La Lira Mexicana* en su inventario, incluyendo valses, una contradanza de León y arias de Donizetti y Verdi.

[43] Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. 5 vols. Prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª ed.], vol. 2, p. 166.

[44] "M. Montel s'est perdu, noyé dans un fleuve de romances, parmi lesquelles nous avons remarqué, cependant, un joli caprice de sa composition, une fantaisie sur un motif original, et des variations sur la *jota*, danse espagnole, fort bien exécutées par lui". "Coup d'ceil Musical sur les concerts de la saison". *Revue et gazette musicale de Paris*, 13, 2 (1 de enero de 1846), p. 12, <https://books.google.com> [consulta 03-06-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Se desconoce cuándo Montel llegó a México, pero presumiblemente debe haber ocurrido entre 1846, cuando estaba en París, y 1851, cuando las referencias existentes a él aparecen en fuentes mexicanas. Bitrán menciona que Dionisio Montel anunció sus lecciones de música en el periódico y fue uno de los dos maestros que publicaban sus tarifas: 4 pesos por mes[45]. Por lo tanto, su tutelaje sobre Angelita Solares habría tenido lugar durante el apogeo de la guerra entre los Estados Unidos y México. En ese caso, no habría sido su alumna durante mucho tiempo, por lo que podemos extrapolar que, o era extremadamente precoz, o que ya había recibido una formación extensiva de otra persona, posiblemente Gómez o Caballero, que eran conocidos por enseñar tanto a mujeres como a varones.

Valadés también es mencionado por Olavarría y Ferrari: fue uno de los dieciséis pianistas que tocaron la obertura de *Guillermo Tell* con Herz en septiembre de 1849, y una obra vocal de él fue interpretada en un concierto benéfico en el Teatro Nacional en noviembre de 1862[46]. Parece haber sido muy activo como compositor, a juzgar por la cantidad de partituras suyas que aparecen en varios acervos mexicanos[47]. Será necesario más trabajo de archivo antes de poder apreciar la verdadera extensión del alcance de Montel, Valadés y Solares como compositores y músicos pero, por lo menos, las fuentes existentes sugieren que se asociaron con la élite de la música de concierto mexicana de la época.

En comparación con el carácter privado de las otras obras de la colección (incluso las piezas virtuosísticas), que podrían corresponder cómodamente a un espacio doméstico, tanto la *Despedida* como la *Gran pieza* parecen más bien piezas públicas; esta última, en particular, parece concebida tal vez para conmemorar la lucha por la Independencia. Miranda ha teorizado que una de las principales funciones sociales de la música de salón era traducir –y purificar– lo público a lo privado. Él señala: "Lo público –sean las danzas populares, los temas locales o las melodías de las óperas en boga– se captura y se traslada al ámbito íntimo del salón; es decir, se vuelve privado, con lo que el salón cumple su papel de filtro estético y se convierte en una prolongación refinada del menos selecto mundo exterior". Miranda considera los arreglos "como un comentario, un apunte, una elaboración privada –y por ende más refinada– sobre la música de los espacios públicos. En este sentido, las paráfrasis sobre temas de ópera y zarzuela, lo mismo que las obras nacionales, no son sino concesiones, aceptaciones tácitas del encanto de cierta música del dominio público, que se refina gracias al virtuosismo y la técnica para disfrute y tranquilidad de las buenas conciencias tertulianas"[48].

Aunque el argumento de Miranda tiene mucho mérito, me gustaría proponer aquí una lectura más subversiva de la presencia de estas piezas públicas y públicas/privadas en el salón "privado". A través de estas incursiones en el ámbito público, las mujeres *amateurs* podían extender su alcance más allá de los confines de su ámbito privado socialmente aceptable. El hecho de que las mujeres músicas fueran repetidamente aconsejadas a no tocar "demasiado" bien, es decir, de no realizar excursiones innecesarias al ámbito público de la exhibición virtuosa, subraya la realidad de que la sociedad burguesa consideraba la inclusión de piezas públicas en el salón privado como una violación peligrosa de la se-

[45] Bitrán, Y. *Musical Women*…, p. 37. Ella afirma que este es uno de los once anuncios entre 1842 y 1851. El apellido escrito es "Montiel", pero debe ser un error tipográfico.

[46] Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica*…, pp. 149 y 345. Véase también Guerola Landa, Delia Alma. *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007, p. 10, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/29821> [consulta 03-06-2018].

[47] Además de las obras enumeradas por Aguilar, sus obras aparecen también en los archivos del Castillo de Chapultepec, así como en la Biblioteca de Matías Romero en el Archivo General del Estado de Veracruz. Véase Guerola Landa, D. A. *Canciones y música de salón*… Su arreglo a cuatro manos de un vals popular aparece en el álbum de Zúñiga; Bitrán se refiere a él como "un oscuro compositor mexicano". Bitrán, Y. *Musical Women*…, p. 71.

[48] Miranda, R. "A tocar, señoritas", p. 134.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

paración cuidadosamente vigilada entre los dos, y por extensión, entre las normas de género impuestas por esa separación[49].

El carácter potencialmente subversivo de esta dicotomía entre lo público y lo privado está expuesta en la *Despedida* de Solares. Aunque la pieza tiene algunos elementos de música de salón (las variaciones, por ejemplo), es atípica en su tema, que es una marcha, en su estructura formal, y en su inclusión de una sección vocal. Una breve introducción conduce a una sección tipo marcha en Do mayor, que incluye dos variaciones; esto es típico de las marchas de comienzos del siglo XIX[50]. El tema principal tiene figuras punteadas en prácticamente cada tiempo, enfatizando su carácter marcial. Esto es seguido por tres variaciones, luego una sección marcada como "Trio", aunque no es un verdadero trío, que típicamente tendría una melodía más lírica. En cambio, encontramos una modificación del tema de la marcha, ahora en La mayor, seguida de una versión más lenta del tema de la marcha pero ahora con letra, adaptada en un arreglo a tres voces (los rangos vocales no están marcados) (Figura 12.7).

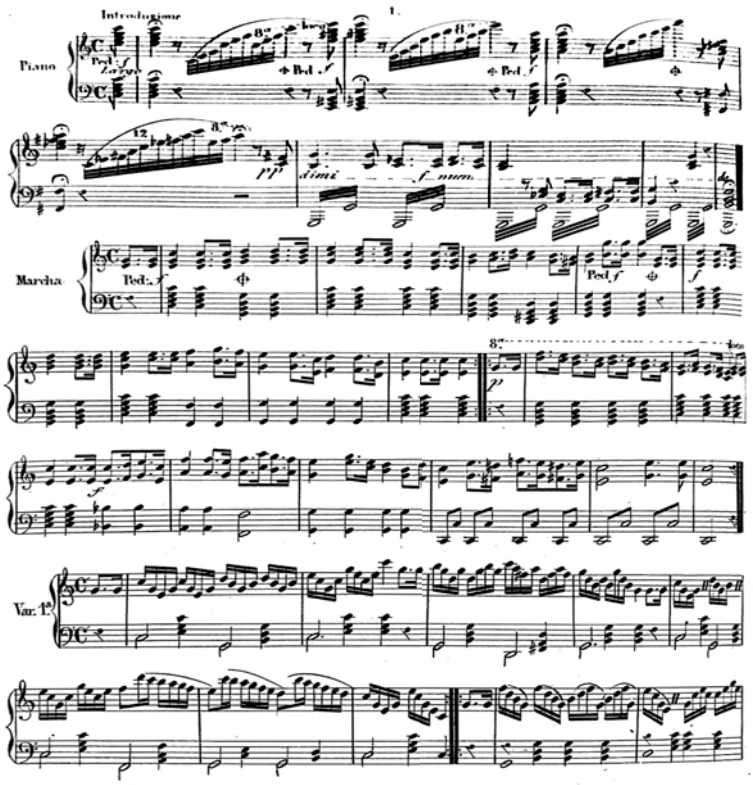



Figura 12.7: Angelita Solares, *Despedida a las mejicanas*, p. 1. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

[49] Por ejemplo, Bitrán señala que, en el anuario de damas *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (1851), el editor Ignacio Cumplido amonesta a las músicas femeninas para evitar "sonidos bulliciosos o la complicación de la ejecución [musical]". Ella observa, en respuesta, que "las exhibiciones de virtuosismo, o incluso la intensidad del sonido, estaban descartadas como contrarias a la naturaleza femenina". Bitrán, Y. *Musical Women…*, p. 76.

[50] Según Erich Schwandt, las marchas de Haydn "al igual que las marchas generalmente consisten en dos variaciones, y la mayoría comienza con una figura optimista, con frecuencia punteada". Y luego, "típicamente, una marcha era de unos cuatro minutos de duración y estaba escrita en tiempo común, la fanfarria introductoria seguida de una sección interpretada por toda la banda, generalmente con un segundo tema dado a los trombones, y un trío con una amplia melodía lírica". Schwandt, Eric. "March". *Grove Music Online.* Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080> [consulta 08-10-2017].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El texto, como sugiere el título, es una despedida; la compositora se despide de su tierra y de sus amigas. Las estrofas claves son la segunda y la tercera: aquí descubrimos que la compositora nació en los primeros años después de la Independencia, y que ahora, su infancia apenas pasada, se ve obligada a irse "porque se muestra pronta a dominarte / una Nación que se vendió tu amiga". Esto debe referirse a la Guerra de la Intervención norteamericana (1846-1848). El tema bélico explica la elección inusual de una marcha para su tema principal y es consistente con el uso programático de la marcha en la música de piano del siglo XIX[51]. Dado que la obra fue publicada, después de todo, en México, parece razonable suponer que el exilio de Solares no fue, como ella temía, permanente. Además de lo dicho, la pieza es un hallazgo importante, pues se han conservado muy pocas respuestas musicales mexicanas a la guerra entre Estados Unidos y México[52]. Asimismo, podemos agregar esta obra al pequeño número de obras de compositoras mexicanas del siglo XIX que han aparecido en años recientes[53]. Particularmente, Solares se une a la lista de cuatro compositoras que aparecen en los álbumes examinados por Bitrán[54].

La música de salón, sobre todo en México, ha sido descrita a menudo como el dominio privado de aficionados, y particularmente aficionadas, que podrían haber tenido un manejo generalmente mediocre del instrumento y que tocaban principalmente como muestra de educación y refinamiento, es decir, de clase social. El afamado escritor Amado Nervo reflexionaba en uno de sus ensayos que de cuarenta mil jóvenes que estudiaban piano tal vez tocaban diez, y "de esas diez no habrá, salvo por la más rara coincidencia, una gran pianista"[55]. Y si Nervo apenas podía considerar la posibilidad de una gran pianista, la idea de una compositora era claramente imposible. A pesar de la poca imaginación de Nervo, en Europa comenzaron a aparecer varias virtuosas a principios o mediados del siglo XIX, como la polaca Maria Szymanowska (1789-1831) y la austriaca Leopoldine Blahetka (1809-1885), sin mencionar a Clara Wieck Schumann (1819-1896). Lo que es más importante, como lo han señalado Miranda, Bitrán y otros, es que hay partituras dispersas compuestas por mujeres mexicanas durante este período, incluidas Guadalupe Olmedo, Ermelina de Beaufort, María Garfias en Nuevo León y María Pérez Redondo en Xalapa, y las cantantes y compositoras María de Jesús Zepeda (a quien está dedicada una de las piezas de la *Colección*) e Ignacia Elizalturri de Caballero, entre otras[56]. Del mismo modo, en la biblioteca de Henry Poole encontramos a otra compositora, Angelita Solares, que no solo se atrevió a componer, sino incluso a publicar; a trascender los confines privados del salón y su repertorio román-

[51] Como informa Schwandt, "los movimientos de marcha en la música del siglo XIX solían ser bastante estilizados, pero continuaron utilizándose programáticamente. […] Aunque la marcha no era un movimiento común en las sonatas con teclado, a menudo se incluía en conjuntos de variaciones (Beethoven, Variaciones Diabelli op. 120)". *Ibid*.

[52] *La Pasadita* es la única que puedo encontrar. Carmen Sordo Sodi informa que fue un corrido bailable que se compuso para satirizar las danzas públicas de las "margaritas", es decir, las prostitutas. Sordo Sodi, Carmen. "La música mexicana en la época del Presidente Benito Juárez". *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* [Studien zu Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 57]. Ratisbona, Gustav Bosse, 1982, pp. 299-325, p. 309.

[53] Sordo Sodi señala que Peralta escribió bailes, fantasías y una polka-mazurka e indica que "carecen de originalidad" y "desafortunadamente su música tiene muy poco valor". *Ibid*., p. 306. Miranda menciona a Guadalupe Olmedo, "autora de paráfrasis sobre algunas óperas mexicanas y de muy logradas ensoñaciones o ensueños" y también de cuartetos de cuerdas, que hizo de los ejemplos más tempranos del género, y a Ermelina de Beaufort, que escribió un schottisch publicado en *El Iris* en 1826, "compositora de la que hasta ahora no sabemos más, pero el hecho delata la presencia de un público femenino atento a tales publicaciones, capaz de tocar y componer las piezas de ese tipo de revistas". Miranda, R. "Identidad y cultura musical…", pp. 55, 73 y 59-60. Miranda también menciona a María Garfias en Nuevo León y María Pérez Redondo en Xalapa. *Ibid.*, 79. Bitrán cita a las cantantes y compositoras María de Jesús Zepeda e Ignacia Elizalturri de Caballero, entre otras. Véase Bitrán, Y. "La buena educación…", pp. 145-146, y el ensayo de Carmen Cecilia Piñero Gil en este mismo libro.

[54] Bitrán, Y. *Musical Women*…, p. 67.

[55] Citado en Miranda, R. "A tocar, señoritas", p. 103.

[56] Bitrán, Y. "La buena educación…", pp. 145-146.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tico y transformar su dolor privado en una declaración pública y política de identidad nacional. ¿Quién era ella? ¿Sería familiar del bajo Ignacio Solares, quien años después, en 1863, participó en el estreno de la ópera *Romeo* de Melesio Morales?[57] ¿Fue Don Dionisio Montel solamente su profesor de piano, o se unió a otros profesores destacados para dar lecciones de composición a sus alumnas?[58].

¿Cuándo fue publicada la pieza? La imagen de la portada, firmada por Iriarte, nos da una pista: Hesiquio Iriarte trabajó en el taller litográfico de Manuel Murguía entre, aproximadamente, 1847 y 1850, cuando fundó su propio taller, lo que nos da un rango de fechas posibles consistente tanto con el final de las hostilidades como con la estancia de Montel en México (Figura 12.8)[59]. Podríamos especular que si Solares regresó a México poco después del final de la guerra y se publicó el documento en ese momento, probablemente se habría publicado no antes de 1849, siete años antes de la llegada de Poole a México. Si es así, ¿cómo encontró Poole esta pieza? ¿Por qué habría estado interesado en ella? ¿Conocía a Solares personalmente? ¿Le habría proporcionado Solares a Poole una copia, tal vez consciente de sus intereses musicales y anticuarios? Parece menos probable, ya que la copia no está autografiada, lo que podríamos esperar si hubiera sido un regalo personal de la compositora. ¿Fue este álbum propiedad de y encuadernado por ella, y adquirido por Poole en el curso de sus negocios de anticuario? Desafortunadamente, para muchas de estas preguntas ni siquiera podemos empezar a brindar respuestas.

Figura 12.8: Angelita Solares, portada de la marcha con variaciones *Despedida a las mejicanas*.
Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

[57] Maya, Áurea. "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX". *La música en los siglos XIX y XX*…, pp. 81-111, p. 93. Podría haber sido su hijo o un hermano menor, a menos que fuera muy viejo, en cuyo caso podría haber sido su padre, pero parece menos probable.

[58] Bitrán sostiene que Gómez estaba particularmente interesado en educar a las mujeres músicas a la par con sus estudiantes varones; eso se deriva de las biografías de dos de ellas publicadas junto con la suya en 1840. Bitrán, Y. *Musical Women*…, pp. 132-134 . Sordo Sodi informa que Paniagua enseñó armonía y contrapunto a una joven Ángela Peralta. Sordo Sodi, C. "La música mexicana…", p. 304.

[59] Toussaint, Manuel. *La litografía en México. Sesenta facsímiles y un estudio*. México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Estudios Neolitho, M. Quesada B., 1934, p. 8. Estoy muy agradecida con Luisa Aguilar por proporcionarme esta información.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los misterios del "Grito" resueltos

El fragmento sin atribución de la *Gran pieza histórica* es, por mucho, la pieza más larga en el volumen de la Newberry, con 56 páginas en total y veintiún movimientos. Once de esos movimientos están ilustrados con litografías que llevan títulos descriptivos; estos constituyen una de sus características más distintivas y, en última instancia, proporcionaron la clave para la atribución. A través de la investigación de partituras ilustradas encontré una página de esta obra en un estudio de M.ª Esther Pérez Salas, publicado en 2014. La ilustración es de la página 49, la última litografía en la copia de la Newberry, y es identificada por Pérez Salas como "La gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia," de José Antonio Gómez, "impresa por Ignacio Cumplido y litografiada en el taller de Severo Rocha en 1844"[60]. Si bien la página mostrada por Pérez Salas está en peores condiciones que la de la Newberry, es claramente la misma edición de la misma pieza (Figura 12.9). Asimismo, esta fecha encaja con las otras partituras de la *Colección*. La primera página de la *Gran pieza histórica* que se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid confirma que esta es la misma pieza que el *Grito*, aunque muestra algunas diferencias menores: la copia de Madrid está impresa, no litografiada, y varios acordes en el *Grito* se omiten de la *Gran pieza*; además, el movimiento no está marcado como "Capricho".

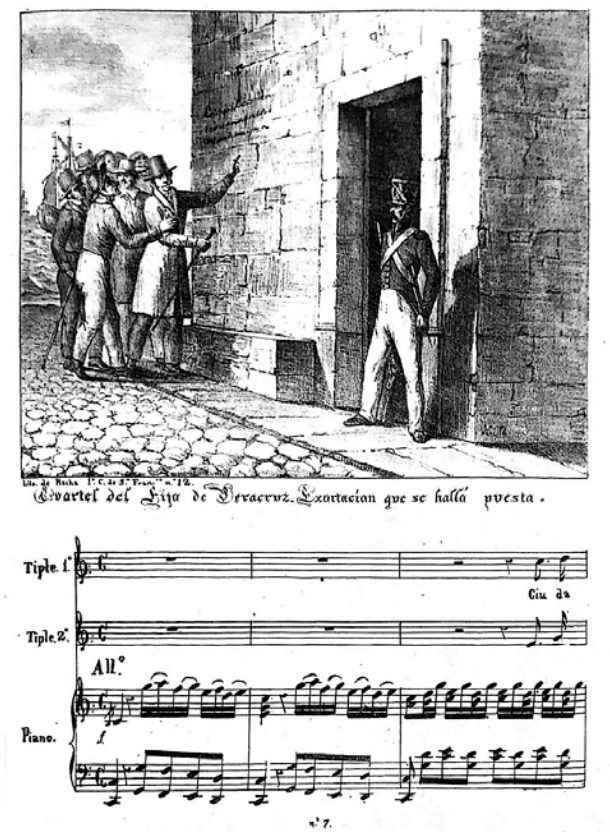


Figura 12.9: *Grito de Independencia de Iturbide* [pieza sin atribución], p. 49. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

[60] Pérez Salas, M.ª E. "Imagen y pentagrama…", p. 211.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) ejerció como pianista, organista, director de orquesta, educador y compositor. Durante más de cuarenta años trabajó como organista de la Catedral de la Ciudad de México, y puede haber trabajado, a partir de 1839, como maestro de capilla *de facto*[61]. De hecho, Gómez podría ser el último músico de la Catedral de importancia, y su carrera coincide con el declive de la música eclesiástica que siguió a las Leyes de Reforma de la década de 1850[62]. Con sus esfuerzos por fundar una sociedad filarmónica y una academia de música, participó en la creciente institucionalización y profesionalización de la música de concierto que culminó en 1866 con la fundación del Conservatorio Nacional[63]. Gómez también escribió tres o más obras teóricas, incluyendo un método de música vocal y un método de piano, y publicó por entregas el álbum musical *El Instructor Filarmónico*, en el que publicaría obras para piano y vocales de otros compositores, así como las suyas propias, desde piezas de baile hasta arias de ópera[64]. Fue un prolífico compositor de música sacra y secular, con más de cien obras religiosas existentes en cinco catedrales diferentes, canciones de concierto, valses y jarabes, en lo que puede ser el primer ejemplo del uso de temas populares en la música culta mexicana[65].

En cuanto a la obra que nos concierne, aparentemente Gómez escribió varias versiones. La primera, *La Historia de la Independencia*, fue escrita en 1821, posiblemente poco después de los eventos que la inspiraron. El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid es una copia completa de la segunda versión, *Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*, sin fecha de publicación, pero muy probablemente de 1823. Esta versión es para piano, flauta, violín

[61] Según los informes, Gómez fue un niño prodigio, escribió sus primeras composiciones a la edad de 10 años, se unió a las listas de la Catedral de la Ciudad de México a la edad de 15 años y ascendió a la categoría de organista, convirtiéndose en primer organista en 1835. Luis Baca, que pudo haber sido alumno de Gómez, dedicó un *Ave Maria* "al señor Don José Antonio Gómez, maestro de Capella della Santa Chiesa Metropolitana di México". Lazos, John G. "Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: '¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?'". *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 185-214, p. 189. Lazos dice que el último maestro de la capilla catedralicia fue Mateo Manterola, quien se retiró en 1839, pero parece que Gómez fue a partir de entonces el encargado de dirigir la música de la catedral, componer, etc. Véase Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 190-191.

[62] Comenzando en 1836, a Gómez le concedieron varias ausencias de sus deberes de la Catedral supuestamente debido a su salud. Sin embargo, como señala Lazos, estos son los años más activos de su participación en la vida musical de la Ciudad de México, según Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 194-196 y 198. Para 1858, la relación con el Cabildo se había agriado y se le negó una solicitud de permiso (*Ibid*., p. 197). Alrededor de 1865, Gómez renunció a su puesto después de que la desamortización de las propiedades eclesiásticas condujo a una reducción drástica de los sueldos en la Catedral, momento en el que dejó la capilla y se convirtió en organista de una nueva catedral en Tulancingo, Guerrero (*Ibid*., pp. 186-187, también p. 188, nota 9).

[63] En 1824, él y su antiguo maestro, Mariano Elízaga, fundaron la Sociedad Filarmónica, que al año siguiente impulsó el primer intento de corta duración de fundación de un conservatorio profesional. Más tarde, Gómez fundó una segunda Gran Sociedad Filarmónica en 1835, que tuvo actividades hasta 1847. Esta sociedad estaba destinada a apoyar su Academia de Música (1839), que más tarde se convirtió en el Conservatorio (1866). La estatura de Gómez en el mundo musical de la Ciudad de México se puede medir a partir de su participación en el comité que eligió el Himno Nacional. Véase Stevenson, Robert. "Elízaga, José Mariano". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08718> [consulta 06-11-2017]. Lazos y Miranda informan de que Gómez fue alumno de Elízaga; Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 189; Miranda, R. "Identidad y cultura musical...", p. 19. Lazos dice que el primer Conservatorio estuvo activo hasta 1843; *Ibid*., p. 200.

[64] Citado en Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 191-192; Bitrán, Y. "La buena educación…", p. 145.

[65] Lazos informa sobre 100 obras, incluido un *Miserere* a ocho voces y un *Te Deum*, así como dos obras localizadas en el archivo de la Catedral de San Cristóbal de las Casas (Chiapas) en 2005: el *Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios*, para voces solistas, coro, orquesta y órgano, y una Misa a 4 voces. Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 189 y 207. De su música secular, Miranda informa que Gómez escribió canciones cultas. Miranda, R. "Identidad y cultura musical...", pp. 66 y 75. También escribió *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841), que según Robert Stevenson es el primer ejemplo del uso de temas populares en la música artística mexicana. Véase Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 191.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

o violonchelo[66]. Finalmente, Ignacio Cumplido publicó la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la Guerra de Independencia* por entregas en 1843-1844[67]. El anuncio de la *Gran pieza*, que apareció en *El Siglo Diez y Nueve* en diciembre de 1843, nos dice que habría veinte entregas cada dos semanas de cuatro hojas cada una con "uno o más dibujos representando los pasajes más notables" y que cada entrega sería adornada con una cubierta de color, y al final habría una "cubierta lúcida y brillante". La pieza debía ser distribuida no solo en la Ciudad de México sino también en otras veintiocho ciudades, es decir, prácticamente en todo el país.

John Lazos especula que Gómez había dejado de lado la pieza hasta un momento político más propicio, esperando hasta 1843 cuando el conservador y "constante emulador de Iturbide", Santa Anna, fuera presidente. Señala que, después del cambio de régimen en 1844, los anuncios de la *Gran pieza* desaparecieron y sugiere que, de las veinte entregas prometidas, tal vez se vendieron dos[68]. Sin embargo, la inspección de la copia en la *Colección* Newberry demuestra que hubo al menos siete entregas: en la parte inferior de la página 49 hay un "no. 7"[69]. La copia en Madrid tiene cincuenta y dos movimientos cortos y un himno final; por lo tanto, la copia en la Newberry contiene menos de la mitad del trabajo, pero es una copia más completa que la que se encuentra en el Archivo de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, que incluye solo la portada y las entregas primera y sexta[70].

Los movimientos son a menudo cortos, de no más de una página, y con poca elaboración formal. La pieza corresponde a una fantasía, no solo en el sentido virtuosístico del término, sino también por su libertad de forma y carácter imaginativo. La naturaleza explícitamente programática de la obra lo vincula con el oscuro género de la batalla descriptiva para piano. Una subcategoría de la fantasía de carácter, piezas musicales que representan escenas de batalla fueron comunes a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX[71]. Según Karin Schulin, comparativamente pocas fueron compuestas para orquesta; la mayoría son batallas para piano (a menudo con acompañamiento de violín y violonchelo) que varían en forma entre sonata, fantasía y popurrí. Tales composiciones se usaron como entretenimiento doméstico, y respondieron tanto a los muchos conflictos militares de la época como a las nociones cada vez más definidas del nacionalismo que iban surgiendo por todo el mundo occidental[72].

---

[66] Guerberof Hahn, Lidia. "Presentación". *José Antonio Gómez, Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*. Lidia Guerberof Hahn (ed.). México, CONACULTA, 2015, pp. 9-14, p. 9. La copia de Madrid dice en la portada que el compositor tenía 13 años. Guerberof Hahn especula que Gómez tendría alrededor de 18 años cuando compuso la pieza. Sin embargo, Gómez habría cumplido 16 años en 1821, no 18. Si, como ella especula, el 13 es realmente un 18, la copia de Madrid se publicó en 1823, indicando que esta es la segunda versión reportada por Lazos.

[67] "Sosa especifica la dotación para 'piano, flauta, violin, ó violoncello; obra del género imitativo'". Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 189, nota 20. Guerberof Hahn sostiene que la flauta y el violín probablemente duplicaron las partes vocales. Guerberof Hahn, L. "Presentacion", p. 10.

[68] Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 206.

[69] Hay once litografías, cuatro de las cuales están en una página recta, indicando al menos tres entregas (una de ellas está cerca del principio, así que a menos que la primera entrega tuviera solo 4 páginas, es más probable que haya tres). Por otra parte, si por "hojas" entendemos folios y no páginas, eso sería 16 páginas por entrega. Si al impresor no le molestara cortar los movimientos a la mitad, esto también nos lleva a tres entregas, ya que la última entrega tendría solo 8 páginas. Esto también explicaría por qué el último movimiento de la *Colección* Newberry está incompleto. Sin embargo, es más probable que las entregas no fueran exactamente de 16 páginas. De hecho, vemos que al final de la página 49 hay un "no. 7", lo que habría sido la séptima entrega; en la parte inferior de la p. 41 hay un "no. 6", pero estas son las únicas dos indicaciones de este tipo. La página 41 es una página recta, pero está a la mitad de un movimiento. Aún así, si ese hubiera sido el comienzo de la entrega confirmaría que Cumplido no tenía reparos en cortar los movimientos.

[70] Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 206; y Guerberof Hahn, L. "Presentación," p. 10.

[71] Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia…*, p. 126. Véase también Schulin, Karin. *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*. Tutzing, Schneider, 1986.

[72] Schulin, K. *Musikalische Schlachtengemälde*. *Passim.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En México, hay reportes de varias piezas en este género desde principios del siglo XIX: por ejemplo, Manuel Antonio del Corral, compositor español, había escrito piezas en alabanza del ejército realista, una de las cuales es la pieza mencionada en el *Catálogo*[73]. Corral, no incidentalmente, fue maestro de Gómez y también había dedicado una pieza a Iturbide, la marcha *A las armas* (1821)[74]. Otras obras incluyen *La batalla de Puebla* (*ca.* 1856), de José María Pérez de León (1808-*ca.* 1890), que Miranda describe como "una pieza extraña: dividida en quince secciones, la obra combina temas de marcha con pasajes descriptivos de diversa composición y que cuando no imitan llamadas militares utiliza trémolos y acordes disminuidos para indicar alguna batalla". Miranda también señala que Pérez de León utiliza octavas como símbolo de las bombas[75]. Todos estos elementos son similares a los utilizados por Gómez en la *Gran pieza*, lo que indica que Gómez era muy consciente de las convenciones de la batalla descriptiva para piano[76].

Uno de los aspectos más intrigantes de la *Gran pieza* para el observador moderno es su enfoque en Iturbide. Las palabras "Grito de Independencia" se asocian con mayor frecuencia en la historiografía mexicana con Miguel Hidalgo, el sacerdote que tocó la campana de su iglesia en la madrugada del 16 de septiembre de 1810 para llamar al pueblo a unirse a la lucha por la independencia de España. Agustín de Iturbide (1783-1824) fue un criollo de clase alta que ingresó al ejército realista en 1797 e inicialmente luchó contra los otros líderes de la Independencia; sin embargo, en 1821, después de un golpe liberal en España, los conservadores decidieron apoyar la independencia. El Plan de Iguala de Iturbide proclamó tres garantías: independencia inmediata de España, igualdad para españoles y criollos, y la supremacía del catolicismo romano. El Ejército Trigarante o Ejército de las Tres Garantías dirigido por Iturbide ingresó en la Ciudad de México el 27 de septiembre de 1821, lo que se ha considerado la consumación de la lucha por la Independencia. Un año después, Iturbide fue coronado Agustín I, emperador de México. Incapaz de traer estabilidad al país, se vio obligado a abdicar en 1823 y se exilió, para regresar después y ser fusilado.

---

[73] De acuerdo con el *Diario de México*, Corral había escrito una sonata sobre la captura de Hidalgo y otros insurgentes, y en la Biblioteca Nacional de Madrid hay un "Himno a la Victoria de Valladolid ganado por los valientes del ejército del Señor Brigadier Don Ciriaco de Llano, general de las armas Nacionales de la provincia de Mechoacán en Nueva España. Compuesto por una gran orquesta y arreglado al fortepiano por Don Manuel Corral". Miranda, Ricardo. "Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas". *Heterofonía*, 143 (2010), pp. 167-201, p. 168. Schorr y Schulin informan de que varios compositores que trabajaban en los Estados Unidos escribieron fantasías de batalla patrióticas sobre temas tales como la Revolución Americana y la Guerra de 1812. Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia…*, p. 126; y Schulin, K. *Musikalische Schlachtengemälde…*, p. 86.

[74] Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez..."', p. 189. Entre las diversas piezas temáticas descriptivas o históricas militares, Miranda señala que Manuel Corral escribió una pieza celebrando la captura de Hidalgo. También menciona a José Luis Rojas, *Pieza histórica y militar dedicada al Ejército Imperial Mexicano* (1822), la *Gran pieza histórica* de Gómez, la "Marcha Zaragoza, Marcelo Zaragoza, Morelos, marcha para piano opus 46" de Francisco de P. Lemus, *Independencia, marcha polka* de Morales, y otras diez piezas. Miranda, R. "Identidad y cultura musical...", pp. 50-51.

[75] Miranda, R. "Música, Revolución...", pp. 170-171. Schorr, que ha examinado las batallas de piano de compositores que trabajaron en Estados Unidos, señala que a menudo "involucran cadenas de episodios eclécticos y descriptivos", contienen "subtítulos narrativos" y muchos "retratan sus programas por medio de interpretaciones musicales y efectos de sonido no musicales, como el uso experimental de los pedales, las llamadas de trompeta, el sonido de campanas de alarma, cañones y tambores". Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia…*, pp. 126-127.

[76] Otros incluyen varias piezas de Luis Hahn, incluida la marcha patriótica titulada *¡Adelante!, marcha patriótica dedicada a la memoria de los ilustres ciudadanos Ignacio Zaragoza y Francisco Zarzo, defensores de los sacrosantos derechos de los pueblos* (1870), que conmemoraba a la famosa Batalla de Cinco de Mayo. Otras piezas de Hahn son la *Escena Dramática* y la "marcha triunfante". El 5 de mayo de 1862 ambas piezas fueron interpretadas por él en un concierto benéfico luego de la victoria de Zaragoza en Puebla en 1862; Miranda, R. "Música, Revolución...", p. 187. *¡Adelante!* no tiene instrucciones descriptivas, pero sí epígrafes antes de cada sección, similares a los de la *Gran pieza*; *Ibid*., p. 189.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En el transcurso del siglo XIX, mientras conservadores y liberales competían por el poder en México, surgieron narrativas contradictorias sobre la lucha por la independencia y sobre quién debería ser conmemorado como el "padre de la patria", con Hidalgo favorecido por los liberales e Iturbide por los conservadores. A fines de la década de 1860, la narrativa liberal ganó. Es decir, en el período durante el cual se escribió, publicó y recopiló la música de la *Colección* Newberry, uno de los hilos fundamentales del discurso del nacionalismo mexicano estaba siendo negociado y formado. Al colocar a Iturbide en el centro de su narrativa, Gómez estaba participando de este proceso.

Lazos piensa que, a juzgar por el estilo del *Ynvitatorio*, Gómez estuvo fuertemente influenciado por la tradición operística del bel canto italiano[77]. Ciertamente, la *Gran pieza histórica* también está formada por un impulso claramente operístico y dramático. El capricho que abre la pieza ya se siente como la reducción orquestal de una obertura, particularmente al comienzo de la página 2, con las notas staccato repetidas en el bajo sobre el cual la mano derecha toca un motivo melódico en terceras paralelas con ecos de Rossini[78]. Los cromatismos superficiales, *glissandi*, etc. sirven para ilustrar, como ha sugerido Lazos, los pensamientos ambiguos de Iturbide, siguiendo la leyenda de la litografía (Figura 12.10).

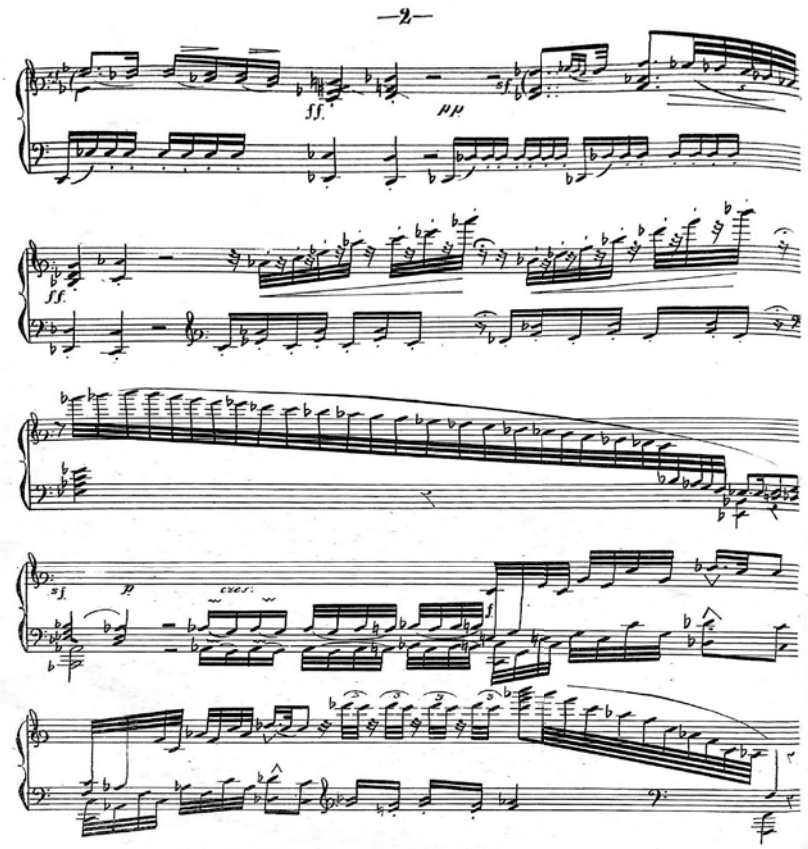



Figura 12.10: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 2. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

[77] Lazos, John. "A Young Bishop, Eleven Music Manuscripts, and a Remote Cathedral Archive: A Mexican Musical Legacy Comes to Light". *Latin American Music Review*, 32, 2 (2011), pp. 240-268, pp. 257-258.

[78] Guerberof Hahn también ha descrito esta sección como una obertura. Guerberof Hahn, L. "Presentacion", p. 10.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los episodios cortos y de carácter fuertemente delineado, descriptivos de emociones o actividades específicas, dejan al observador preguntándose por qué Gómez no incursionó en la composición de óperas, o si tal vez no sea el caso que en algún estante no estará empolvándose alguna ópera perdida de este compositor. Esto queda claro particularmente si vemos el movimiento 17, en el cual Iturbide negocia con el General Cruz. Este movimiento, más que fantasía descriptiva, es un recitativo *accompagnato* y cavatina a dúo transferidos al piano, del cual lo único que nos falta es el texto (Figura 12.11). Posiblemente la dificultad de llevar al escenario una ópera que no fuera italiana lo disuadieron del intento; su alumno Melesio Morales sería el primero en intentar producir una de sus óperas en México.

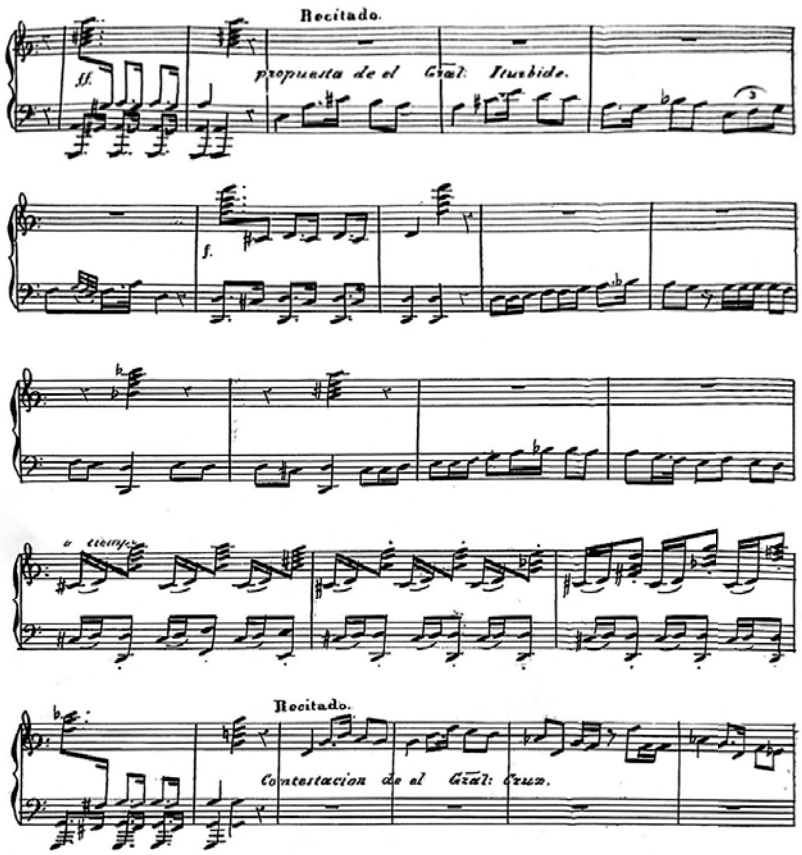



Figura 12.11: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 32. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

Sobre la cuestión de por qué una señorita mexicana habría pagado el precio bastante caro de 6 reales (cuando la mayoría de las partituras fueron de 2 a 4 reales en promedio) para suscribirse a esta pieza, podemos especular que una persona inclinada a la obra de Solares estaría interesada en cualquier obra que tratase sobre el nacionalismo y la conciencia histórica emergentes en México[79]. Ade-

[79] Pérez Salas señala que "el costo de una partitura oscilaba entre los 2 o 4 reales –en contadas ocasiones alcanzaba un máximo de 6 reales–, y el precio de una entrega de las colecciones era de 1 o 2 reales. También, para quien así lo deseara, se vendían partituras por docena, cuyo precio era más económico. La adquisición de partituras no representaba un fuerte desembolso para las clases acomodadas, ya que era lo mismo que pagaban por un ejemplar de periódico o de revista". Pérez Salas, M.ª E. "Imagen y pentagrama…", p. 171.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

más, como señala Bitrán, "difícilmente se puede pensar en una pieza menos femenina que una pieza de batalla; sin embargo, sabemos que se encontraron en atriles de piano de mujeres jóvenes en gran parte del mundo occidental"[80]. Esto nos ofrece una indicación más de que los límites aparentemente rígidos del comportamiento "femenino" para las pianistas de salón eran mucho más porosos de lo que tradicionalmente se piensa.

Cuestiones sin resolver

Si, por una parte, hemos aclarado algunas de las interrogantes que rodean a la *Colección* Newberry, algunas otras quedan por responderse. Por ejemplo, ¿cómo llegó Poole a obtener esta partitura? Varias fuentes afirman que durante su segunda estancia prolongada en México, Poole tomó un puesto como profesor en el Colegio de Minería. Fundado durante la época colonial para formar ingenieros en aquella actividad vital, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX el Colegio no solo se convirtió en el principal centro de la comunidad científica e intelectual mexicana, sino también una parte importante de su vida musical. El edificio colonial a menudo albergaba conciertos o "academias de música"; hasta nuestros días hay un conservatorio ubicado en el Palacio de Minería. Por lo tanto, a través de su posición en Minería, Poole habría estado en condiciones de conocer a muchos músicos, y es quizás allí donde habría descubierto la *Despedida* y la *Gran pieza.*

Sin embargo, el nombre de Poole no aparece en el Anuario del Colegio de Minería de 1859, 1860 o 1865[81]. La inestabilidad política y económica en México durante este período provocó que el Colegio se cerrase varias veces durante el periodo 1859-1876[82]. Entretanto, ya en septiembre de 1860, Poole había escrito a la American Antiquarian Society, donde de joven había continuado devorando incontables libros, notando su deseo de regresar a México e informándoles que había visto muchos manuscritos y libros raros durante su viaje anterior; la Sociedad aceptó su oferta de actuar como agente[83]. La correspondencia que se encuentra en los archivos de la American Antiquarian Society demuestra que Poole se dio cuenta de la oportunidad que presentaba la nacionalización de las propiedades de la Iglesia promulgada por la administración de Juárez: "Tengo la esperanza de obtener algunos de los primeros libros sobre las lenguas mexicanas y tal vez MSS [manuscritos] que puedan haberse conservado en los conventos y las bibliotecas de la Iglesia [...] y si están dispersos, habrá tesoros que recoger"[84]. En 1861 le enviaron una carta solicitándole "que busque documentos que describan la situación de México ante Cortez y que adquiera artefactos mexicanos para la colección de la Sociedad"[85]. Tal vez la incertidumbre que rodeaba al Colegio de Minería estimuló a Poole a dedicarse por completo al coleccionismo

[80] Bitrán, Y. *Musical Women…*, p. 83.

[81] *Anuarios del Colegio Nacional de Minería: 1845, 1848, 1859, 1863. Edición facsimilar.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

[82] Ramos Lara, María de la Paz; y Saldaña, Juan José. "Del Colegio de Minería de México a la Escuela Nacional de Ingenieros". *Revista Quipu*, 13, 1 (2000), pp. 117-119.

[83] Steele, C. "Background", p. xvi.

[84] "I am in the hope of getting some of the early books on the Mexican languages and perhaps MSS which may have been kept in the convents and church libraries [...] and if they are dispersed there will be treasures to pick up". *Ibid*. Véase también la colección American Antiquarian Society Records, Correspondence 1860s-Poole, AAS, Worcester, Massachussetts.

[85] "To locate documents describing the condition of Mexico before Cortez and to acquire Mexican artifacts for the Society's collection". Gura, Philip F. *The American Antiquarian Society, 1812-2012: A Bicentennial History*. Worcester, American Antiquarian Society, 2012, p. 106.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

anticuario. Sin embargo, es notable que, a pesar de toda la inestabilidad política a mediados del siglo XIX, Poole se quedó en México[86].

Aunque la estancia de Poole en México coincide con los últimos años de Gómez en la ciudad, es poco probable que Poole haya obtenido la pieza directamente del compositor, porque en ese caso probablemente habría obtenido una copia completa, así como el conocimiento de su verdadero título y autor. Por otro lado, Poole no estaba en México cuando la suscripción entró en vigencia en 1843-1844. Por lo tanto, es probable que la suscripción haya sido realizada por un aficionado mexicano, tal vez la propia Solares, quien más tarde encuadernó la colección, y que Poole, intrigado por la pieza no atribuida y sus litografías llamativas, la adquiriese en 1889. Por otro lado, se esperaría que el suscriptor original hubiera guardado la cubierta de la primera entrega, indicando el nombre del compositor y el título de la pieza. Por lo tanto, es igualmente posible que Poole haya adquirido la pieza individualmente, y finalmente la haya encuadernado, en 1889, con el resto de su música cuando ya no podía tocar. Como se mencionó anteriormente, la música en la *Colección* requeriría un nivel de pianismo intermedio a avanzado, particularmente las piezas de Herz, tal vez incluso un nivel que habría sido considerado impropio para una señorita mexicana. Por lo tanto, es igualmente posible que el propietario de esta música fuera un hombre, o una mujer de extraordinaria capacidad musical y, nos atreveremos a decir, obstinada y rebelde, que no quiso disminuir sus logros musicales por las apariencias.

En resumen, aunque podemos concluir con cierta certeza que Poole no estuvo en México durante la suscripción de la *Gran pieza,* y que muy probablemente adquirió esa obra a posteriori, no hay suficiente evidencia para proponer contundentemente si las otras partituras en la *Colección* Newberry formaban parte de su colección personal, si le pertenecían a él o a un amateur mexicano, si el álbum fue encuadernado por él o por otra persona, o si las partituras o el álbum en sí fueron propiedad de un hombre o de una mujer, antes de que entraran en posesión de Poole.

Conclusión

La *Colección* Newberry contribuye a la imagen cada vez más clara de la riqueza y diversidad de la vida musical mexicana decimonónica, en la cual encontramos una música de salón que no era solamente un pasatiempo ocioso para las señoritas tertulianas y sus admiradores, sino que además era un territorio donde se libraban batallas ya no solo pianísticas sino también estéticas y de diversos proyectos de nación, incluyendo el cisma creciente entre lo "clásico" y lo "popular," el discurso del nacionalismo mexicano emergente y el papel de la mujer en la vida musical y política de la nación. Herz y otros virtuosos ahora olvidados, así como los diversos tipos de música de salón que se cultivaron en México y en otros lugares, estaban a la vanguardia de la incipiente divergencia entre lo clásico y lo popular, entre un arte supuestamente impulsado por consideraciones puramente formales y estéticas, y los productos musicales diseñados para el consumo de un mercado específico. Dicha ruptura fue principalmente una construcción ideológica que surgió durante este período, y obedeció a diferencias sociales y particularmente de clase tanto como, si no es que más, a las musicales. Los pronunciamientos de Schumann contra Herz, Czerny y otros virtuosos deben verse a la luz de esta separación, en la cual la canonización de ciertos compositores y ciertos géneros, y la marginación de otros, particularmente

[86] Con la excepción del periodo 1866-1868, durante los peores momentos al final del Segundo Imperio. Véase Steele, C. "Background", p. xxi.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

aquellos que fueron consumidos principalmente por mujeres, como la ópera y la música de salón, jugaron un papel fundamental.

Esta brecha entre lo clásico y lo popular influyó significativamente en la recepción historiográfica de esta música, que solo recientemente ha comenzado a descongelarse. En el clima del rechazo revolucionario a todo lo porfiriano, y particularmente al aura de diletantismo (es decir, de feminización) que rodeaba el trabajo de las generaciones anteriores, los compositores de las generaciones posrevolucionarias los desestimaron fácilmente y centraron en cambio su atención en los más prestigiosos géneros y estéticas de la música absoluta, particularmente la sinfonía, la sonata y el concierto, así como el ballet que, debido a sus asociaciones stravinskianas, también había adquirido un brillo de dignidad que la ópera no tenía. Al mismo tiempo, fetichizaron a la música tradicional, considerada como más "auténtica" por Ponce y otros.

La adopción de varios bailes de salón europeos (especialmente centroeuropeos) habla de un cosmopolitismo que permite a las clases medias y altas de México articular sus identidades en capas, especialmente sus aspiraciones de pertenecer a la cultura decimonónica "moderna", cosmopolita y universal. Y, sin embargo, estas obras conservan ese carácter "intrínsecamente mexicano" que Miranda discierne[87]. Irónicamente, la polka, el chotis, la mazurca y otras danzas echaron raíces y en el siglo XX florecieron en el repertorio popular de conjuntos, bandas y mariachis, mientras que el estilo vocal operístico impregnó a la canción ranchera, el bolero y la canción romántica con un lirismo que persiste hasta nuestros días. En este sentido, los bailes y óperas de mediados del siglo XIX fueron las semillas de la música popular mexicana moderna. Por esta y otras muchas razones, ese repertorio merece una mayor atención académica.

Sobre Henry Poole, quien adoptó a la Ciudad de México como su hogar y cuyos intereses musicales y anticuarios conservaron este y otros documentos para beneficio de las generaciones posteriores, solo nos queda estar de acuerdo con el autor de su obituario cuando dice: "Estaba tan lleno de recursos y genio y un cierto tipo de energía, que uno no puede evitar desear saber más de una vida que debe haber sido, por decir lo menos, muy pintoresca"[88].

[87] Miranda, R. "A tocar, señoritas", p. 92.

[88] "He was so full of resource and genius and a certain kind of energy that one cannot help wishing to know more of a life that must have been, to say the least, very picturesque". "Contributors' Club…", p. 137.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

13

El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de la Compañía Galli

Áurea Maya
CENIDIM-INBAL

Es de todos conocido que numerosas compañías de ópera italiana llegaron a México durante el siglo XIX y regresaron, suponemos, con cuantiosas ganancias. La ópera se constituyó en elemento articulador de un proyecto cultural de nación cuyo trasfondo revela complejas redes políticas, económicas y sociales que intervinieron en el proceso. Es cierto que hubo compañías itinerantes, pero no todas lo fueron. Varias de ellas fueron proyectos financiados por el Gobierno mexicano y sí, con notables pérdidas. La historia de la ópera durante este periodo merece ser considerada desde otra perspectiva[1]. En la ópera se vio la oportunidad, más que en ninguna otra manifestación artística, de mostrar el grado de civilización alcanzado (revisemos tan solo el escaso apoyo económico que tuvo la Academia de San Carlos en esta época para darnos cuenta de la importancia del sostén de las representaciones operísticas). Este trabajo es una muestra de la inversión financiera que implicó tener una compañía de ópera en la década de 1830, la llamada Compañía Galli, que en realidad nunca fue de Galli, sino de los distintos Gobiernos que tuvo México en ese convulso periodo.

El bajo Filippo Galli no fue ni el empresario, ni el administrador de la empresa. Fue uno más de los artistas, que siempre recibió sus honorarios. En este sentido, la historiografía de la música mexicana no ha sido precisa. El origen de formar una compañía de ópera para la capital de la República Mexicana fue una iniciativa de Lucas Alamán, Ministro de Relaciones Exteriores bajo la vicepresidencia de Anastasio Bustamante, en 1830. La temporada se inició once meses después de la propuesta, en septiembre de 1831, siendo administrada por Manuel Barrera, hoy diríamos, un contratista del Gobierno. Sin embargo, el escenario mexicano no podía ser más delicado. Vicente Guerrero se había levantado en armas y su asesinato, en enero de 1831, había acabado con la sublevación, pero también había tornado el ambiente político aún más difícil para Bustamante. En ese contexto, Alamán propuso un proyecto para traer al país una compañía operística. Sabía que formar artistas mexicanos (pensemos en pintores, escultores o escritores o inclusive compositores) era una labor lenta y pausada. En cambio, contratar a músicos extranjeros ya formados para brindar uno de los espectáculos europeos

[1] Véase Maya, Áurea. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de mayor rango era factible y hacia allá encaminó su proyecto cultural de nación (aunque nunca lo denominó como tal).

La organización de la compañía de ópera (1830-1831)

Según Barrera, el Gobierno, por medio de Alamán, envió una iniciativa al Congreso para otorgar la cantidad de 20 000 pesos anuales para el sostén de la empresa (partida que se registró en las Memorias de Hacienda tanto para 1831 como para 1832). Sabemos que el mismo Barrera comisionó al catalán Cayetano Paris para que viajara a Italia para la contratación de los artistas[2]. El periódico *El Sol* justificaba las acciones gubernamentales para contratar una compañía, pues "en un país culto, en un país en que es preciso formar las costumbres, […], un proyecto tan benéfico no ha de sufrir la menor demora ni atrasarse por ningún pretexto"[3]. La consolidación del propósito de Alamán tardó once meses en concretarse: la compañía arribó el año siguiente, encabezada por Filippo Galli y debutó con *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini, el 12 de septiembre de 1831 en el Teatro Principal. Hasta aquí, parte de la información existente sobre el tema que suele insistir que el empresario era el famoso cantante europeo (aunque también se menciona cierta participación gubernamental, pero sin ahondar al respecto). Nuevas fuentes, que se encuentran en los Ramos de Gobernación y Relaciones Exteriores del Archivo General de la Nación (AGN), nos brindan información reveladora sobre el tema.

Ahora sabemos que Manuel Barrera fungió como un administrador[4], que formó un grupo de músicos y personal, pero que nunca se preocupó por posibles quebrantos. La ópera en México, para el caso de la Compañía del Principal o Compañía Galli, funcionó más a la usanza de los siglos XVII y XVIII, cuando ante las pérdidas, la aristocracia o, en este caso, el Gobierno aportaba el dinero necesario para no dejar de tener funciones. La idea de la ópera como negocio, común ya para el siglo XIX en Europa, no se observó para toda la década de 1830 en México. Por otra parte, Paris fungió como un agente, muy habituales en Milán, lugar por excelencia dedicado para la contratación de cantantes en esta época. Los agentes negociaban con el empresario los sueldos y condiciones laborales, y obtenían un porcentaje de los contratos. Paris nunca dejó de fungir como el agente de Galli y el resto de los artistas y siempre intervino en negociaciones posteriores. Fue el intermediario entre los italianos y el Gobierno mexicano, no sin algunos problemas, sobre todo para el cobro de su comisión, pues realizó varias reclamaciones. El catalán argumentaba que no se había aplicado el porcentaje del 6% habitual en Milán, sino del 4%, y que gracias a su labor había traído once en lugar de nueve cantantes por el mismo precio, además de vestuario nuevo[5], siete pianos y un nutrido archivo de partituras y materiales musicales con más de treinta títulos. Todo a cambio de 150 pesos mensuales para que, en su ausencia, fueran entregados a su familia para su manutención. Documentación posterior nos demuestra que Alamán autorizó, en 1832,

[2] Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. México, Porrúa, 1961, p. 266. Transcrito por Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*. México, Cvltura, 1932 [reimpresión facsimilar: México, INBA, 2009], p. 70.

[3] *El Sol*, 16 de noviembre de 1830. Citado por Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, p. 253.

[4] Administrador o asentista, como en el siglo XIX solía denominarse a la labor de estos personajes. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), asentista es la "persona encargada de contratar con el Gobierno o con el público, para la provisión o suministro de víveres u otros efectos, a un ejército, armada, presidio, plaza". *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/> [consulta 11-10-2017].

[5] De acuerdo con Paris, con valor de 25 000 pesos. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

un pago para el agente, por 4000 pesos (mucho más del 4% de su supuesta comisión)[6], que logró cobrar en enero de 1835, según indica un comprobante que a la letra dice: "compensación del viaje a Europa que por encargo del Gobierno efectué en 1831 para el establecimiento de la ópera italiana en esta capital"[7]. El documento se acompaña de un oficio del Ministerio de Hacienda que señala se realice por cuenta de "gastos secretos"[8], dato por demás revelador que será una constante a lo largo de la estancia de la compañía de ópera.

Fueron siete las temporadas de este grupo de cantantes que actuaron en el Teatro Principal. Por lo general, una temporada comenzaba en la semana de Pascua y concluía el Miércoles de Ceniza del año siguiente para que, durante la Cuaresma, no hubiera actividades que interfirieran con "las fiestas de guardar" (aunque algunas veces sí las había, lo que provocaba cierta molestia que puede observarse en la prensa). También podía haber un receso durante la época de lluvias, pues la situación climática dificultaba la llegaba al teatro (no solo de los carruajes sino que también impedía a las mujeres caminar con tranquilidad sin ensuciar sus vestidos de gala, según algunas quejas en algunos diarios). En los primeros años, la contaduría del teatro entregó documentación contable al Ministerio de Relaciones Exteriores. Estos expedientes muestran otro enfoque para el estudio de las compañías de ópera en México para la primera mitad del XIX, según veremos.

La primera temporada (1831-1832)

Con las fuentes disponibles, solo hemos podido determinar cuatro títulos representados durante esta primera temporada: *Torbaldo y Dorlisca* (como se señaló antes, el debut de la empresa), *La Cenicienta*, *Tebaldo e Isolina* y *La italiana en Argel*[9]. Resultó interesante la elección de *Torbaldo y Dorlisca* para la apertura de la temporada. La obra había sido estrenada, en Roma en 1815, con el propio Galli, quien la interpretó en varios teatros europeos (por ejemplo, en Madrid, pero hasta 1828). En México estrenar con una ópera nunca escuchada y poco conocida, pero con esos antecedentes, aseguraba la atención del público. La prensa da certeza de que hubo más funciones, pero la ausencia de otras fuentes no ha permitido asegurarlo con mayor precisión, salvo comentarios como el siguiente: "Nuestro teatro va poniéndose cada día más brillante", se puede leer en un diario[10]; pero también podemos conocer algunos problemas que se suscitaron: "Dos óperas por semana se nos ofrecieron, y hemos pasado la última sin una sola, porque no se acabaron las decoraciones"[11].

Los inicios de 1832 se han podido documentar con mayor precisión. Casi dos funciones semanales hasta el inicio de la Cuaresma, con seis títulos diferentes. Esto mientras los aprietos para Bus-

[6] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

[7] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

[8] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

[9] Para el 10 de octubre, es decir, un mes después de iniciadas las funciones, un periódico señalaba: "La ópera de *Torbaldo y Dorlisca* nunca ha gustado tanto como en la cuarta vez que se ha representado". *Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 10 de octubre de 1831. El 11 de octubre se representó *La Cenicienta* (*Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 12 de octubre de 1831). El 27 del mismo mes, *Tebaldo e Isolina* (*Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 28 de octubre de 1831). Desconocemos la fecha exacta de la función de *La italiana en Argel*, pero se incluye la imagen de la portada del libreto de la ópera con la fecha de 1831 en Olavarría. Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…*, pp. 320-321.

[10] Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…*, p. 280.

[11] "Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera", *El Sol*, 11 de octubre de 1831. También citado en Reyes de la Maza, L. *El teatro en México durante la independencia…*, p. 281.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tamante se incrementaban, aunque él no parecía demostrarlo, pues en su discurso de apertura del Congreso, el 1 de enero, afirmaba: "es justo motivo de felicitarnos mutuamente por los progresos de la República"[12]. Ante la exaltación de su labor, el político también mencionaba que los ingresos no habían sido suficientes para cubrir todos los gastos ordinarios[13]. Un motivo más para no revelar los elevados pagos a la ópera; era más conveniente aplicarlos a la partida de "gastos secretos". Si se hubiera conocido esa información, es posible que la situación política se complicara más, pues desde enero se habían presentado levantamientos armados en Veracruz, Tamaulipas, Jalisco y Zacatecas. Todo terminó el 3 de marzo, con la derrota de Santa Anna en Veracruz[14]. Un cronista anónimo recordaba la contienda y la función de ópera de esos días: "Don Lucas Alamán, que era el director del gabinete [*sic*], se presentó en el teatro con semblante muy festivo, y dirigiendo sus miradas hacia todas partes, como quien demanda parabienes y aplausos"[15].

La segunda temporada (1832-1833)

En la segunda temporada se da un cambio significativo. A una semana de iniciadas las funciones, en abril de 1832, Bustamante solicitó a Barrera –quien también era su compadre–, "la dimisión del encargo de director del teatro […] dándole [las] muy expresivas gracias"[16]. La ópera estuvo a cargo, entonces, de una Junta directiva formada por Francisco Fagoaga como presidente y otros miembros de la élite, como Cendoya[17], Villaurrutia[18], el regidor del Ayuntamiento Andrés Pizarro y José María Gutiérrez de Estrada. El cambio implicó una orden a Barrera para entregar a la Junta "formal y exacto inventario de todo lo perteneciente al teatro y que las cuentas las remita a esta Secretaría"[19]. La documentación revela la situación real: pagos exorbitantes derivados de la nómina, ingresos por entradas no especificados y, sobre todo, poco o nulo control financiero[20]. La Junta directiva, durante todo el año 1832, buscó claridad en la rendición de cuentas. De este periodo son varios de los registros contables

[12] Riva Palacio, Vicente (dir.). *México a través de los siglos.* 10 vols. México, Cumbre, 1989, vol. IV, p. 144.

[13] Riva Palacio, V. (dir.). *México a través*..., vol. IV, p. 145.

[14] Costeloe, Michael P. *La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 342.

[15] *El fénix de la libertad*, 3 de marzo de 1833.

[16] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

[17] Francisco Antonio Cendoya fungió como senador por San Luis Potosí en el Primer Congreso constitucional (1825-1826), así como en el Cuarto (1831-1832). En 1825 propuso, junto con Lorenzo de Zavala y Florentino Martínez, una legislación sobre los "vagos y mal entretenidos" del Distrito Federal, a lo que se opuso Valentín Gómez Farías. Véanse González Oropeza, Manuel. "Los senadores de la República". *Las facultades exclusivas del Senado de la República.* México, Senado de la República, Editora Laguna, 2008, pp. 55-152, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3028/3.pdf> [consulta 11-06-2016]; y Maldonado Ojeda, Lucio Ernesto. *El tribunal de vagos de la ciudad de México* (*1828-1867).* México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de Compilación y Sistematización de Tesis, 2011, <http://www.sitios.scjn.gob.mx/instituto/sites/default/files/documentos/El_Tribunal_de_vagos_de_la_Ciudad_de_Mexico.pdf> [consulta 15-06-2016].

[18] Eulogio Villaurrutia perteneció a un grupo de escoceses entre los que se encontraba Fagoaga que, si bien antes habían apoyado al Gobierno de Bustamante, después, bajo el liderazgo de Mora, encabezaron la oposición a partir de un programa liberal. Véase Costeloe, M. P. *Primera república federal*, p. 318.

[19] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833. Olavarría también menciona el cambio en Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…*, p. 290.

[20] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

encontrados en los expedientes del AGN y que no han sido utilizados antes por la historiografía[21]. La información se complementa con pequeños insertos publicados en la prensa periódica, donde se daba cuenta de las utilidades o pérdidas de la empresa[22].

En mayo de 1832, a un mes de iniciada la segunda temporada y ya establecida la Junta directiva, Bustamante no logró sostenerse y presentó su renuncia, con todo y su gabinete, incluido Lucas Alamán, principal impulsor de la empresa operística, pero las funciones no se suspendieron. Fagoaga renunció a la presidencia de la Junta a inicios de julio, por "sus muchas ocupaciones continuas"[23]. Los registros contables que se realizaron se entregaron ahora a Pizarro, tesorero de la Junta. En agosto, Fagoaga fue nombrado Ministro de Relaciones Exteriores y ahora a él se entregaron distintos expedientes bajo el rubro "Resumen general de las compañías", donde se incluyó, además de la ópera, a la compañía dramática.

La ópera estaba obligada a dos funciones semanales, que eran las de mayor ingreso: entre 250 y 335 pesos, según el título presentado. El público en la ópera era cuantioso. En cambio, las representaciones dramáticas, que eran alrededor de seis funciones semanales, iban de 33 a 109 pesos. Mucho menos público, pero más funciones. Los egresos eran de tres tipos: los gastos de papeleta (carteles, programas, aceite para la iluminación, decoración especial para la función, entre otros) y la nómina: una semanal para el pago a actores y orquesta, y otra mensual, para los honorarios de los cantantes. Veamos algunos ejemplos. Entre 1832 y 1833, los sueldos semanales pagados para la compañía dramática fueron, en cifras aproximadas: 90 pesos para los primeros actores, 79 pesos, las primeras actrices; el célebre bailarín Andrés Pautret, 56 pesos; los actores de reparto, 6 pesos; y las comparsas, entre 2 y 3 pesos. De los miembros del "Servicio de decoración y telar", el que cuidaba el guardarropa, 8 pesos; el portero, 7 pesos; el responsable de bastidores, 5 pesos; y el acomodador o acomodadora, 1 peso. La orquesta, que también se pagaba de forma semanal, tenía un monto total de 416 pesos por 26 integrantes[24]. El director de la orquesta, 54 pesos y el violín principal, 22 pesos; un primer violín, 10 pesos; un segundo, entre 6 y 7 pesos; un violonchelista, entre 11 y 15 pesos. El coro de 20 cantantes, agrupación pequeña si la comparamos con los 59 miembros que tenía *L'Opéra* parisina en 1831[25], ganaban 6 pesos a la semana, sin distinción de voz. Por tanto, la nómina de la "compañía de verso y de baile", incluida orquesta, comparsas, servicio de decoración y telar, contaduría, coro de la ópera y un sastre, 131 personas, ascendía a 1915 pesos semanales.

Cabe recordar que los honorarios de los cantantes en Europa eran los más elevados, incluso sobre compositores o atrilistas, situación que no cambió en México, pues "la presencia de un gran cantante podía servir para garantizar una temporada de éxitos, pero un cantante de escaso fuste podía llevar al

[21] En un inicio dirigidos a Lucas Alamán; a su renuncia (20 de mayo), siguieron enviándose al nuevo encargado. Los oficios, suponemos, son copia de los originales y presentan la rúbrica de Pombo. AGN, Ramo Gobernación, Legajos 122, Expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

[22] Estas pequeñas notas comenzaron a publicarse a partir del 2 de junio. Anotaban ingresos y gastos de las funciones realizadas tanto de comedia como de ópera y eran parte de los registros contables antes mencionados. En algunos casos incluyeron el anuncio del título de la función de ese día o del siguiente.

[23] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 19, 1832.

[24] Almazán enlista a los miembros de la orquesta y los compara con los músicos que laboraban, en ese momento, en la Catedral de México. Sin embargo, no queda clara la fuente de la que obtiene estos datos. Almazán, Joel. "La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)". *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 49-65, pp. 63-64. Para información más desarrollada sobre los músicos que trabajaron en el Cabildo Metropolitano por estas fechas, véase Hernández Sánchez, Alejandra. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

[25] Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. México, Fondo de Cultura Económica y Editorial Siruela, 2013, p. 156.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

teatro a la ruina"[26]. Sin duda, los iniciadores de la compañía en México lo tuvieron en cuenta y, si bien no obtuvieron ganancias económicas, sí tuvieron sonados laureles artísticos. La *prima donna* Carolina Pellegrini ganaba 620 pesos al mes. Galli, 465 pesos. El resto de los cantantes tenían sueldos entre 77 y 200 pesos. La nómina de la "compañía de ópera", es decir, 14 personas (11 cantantes, un flautista extranjero, además de lo que hoy llamaríamos un director concertador y el de coros), ascendía a 2000 pesos mensuales. Cabe hacer la aclaración de que, por contrato, los cantantes recibían pesos fuertes de plata; del resto de la compañía, lo desconocemos, pero seguramente recibían, como muchos en el país, pagos combinados: plata y moneda de cobre.

Para tener un punto de comparación con estos sueldos, revisemos también algunos salarios semanales de otras actividades: un carpintero ganaba 7 pesos, y una cocinera, 2 pesos; el abogado Víctor Gayol escribió, a inicios del XIX, que un sueldo para vivir "en lo mínimo de la decencia para un hombre soltero" era de 20 pesos a la semana[27]. Un administrador percibía alrededor de 460 pesos mensuales, un obispo ganaba 5000 pesos; un ministro del Gobierno, 6000 pesos y su oficial mayor, 4000. Los sueldos, sin duda, eran dispares. El precio de un boleto en diligencia a Veracruz costaba 35 pesos; a Puebla, 7 pesos. La renta de una casa de regular tamaño, en una buena zona de la ciudad, 500 pesos mensuales. Su compra, alrededor de 4000 pesos. Lo que conocemos como una comida corrida, 3 reales (12 reales eran 1 peso); un almuerzo, 2 reales. Una comida en un restaurante de lujo, hasta 5 pesos. El abono a la ópera por un mes, en un palco, 40 pesos; en luneta o patio, 10 pesos; en cazuela[28], 3 pesos. Una partitura costaba entre 1 y 5 reales. No todos los negocios aceptaban moneda de cobre. En el caso de los boletos para el teatro, solo se aceptaban "pesos fuertes de plata"[29].

El sostén económico de la compañía fue, sin duda, muy costoso. Las funciones siempre tuvieron pérdidas y no se cubrían ni siquiera los gastos básicos. Si bien en la ópera hubo mayores entradas, nunca fueron lo suficiente para cubrir los sueldos, ni siquiera de los miembros de la compañía cómica. Hagamos una revisión rápida de las trece semanas completas que se han conservado. De los periodos contabilizados, se cobraron por concepto de entradas al teatro (de ambas compañías) alrededor de 9200 pesos, mientras que los pagos realizados fueron de 26 000. El Gobierno, a través de la Junta directiva del teatro, aportó la diferencia faltante, es decir, alrededor de 18 600 pesos por esas trece semanas. La temporada fue de treinta y seis, por lo que podemos suponer que el Ministerio de Relaciones

[26] Recientes investigaciones han mostrado que, en Venecia, durante el siglo XVII, los honorarios de los cantantes comprendían alrededor del 42% de la producción total y que, en este sentido, las cantantes femeninas eran las que recibían las mayores cantidades por su trabajo. Para el siglo XVIII estos emolumentos aumentaron, pero hacia el XIX las cifras se incrementaron de forma notable. Snowman señala que los cantantes "eran los 'genios' o semidioses, cuyo fuego interno los capacitaba para expresar en forma artística las pasiones que sentían los mortales comunes y corrientes." Y ahonda: "En 1829, cuando en un restaurante barato se podía comer por un franco más o menos, María Malibrán [hija de Manuel García, que también actuó en México] ganaba más de 90 mil al año. Esto era algo excepcional (y de lo que la prensa se quejaba), pero una soprano de las mejores, como Giuditta Pasta, podía cobrar en torno a los mil francos por actuación, con unos ingresos anuales que alcanzaban los 30 mil. Además, la soprano alemana Henriette Sontag [que también llegó a México hacia 1850] se casó con un diplomático sardo y, tras algunas complicadas maniobras, conseguía el título de condesa ella misma, mientras que, a mediados de siglo, la hermana de María Malibrán, Pauline Viardot, se convertía en la anfitriona de uno de los más prestigiosos salones de París". Snowman, D. *La ópera*, pp. 49, 169 y 176.

[27] Dice Gayol que a finales del periodo colonial su nivel de vida rayaba en lo mínimo de la decencia para un hombre soltero. De acuerdo con Linda Arnold, sus sueldos no rebasaban los 1000 pesos al año. Véase Moreno Gamboa, Olivia. *La imprenta y los autores novohispanos. La transformación de una cultura impresa colonial bajo el régimen borbónico*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 209.

[28] Cazuela se refiere a las localidades en la parte más alta.

[29] Bermúdez, María Teresa. "Meter orden e imponer impuestos: la política de Ignacio Trigueros Olea". *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*. Leonor Ludlow (coord.). 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, vol. 1, pp. 203-215.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Exteriores tuvo que disponer de 51 500 pesos para solventar la temporada completa, pero la partida del Ministerio para el "fomento del teatro" era solamente de 20 000; documentos posteriores nos indican que los pagos al teatro siempre procedieron de las partidas "extraordinarias" del Ministerio y, ante el agotamiento de estas, de los "gastos secretos" de la misma Secretaría (que siempre tuvieron montos considerables, pero que no requerían ser especificados en las Memorias hacendarias)[30].

Para fines de 1832, después del sitio de la capital y derivado del quebranto que representaba la ópera para el erario público, se plantearon serias dudas sobre la continuación de la compañía. Conservarla o no, esa sería la disyuntiva. Con fecha de 27 de noviembre encontramos otro "estado", donde se plantearon dos posibilidades: la primera, si se rescindían los contratos de los miembros de las compañías, el Gobierno se ahorraría 14 500 pesos[31], con la consecuencia de que no habría más ópera en la capital. La segunda, si se mantenía, se negociaría una reducción de la cuarta parte de los sueldos, debido a la suspensión por el sitio de la ciudad, pero significaría disponer de 12 000 pesos como pago de las siete semanas no trabajadas y se reanudarían las funciones de inmediato. En el mismo documento también se realizó una prospectiva hasta la Cuaresma, tiempo que usualmente marcaba el fin de cada temporada. Los pagos ascenderían a 24 000 pesos sin considerar los ingresos por abonos y entradas eventuales[32].

Ante tal disyuntiva, ya bajo la presidencia de Gómez Pedraza y con un nuevo Ministro de Relaciones Exteriores, Bernardo González Pérez de Angulo, se tomó la decisión de que la ópera continuara con dos nuevas condiciones: primero, el cese de la Junta directiva; segundo, la orden de entregar "todos los papeles y enseres correspondientes" a Manuel Barrera[33]. Con la nueva administración volvió el equipo que dos años antes había formado la compañía de ópera. La opacidad en las cuentas regresaría, pero esto no representaría un problema siempre y cuando el teatro funcionara. La élite podía seguir con su incisiva lucha política que, por lo general, terminaba en enfrentamientos armados, pero todos podrían seguir asistiendo a la ópera, cual hombres civilizados. El teatro sería un elemento de gran importancia en la configuración de las redes políticas y económicas de un país que no terminaba de consolidarse.

Bajo esta constante se dieron las temporadas restantes, desde 1833 hasta 1838 (no 1837, como otras fuentes señalan). Las diferencias siempre fueron cubiertas por los distintos Gobiernos, por lo general bajo las partidas de "gastos secretos", desde Bustamante hasta Santa Anna pasando por Múzquiz, Gómez Pedraza, Gómez Farías, Barragán y Corro. Barrera sería sustituido en 1833 por Manuel Eduardo de Gorostiza[34], hombre cercano de nuevo a Alamán, quien impulsó un proyecto de reforma de la compañía con la intención de fungir como un empresario de ópera a la usanza europea del XIX en la que, si bien la empresa era auspiciada por el Gobierno, se buscaba que se solventara de forma independiente. Gorostiza aumentó un 20% el sueldo de los cantantes, amplió la capacidad del teatro, pero también incrementó en más de un 60% el precio de los abonos y boletos; giró instrucciones claras para los compradores de abonos. Ya no bastaba un adelanto, sino que

[30] En documentación de 1833, encontramos oficios dirigidos al Ministerio de Hacienda con indicaciones de entregar recursos a los administradores del teatro por medio de la Tesorería, con cargo a "gastos extraordinarios" e incluso a "gastos secretos". AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

[31] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

[32] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

[33] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

[34] Reyes de la Maza también menciona el cambio, pero aclara en qué año se realizó. Reyes de la Maza, Luis. *Circo, maroma y teatro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 29.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

se cubriera la cantidad completa, pues resulta que la mayoría del público pagaba solo dos terceras partes de los mismos[35].

Con estas acciones, la erogación por parte del Gobierno para cubrir la nómina disminuyó, si bien no se eliminó por completo. La forma de registrar la contaduría cambió: ya no se hicieron reportes semanales para el Ministerio, sino mensuales, situación que tampoco permite comprender, de forma clara, las finanzas de la compañía; el caso es que nunca dejaron de estar presentes las pérdidas.

La prensa exaltó la labor de Gorostiza al frente del teatro y caracterizaba lo que significaba la ópera para la sociedad: "Nuestra gran ópera, sobre todo, es digna y da la más alta idea de la cultura y opulencia de la gran nación mexicana"[36]. La dificultad radicaba en su financiamiento. Gorostiza no resistió la situación y al año presentó su renuncia. Dos nuevos protagonistas, además del Ministerio de Relaciones Exteriores, entrarían para sostener la Compañía hasta 1838: el Ayuntamiento de la Ciudad y algunos particulares encabezados por dos prestamistas del Gobierno. Bustamante regresaría en 1837 como presidente, sin Alamán, pero las condiciones, aun a pesar de los agiotistas, ya no pudieron sostenerla.

Con la disolución de la compañía de ópera del Teatro Principal termina uno de los periodos más brillantes de las representaciones operísticas en México. Su influencia marcó la diferencia en la formación del gusto del público nacional quien, pasados los años, recordará las actuaciones de este grupo de artistas que fueron pagados por el erario público –en una iniciativa apoyada por políticos de todas las vertientes ideológicas, desde los yorkinos, pasando por los moderados hasta los centralistas– a pesar de las crisis políticas, económicas y sociales. La ópera sirvió como articulador de esa sociedad y ejemplo del avance civilizador, constituyendo un primer proyecto cultural de nación en el que es de destacar que, en un año tan agitado como 1832, las representaciones se dieran de forma tan regular. Sin duda, la idea de demostrar que el país era civilizado fue su más firme sostén.

[35] AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

[36] *El fénix de la libertad*, 27 de enero de 1834.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

14

El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo xix en México

Fernanda Muñoz Salazar
Universidad Veracruzana, Xalapa

Introducción

En 1887, la sociedad mexicana vivió un evento singular en el Teatro Principal: una ópera de la talla de *Otello* de Giuseppe Verdi se estrenaba en México, después de Milán y antes que en otras capitales culturales importantes. Sin embargo, las circunstancias especiales del estreno causaron un revuelo que marcó de forma negativa tal proeza. Para Enrique de Olavarría y Ferrari, la versión montada fue una "grosera falsificación"[1], mientras que para Luis Reyes de la Maza fue un robo "descarado"[2], y para el musicólogo norteamericano James A. Hepokoski el *Otello* presentado en México fue "una versión pirata"[3]. Por tal motivo, el estreno de *Otello* en México es un tema que no había sido estudiado, porque aún lo rodea un aura de vergüenza y prejuicios que será importante esclarecer.

Reyes de la Maza y Olavarría trataron el asunto en sus libros sobre el teatro en México. Ambos concuerdan que el estreno de *Otello* de Verdi fue un acontecimiento importante porque, por primera vez, México y no París, sería la primera ciudad en escuchar la ópera más reciente del maestro italiano, estrenada ese mismo año en febrero en la Scala de Milán. Sin embargo, para Olavarría la ópera misma no fue tan importante como "satisfacer la vanidad de muchos" que esperaban conocer la obra antes que el resto de Europa. Desafortunadamente "el público de México fue el primero que *no oyó* la verdadera obra de Verdi" porque la compañía de ópera presentó una *versión apócrifa*[4].

Aunque *Otello* se estrenó en noviembre, la historia se remonta a agosto, cuando la compañía del empresario de zarzuela Isidoro Pastor[5] dejó el Teatro Nacional para ser ocupado por la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni. Según Reyes de la Maza, estos dos empresarios se asociaron para traer un buen conjunto de cantantes, y, sobre todo, algo que nunca había hecho hasta entonces ninguna compañía de ópera: traer sus propios coros. Entre las novedades de la temporada de ópera se

[1] Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª edición], vol. 2, p. 1202.

[2] Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo (1880-1887)*. México, Imprenta Universitaria, 1964.

[3] Hepokoski, James A. *Giuseppe Verdi: Otello*. Nueva York, Cambridge University Press, 1987, p. 119.

[4] Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…*, vol. 2, p. 1202.

[5] Isidoro Pastor fue un tenor cómico español. Llegó a México en 1882 con un cuadro de zarzuela que acompañaba a la estudiantina Fígaro de España. A finales de ese año, Pastor se quedó en México junto con otros compañeros suyos y abrió una compañía lírica. Fue empresario de zarzuela. *Ibid.*, pp. 1064-1065.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

encontraban el estreno de *Otello* de Verdi para el primer abono y *El pescador de Perlas* de Bizet en el segundo. Pastor escribió dos veces a la Casa Ricordi en Italia para pedir la instrumentación, pero le negó los derechos de la ópera argumentando que no lo haría hasta no verla representada en París. Como Pastor ya había prometido la ópera a su público, pagó a un amigo suyo en Milán para que asistiese a las funciones. Su amigo copió a mano la música nota por nota, luego la instrumentó a su gusto y la envió a México. Pastor confesó a su público la verdad para que no se sintiesen engañados por "si llegaba a conocerla más tarde". El estreno de la versión apócrifa de *Otello* fue un éxito rotundo. Olavarría cuenta que la puesta en escena contó con hermosas decoraciones y la soprano Lina Cerne y el tenor Giannini tuvieron un gran desempeño en los papeles de Desdémona y Otello[6].

Un estudio detallado de las críticas y crónicas de la prensa capitalina entre diciembre de 1886 y diciembre de 1887 nos permiten entender que la mayoría de los mexicanos de ese entonces se sintieron orgullosos por ver representada una ópera antes que Europa o Estados Unidos, sin importarles mucho que fuera un arreglo. La reconstrucción de este episodio en la historia de la música en el México porfiriano nos permite entender algunas de las aspiraciones de la sociedad cosmopolita mexicana de finales del siglo XIX y cómo se veía a sí misma esta sociedad frente a Europa. El estudio también ahonda en otras prácticas como la crítica musical dividida entre *dilettanti* y conocedores, la crítica escrita para educar al público, la actitud de este frente a una *obra original* o un arreglo y la relación entre la casa Ricordi con las compañías de ópera italiana para mostrar cómo el contexto nos permite entender de dónde parten los juicios de los críticos.

En torno al estreno de *Otello* en Milán

Para entender el valor que el estreno de *Otello* tuvo para los mexicanos de ese entonces, es necesario entender el gran furor que su estreno causó en febrero de 1887 en la Scala de Milán. A finales de 1886, la ópera de Verdi y el libretista Arrigo Boito se convirtió en un evento esperado por los amantes del género lírico-dramático porque significó el regreso del maestro italiano a la vida operística después de trece años de retiro. En Europa, los periódicos como *Le Figaro* o *Le Menestrel* estaban al tanto del proceso de la nueva ópera de Verdi. No solo el Viejo Mundo esperaba con ansias el gran acontecimiento musical, también en México se siguió de cerca el ansiado estreno. *El Siglo Diez y Nueve* publicó en diciembre de 1886 la siguiente noticia:

> El maestro Verdi trabaja activamente en la instrumentación de su nueva ópera. La parte creadora está ya completa, faltándole solo instrumentar un acto. Verdi trabaja diariamente desde las diez y media de la noche hasta la una de la madrugada, para reanudar su faena desde las seis de la mañana hasta las nueve, y luego por la tarde, de dos a cinco[7].

A esta noticia le siguieron otras informando al público sobre el avance de los ensayos del *Otello.* Se esperaban los pormenores de las decisiones tomadas por el compositor, el director de orquesta Franco Faccio, el editor Ricordi, el libretista Boito, el Teatro de la Scala de Milán, los cantantes[8], el vestuario, la

[6] *Ibid.*, p. 1202.

[7] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.619 (4 de diciembre de 1886), p. 2.

[8] Los roles principales fueron asignados a Romilda Pantaleoni como Desdémona, Francesco Tamagno como Otello y Víctor Maurel como Yago.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

escenografía, etc. Las expectativas crecieron hasta el grado de inventar hechos, como la siguiente nota publicada en *El Tiempo*:

> Para la interpretación de esta nueva ópera, del maestro Verdi, este ha inventado para la orquesta nuevos instrumentos de viento y ha introducido para los violines una quinta cuerda. Además, ha construido un instrumento especial de madera, cobre y piel de asno, que emite una nota en extremo lúgubre y extraña, para el momento en que Otello asfixia a Desdémona[9].

La noche del 5 de febrero se estrenó la ópera en Milán. El evento reunió a celebridades importantes como los críticos Edward Hanslick, Camille Bellaigue y Auguste Vitu, compositores de la talla de Jules Massenet y Ernest Reyer, así como aristócratas importantes[10]. El éxito alcanzado por la nueva ópera acrecentó la fama de Giuseppe Verdi en todo el mundo. Periódicos mexicanos como *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *El Tiempo*, *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez y Nueve* y *Trait d'Union* –periódico mexicano publicado en francés– siguieron de cerca los sucesos posteriores a la representación de febrero. Mientras que la mayoría de las notas publicadas en estos periódicos eran crónicas, revisiones del libreto escrito por Boito o comparaciones de los cambios que hizo a la tragedia de Shakespeare, dos críticos serios dejaron correr su pluma: Campa y *Titania*[11]. Campa publicó el primero de seis artículos titulados *Estudio crítico musical: Verdi y Otello*[12], en los que analizó la ópera a partir de una reducción a piano, a poco más de un mes cumplido el estreno de la ópera en Milán[13]. Cabe destacar que, en dicho estudio, Campa dialogó con los juicios antiwagneristas emitidos por Bellaigue en su crónica musical "El *Otello* de Verdi"[14]. Aunque el mexicano no había visto una representación de las óperas de Wagner, sí conocía su música al piano y estaba al tanto de las discusiones sostenidas entre los críticos franceses.

Es importante tener presente que estos debates tuvieron lugar en Europa después del estreno de *Otello* en Milán y, por lo mismo, había mexicanos que siguieron de cerca esas discusiones. Desde las columnas de *El Diario del Hogar*, *Titania* alertaba al público sobre las novedades en el lenguaje de Verdi: "Esta composición no se parece a la música alemana ni a la música italiana; no tiene nada de Wagner ni del mismo Verdi; ni aun del Verdi de la incomparable *Aida*. […] ¿Cuándo oiremos la obra en

[9] *El Tiempo*, 1029 (18 de enero de 1887), p. 2.

[10] *La Juventud Literaria*, 3 (27 de marzo de 1887), p. 4.

[11] *Titania* fue uno de los seudónimos con los que firmaba la excantante Fanny Natali de Testa (1830-1891).

[12] El estudio crítico musical se publicó en una serie de seis artículos entre marzo y junio de 1887. En noviembre del mismo año, Ireneo Paz publicó en forma de folleto el artículo completo. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* de Felipe Pedrell también lo publicó con la siguiente introducción: "Porque el estudio dedicado a la ópera de Verdi está hecho a fondo y porque su autor, el distinguido crítico musical y eminente compositor mexicano, Don Gustavo E. Campa, es autoridad de primera fuerza en la materia que trata, hacemos nuestra e insertamos con gusto a continuación toda la parte técnico-crítica referente a dicho estudio, que creemos leerán con placer los inteligentes". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 68 (15 de noviembre de 1890), p. 384.

[13] La partitura no estaba a la venta, solo la versión para piano y voces. Desconozco los motivos por los que Campa tuvo la reducción a piano de la ópera antes que sus demás colegas. Es posible que algún conocido suyo se la haya enviado desde Francia o Italia.

[14] En la prensa musical mexicana se discutía si el *Otello* de Verdi era igual o diferente de las óperas de Wagner. Estas discusiones fueron alentadas por el siguiente comentario de Bellaigue: "Después de dos audiciones y de repetidas lecturas, *Otello* parece la obra maestra de Verdi y una de las obras maestras de nuestra época. Se buscaba ansiosamente el nuevo molde del drama lírico: ¡helo ahí! He ahí la reforma de la ópera, llevada a cabo modestamente, sin charlatanería ni farsa: he ahí los nuevos senderos abiertos a la música moderna por el decano de los compositores. El arte, con *Otello*, ha dado un gran paso hacia adelante". *La Revue des deux mondes*, 69 (1 de marzo de 1887), traducción de Manuel Álvarez del Castillo en *La república literaria*, 3 (marzo 1887-1888), pp. 51-65. Los párrafos citados por Campa en su estudio crítico son traducciones suyas. En noviembre, *Cero a la izquierda* también tradujo el principio de la crítica de Bellaigue en *El Siglo Diez y Nueve*, 14.919 (19 de noviembre de 1887), p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

México?"[15] No pasó mucho tiempo para que la pregunta de *Titania* obtuviera respuesta. El 23 de agosto se publicó en *El Siglo Diez y Nueve* que la compañía de Napoleón Sieni, en combinación con la Gran Compañía de Ópera Italiana de Isidoro Pastor[16], darían inicio a la temporada de ópera el 13 de septiembre. Las nuevas óperas por estrenar en México serían *Los pescadores de perlas* de Bizet y *Otello* de Verdi:

> Fácilmente puede calcular el público los sacrificios e inconvenientes que habrá tenido la Empresa para lograr traer a México, antes que en ningún teatro de América, la última producción del renombrado compositor Verdi, titulada: Otello, cuya ópera será puesta en este teatro con todo el decorado, atrezzo y gran vestuario que su argumento requiere, pues dada la importancia de la obra, la empresa se ha alejado de toda economía para montarla como en los primeros teatros de Europa[17].

Así, el estreno de *Otello* en México se convirtió en el gran acontecimiento artístico del año. Nunca había ocurrido en este país que se montara una ópera tan nueva. A diferencia de *Otello*, que ese mismo año tuvo su primera representación en Europa, los *Pescadores de Perlas* de Bizet databa de 1863.

El orgullo de estrenar *Otello* antes

Los grandes centros culturales se disputaban el estreno de la nueva ópera de Verdi. Desde el estreno de *Otello* en la Scala, ya se sabía que el libreto de la ópera se estaba traduciendo al francés para estrenarse en París a finales del año[18]. Sin embargo, no fue posible porque Verdi retiró su compromiso al serle negada la actuación de la soprano Rosa Caron para interpretar a Desdémona[19]. El 15 de septiembre se publicó en *El Tiempo* que, según el *Herald* de Nueva York, el *Otello* se estrenaría en aquella ciudad para noviembre[20]. Aunque anunciaron el nombre de la compañía que pondría en escena la monumental obra, al final no se concretó. En México parecía que todo marchaba bien para la temporada de ópera. Pero el 29 de septiembre, *Titania* publicó un comentario inquietante, pero sin ahondar en ello: "Han llegado a nuestros oídos noticias muy alarmantes respecto de la instrumentación de *Otello*; pero esperamos sean falsas"[21]. En cambio, *Mignon*, la cronista semanal de *El Nacional*, puso el dedo en la llaga:

> Ignoro de todo punto lo que haya de cierto en semejante especie; pero sepa el excelente señor Sieni que ese rumor trae desasosegados e inquietos a nuestros *dilettanti*; y que, si por desgracia fuera exacto, el público se manifiesta muy dispuesto a hacer *una que suene* en caso de que se le pretenda dar gato por liebre. En cualquiera obra es una profanación insigne poner la mano sobre lo que hace un autor; pero tratándose de algo como el *Otelo* [*sic*], en que la armonía y la instrumentación desempeñan caso el principal papel, sustituir esta última por una falsificación

[15] *El Diario del Hogar*, 143 (3 de marzo de 1887), p. 2.

[16] Mientras que la compañía de Sieni era extranjera, la compañía de Pastor se formó expresamente para el Teatro Nacional. *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3. Léase: "En agosto, Pastor tuvo que dejar el teatro a la compañía de ópera italiana. […] Se retiró también porque él era parte de la empresa de ópera al asociarse con Napoleón Sieni para poder traer un buen conjunto de cantantes y, sobre todo, algo que nunca había hecho hasta entonces ninguna compañía de ópera: traer sus propios coros". Reyes de la Maza, L. *El teatro en México*…, p. 57.

[17] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3.

[18] *La Juventud Literaria*, 3 (27 de marzo de 1887), p. 4.

[19] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 1.

[20] *El Tiempo*, 1210 (15 de septiembre de 1887), p. 3.

[21] *El Diario del Hogar*, 11 (29 de septiembre de 1887), p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> audaz, sería un crimen que el público no perdonaría y quizás, quizás castigaría muy severamente. […] Y si es falso, desmiéntalo sin rodeos y presente las pruebas necesarias de la autenticidad de su instrumentación. No hay otro camino para librarse de un chasco muy pesado[22].

Si no iba a presentarse la orquestación de Verdi, entonces ¿qué escucharía el público mexicano? Así fue como empezó el problema de la orquestación apócrifa mencionado por el musicólogo Hepokoski en su libro sobre *Otello*[23]. La orquesta de la ópera del Teatro Nacional inició los ensayos con una versión instrumentada de una reducción para piano[24] por Pietro Vallini, director de la orquesta de la Compañía italiana[25]. Tanto el público como los periódicos temieron no ver representada la ópera durante la presente temporada. En respuesta a la controversia latente, el empresario Isidoro Pastor, fusionado con la Compañía de Sieni, se vio obligado a emitir una carta pública justificando sus decisiones:

> Señor Director del *Monitor Republicano*[26]. Casa de usted, 8 de octubre de 1887.
> Muy estimado amigo:
> He visto en *El Nacional* del sábado último un párrafo en que se dice que hay grande indignación en el público porque el señor Sieni va a hacer oír una instrumentación del *Otello* distinta de la original.
> Debo de hacer saber a usted, señor Director, que el señor Sieni mandó construir y se encuentra en la actualidad en México, el vestuario y *atrezzo* de la famosa obra de Verdi: y solicitó comprar o alquilar la instrumentación respectiva, habiéndose redondamente negado a venderla o alquilarla por ningún precio el editor señor Ricordi. Queriendo yo, por mi amor a México, que el *Otello* se represente aquí, antes que en París (cosa que no quería el señor Ricordi), dije al señor Sieni que trajera la obra y yo me encargaría de hacer traer la instrumentación, valiéndome de los medios que otras veces he puesto en práctica para traer la instrumentación de óperas españolas y francesas.
> En el momento di orden a mi corresponsal de que, a cualquier precio, obtuviera el instrumental citado, y con la eficacia que le caracteriza, ha hecho que dos maestros copiasen dichos papeles en las noches de su representación.
> Se ha dado este paso después de hacer varias propuestas al señor Ricordi, habiéndosele ofrecido por cablegrama quinientos pesos por solo autorizar la representación de la obra, pero no queriendo dicho señor que nos adelantásemos al estreno en París, se negó y tuve que valerme de los medios indicados.
> Ya ve usted, señor Director, que no he medido obstáculo para lograr que México vea, con toda oportunidad y antes que otras naciones, la aplaudida y renombrada obra del famoso Verdi.
> Así pues, el rumor que se ha hecho circular carece de todo fundamento y no puede tener más objeto que desagradar al público o causar mal a la Empresa.
> Me repito con este motivo, de usted adicto amigo y seguro servidor.– *Isidoro Pastor*[27].

La carta anterior despertó un gran revuelo. La opinión entre el público se dividió: mientras que unos estaban a favor de la representación con la orquestación de Vallini, otros lo veían sospechoso, como *Titania*; e incluso estaban quienes se oponían al *atentado artístico*[28]. Los problemas no impidieron que el programa de la Compañía de Sieni siguiera adelante. A finales de octubre ofreció *La Judía* de

---

[22] *El Nacional*, 79 (2 de octubre de 1887), p. 1.

[23] "El 18 de noviembre de 1887 en la Ciudad de México, la ópera tuvo su primera ejecución fuera de Italia, de una manera dudosa: se montó una versión pirata". Hepokoski, J. A. *Giuseppe Verdi…*, p. 119.

[24] *Diario del Hogar*, 23 (13 de octubre de 1887), p. 1.

[25] Hepokoski escribe el nombre de Pietro Vallini como Paolo Villane; Reyes de la Maza como Pedro Ballini; y Enrique de Olavarría y Ferrari como Paolo Valline. No hay información sobre este director de orquesta que vino a México, contratado por la compañía de Sieni.

[26] Esta carta se imprimió en *El Monitor Republicano* y después se reprodujo en otros periódicos.

[27] *El Diario del Hogar*, 23 (13 de octubre de 1887), p. 1.

[28] *Ibid.*, p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Halévy para finalizar el segundo abono. Con el tercero y último, se presentaron *El Poliuto* y *La linda de Chamounix*, ambas de Donizetti y el tan ansiado *Otello*. En *El Nacional* del 8 de noviembre se publicó una nota muy particular que recuerda el comentario de *Titania* sobre la música de la ópera de Verdi como algo diferente, alejado de la tradición del bel canto a la que estaban acostumbrados los músicos y el público mexicano:

> Continúa en estudio el *Otello*, con gran desesperación de los miembros de la orquesta que jamás las habían visto más gordas. Los pobres músicos están ya literalmente aburridos con esos ensayos en los que, según la expresión de uno de ellos, *no hay una sola frase inteligible*. Ese *Otello* es mucha música para nosotros. No estamos todavía suficientemente educados para comer sopa de nidos de golondrinas, ni comprender músicas como el *Otello*[29] o *El Anillo del Nibelungo*[30].

Mignon también advirtió a sus lectores sobre las novedades musicales de *Otello*:

> Los inteligentes saben ya, y bueno es que lo tenga entendido el público en general, que en la audición del *Otello* no vamos a asistir a uno de esos melodramas líricos llenos de ternuras *fioritas*, de melodías llorosas, o de arias y *duettinos* amanerados, ¡no! […]. El *Otello* es una creación *sui generis*, con personalidad propia, que no se amolda a las maneras ni al proceso musical de nadie[31].

Si los problemas ya eran agobiantes y la presión crecía conforme se acercaba la fecha del estreno, *El Siglo Diez y Nueve* publicó el 12 de noviembre una *Declaración Inhibitoria* escrita por Tito Ricordi (1811-1888)[32], dueño de Casa Ricordi y poseedor de los derechos de la música de Verdi. Esta carta acusaba a la compañía por presentar una versión apócrifa. La crisis se ahondó más:

> Con motivo de la próxima representación de la ópera de aquel título, que debe efectuarse en el Teatro Nacional, se nos ha remitido lo siguiente para su publicación:
> "México, noviembre 11 de 1887. –Señores redactores del Siglo XIX.– Presente. –Muy señores nuestros y amigos: Por encargo del señor Tito di Gio. Ricordi, editor de música en Milán, suplicamos a ustedes tengan a bien dar cabida en su acreditado diario a la Declaración Inhibitoria, cuyo original en francés y traducido al español tenemos el honor de acompañarles.
> Enviamos a ustedes nuestros agradecimientos por este favor, y nos es grato suscribirnos de ustedes muy afectísimos, atentamente, su servidor– *H. Nagel sucesores*".
> Declaración Inhibitoria.
> La casa Tito di Gio. Ricordi, editor de música en Milán (Italia), propietaria en todos los países de la ópera del Maestro Verdi *Otello*, teniendo noticia que, contraviniendo a sus derechos de propiedad, se ha organizado una Compañía artística de canto para representar en México dicha ópera *Otello*, protesta contra esa reproducción no consentida por ella y declara que la obra que dicha Compañía representa es *apócrifa* por no estar las partes instrumentales conformes con el original del Maestro Verdi, cuya posesión es exclusiva de la casa Ricordi.
> No se trataría, pues, de dar a conocer al público mexicano la gran creación original del Maestro Verdi, sino un simple arreglo, puesto en conjunto arbitrariamente con las partes instrumentales apócrifas, lo que constituiría una contravención a los derechos de la casa Ricordi, propietaria de la obra en todos los países, un verdadero

[29] *Otello* volvió a representarse al año siguiente, en 1888 y también en 1890. *La Valquiria* de Wagner se estrenó en abril de 1891.

[30] *El Nacional*, 108 (6 de noviembre de 1887), p. 3.

[31] *El Nacional*, 114 (13 de noviembre de 1887), p. 1

[32] Tito Ricordi (1811-1888), hijo de Giovanni Ricordi (1785-1853), fundador de Casa Ricordi y padre de Giulio Ricordi (1840-1912).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> oprobio para el arte y un engaño al público mexicano.
> Al mismo tiempo, la casa Ricordi declara reservarse toda libertad de acción para proceder de acuerdo con los artículos 412 y 432 del Código Penal Mexicano contra cualquiera persona que pudiera tener participio en esa contravención.
> Tito de Gio. Ricordi
> Editor de Música en Milán[33].

Obligado a responder la afrenta del editor italiano, Isidoro Pastor escribió una segunda carta pública emitida en el mismo periódico dos días después de la de Ricordi:

> Señores redactores del *Siglo XIX*. –Su casa, noviembre 14 de 1887.
> Muy señores míos:
> Con natural sorpresa he visto en el acreditado periódico de ustedes, el número correspondiente al sábado 12, un remitido del señor Tito de Gio. Ricordi, editor de música de Milán, que pretende con falsas apreciaciones y con lamentos hipócritas lesionar mis intereses.
> Se trata de la representación del *Otello* de Verdi, del cual el señor Ricordi se llama propietario en todos los países del mundo, y dice que el público de México va a ser engañado porque la instrumentación no es la original.
> El señor Ricordi podrá ser todo lo propietario que quiera de las óperas del maestro Verdi, en los dominios italianos y en los países con los que Italia haya celebrado convenios internacionales y en los términos que dichos convenios y las leyes dispongan; pero en México no tiene adquiridos ningunos derechos y es ocioso por demás discutir este punto con el insidioso editor de Milán.
> La partitura para piano de la obra que se va a representar en el teatro Nacional está impresa en Milán, en la misma casa del señor Ricordi, y está a la disposición del público para que pueda examinarla. En cuanto a la instrumentación, el público y los inteligentes podrán juzgar de ella, y me atrevo a sostener que es idéntica a la instrumentación con la que esa obra se ha representado en Italia.
> Lo que hay en el fondo de todo esto, y que ya había callado por lo indiferente que me son las decisiones del señor Ricordi, es que la anterior Empresa del señor Sieni, para proteger a esa casa editorial, solicitó su permiso, le ofreció dinero por el cable y la casa Ricordi se propuso que no había de ver *Otello* en México antes que en Nueva York y París. Yo, que nada tengo que agradecer a esos públicos y sí todo al de México, me he propuesto que sea esta capital la primera ciudad americana que admire la última obra de Verdi.
> He conseguido mi objeto, y esto ha irritado al señor Ricordi.
> Siento haber molestado las atenciones de ustedes, y suplicándoles la inserción de las anteriores líneas, me repito su afectísimo amigo y su seguro servidor –*Isidoro Pastor*[34].

En México, las opiniones se dividieron una vez más. Por un lado, estaban los periodistas que defendieron la empresa de Pastor, alegando que, si los empresarios de París, Londres, Viena, Madrid y otros lugares no habían podido arreglarse con el Editor Ricordi para poner en escena *Otello*[35], México sería la segunda ciudad después de Milán donde se representaría. La noche del estreno, un periodista escribió "debemos estar agradecidos a la Empresa que nos ha proporcionado esta primacía y la satisfacción que vamos a tener esta noche"[36]. *Mignon*, emocionada, defendía "la noble cruzada de Pastor":

> por primera vez en la historia de nuestros teatros, vamos a tener el orgullo de ver en nuestra escena una de las creaciones magistrales de la música antes que puedan saborearla los públicos de París, de Londres, de Viena, de

[33] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.913 (12 de noviembre de 1887), p. 1.
[34] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.914 (14 de noviembre de 1887), p. 2.
[35] El editor Ricordi adquirió el *Otello* por la cantidad de 300 000 francos. *El Tiempo*, 1264 (18 de noviembre de 1887), p. 3.
[36] *Ibidem*, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Berlín, de Saint [*sic*] Petersburgo o de Nueva York. […] Justo es que sintamos alguna vanidad por esta primacía, y más justo aún que nos sintamos satisfechos de la Empresa que nos ha proporcionado, a gran costo, una satisfacción de este género[37].

Por otro lado, estaban los periodistas que encontraron reprochable y censurable la presentación de una instrumentación distinta a la escrita por Verdi. También hubo mentes más críticas que encontraron sospechosos tantos problemas y cuestionaron las respuestas contradictorias emitidas por Pastor. Así lo deja ver el siguiente periodista de *El Nacional*:

> Dijimos cuando se anunciaba, durante el primer abono de la Compañía de Ópera Italiana, la representación del *Otello* de Verdi, que la instrumentación no era la verdadera. Contestó el señor Pastor en *El Monitor* en términos no muy explícitos pretendiendo desmentirnos. Lo invitamos entonces a decir terminantemente si la instrumentación era o no la original, y nos dio la callada por respuesta[38].

Nadie dio más explicaciones y si la carta de Ricordi parecía ser contraproducente porque manchaba la imagen de la compañía, tanta polémica funcionó como propaganda para atraer al público.

Recepción del público *dilettanti* y los críticos serios

La noche del viernes 18 de noviembre se estrenó el tan ansiado *Otello* de Verdi. El tenor Francesco Giannini interpretó al León de Venecia, el barítono Joaquín Arago a Yago y la soprano Lina Cerne interpretó a Desdémona. La compañía presentó cuatro decoraciones vistosas y vestuarios lujosos que superaron las expectativas del público. El público se mostró receloso en el primer acto pero, conforme el drama de la ópera fue avanzando, empezó a ser más receptivo hasta que estalló en aplausos[39]. Para los *dilettanti*, la ópera fue un éxito rotundo:

> Acabamos de salir agradablemente impresionados de la nueva obra de Verdi. Se había dicho tanto acerca de la falta de autenticidad de la música, que el público ha sido sorprendido al escuchar una partitura en la cual no cabe engaño, pues solo Verdi, o alguno de su talla, que no abundan, podría escribirla. La ejecución admirable, las decoraciones preciosas y los trajes, que son lujosísimos, recibidos de Milán. La obra ha gustado mucho[40].

Puede ser que una de las razones por las que los críticos *dilettanti* no presentaron mayor objeción al escuchar otra orquestación se debía a que era una práctica común en el México decimonónico: sustituir los instrumentos marcados en la partitura por otros, sin importar si el color del timbre cambiaba el resultado sonoro[41]. Las críticas posteriores al estreno se enfocaron, una vez más, en contar anécdotas sobre Verdi mientras trabajaba en su nueva obra, la historia de la creación de esta última ópera, comparar superficialmente las similitudes y diferencias entre la obra de Shakespeare y el libreto de Boito, así como volver a abordar la noche de su estreno en Milán. La novedad era la descripción del *mise-en-scène* y los vestuarios lujosos. La mayoría de los críticos aseguraron que la música era maravillosa, aunque

[37] *El Nacional*, 79 (2 de octubre de 1887), p. 1.
[38] *El Nacional*, 116 (6 de noviembre de 1887), p. 2.
[39] *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.
[40] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3.
[41] Entrevista personal de la autora a Áurea Maya, 17 de mayo de 2017.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

seguramente les pareció extraña. Su atención se centró en el inicio del primer acto, el "Credo" de Yago y el cuarteto del segundo acto, la canción del Sauz y el "Ave Maria" del cuarto acto. Pocos críticos mencionaron que faltó más color en la orquesta y señalaron algunas desafinaciones en los músicos y cantantes. Solo un incauto agregó, desde *La crónica musical*, que la versión escuchada en el teatro era la de Verdi[42] y alguien más escribió en defensa de Pastor que "[…] deben ser contraproducentes los inexactos comentarios que por malevolencia han hecho algunas personas con respecto a la partitura"[43].

Pero, ¿qué pensaron al respecto los críticos conocedores en materia de música y ópera? ¿Y cuáles fueron sus opiniones sobre el tema de la instrumentación de Vallini? *Titania*, quien había estudiado la reducción a piano, se mostró muy complacida al ver la obra en su totalidad y, aunque la versión representada no fue la original, vibró de emoción "al oír los sublimes pensamientos del más inspirado y más fecundo compositor de la época"[44]. Opinó que, a pesar de no tener la instrumentación original, fue "una bellísima imitación y en algunos trozos está copiada enteramente de la de Verdi. Esta instrumentación hace mucho honor al maestro que la hizo"[45]. Según *Titania*, Vallini se ayudó de "apuntes tomados en las representaciones de la obra, que oyó en Italia"[46], logrando que la representación fuera casi idéntica a la de Verdi, con excepción del final del tercer acto, que suprimieron. La escritora se dedicó más a narrar el libreto de *Otello*, intercalando al mismo tiempo algunos comentarios escuetos sobre el efecto que le causaron pasajes de la obra. El dúo de amor entre Otello y Desdémona, del primer acto, arrancó un tono burlón:

> Algunas personas nos han dicho que no comprenden este dúo, estas personas deben ser admiradoras de las escenas amorosas trazadas por Zola con un realismo brutal, siendo demasiado ideal para ellas el dúo que ha compuesto Verdi, trozo que respira una voluptuosidad, envuelta en poesía y que es la expresión más delicada del amor que se ha escrito[47].

Para *Titania*, la interpretación de los cantantes dejó algo que desear; ella, que fue cantante y maestra de la soprano mexicana Rosa Palacios, expresó su disgusto por la interpretación de Lina Cerne. *Titania* señaló que Cerne no contaba con las cualidades necesarias para cantar el papel de Desdémona y analizó los problemas que la cantante extranjera presentó en el dúo de amor del primer acto, la canción del Sauz y el "Ave María": "En todo el papel le falta la poesía y el idealismo […]. Nos tomamos la libertad de aconsejar a la hermosa Lina Cerne estudie más este bellísimo papel, y procure comprender bien las intenciones del compositor"[48]. A Arago, en el papel de Yago, le aconsejó estudiar los trinos que su educación en la escuela italiana le impedía realizar efectivamente. Estos adornos eran importantes porque indican la hipocresía del personaje. Para divertir a sus lectores, Titania finalizó su crítica citando los párrafos de los incautos que creyeron escuchar la versión de Verdi y concluye con la siguiente frase: "Es una verdadera calamidad para una Empresa lírica el tener defensores tan ignorantes en materia de música"[49].

---

42 *La crónica musical*, 69 (20 de noviembre de 1887), p. 3.
43 *Ibid.*, p. 3.
44 *El Diario del Hogar*, 59 (24 de noviembre de 1887), p. 1.
45 *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.
46 *Ibid.*, p. 1.
47 *Ibid.*, p. 1.
48 *Ibid.*, pp. 1-2.
49 *Ibid.*, p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Otro crítico musical que dio su opinión sobre la instrumentación del director Vallini fue *Ego*, quien, oculto bajo el seudónimo, se mostró como un conocedor del arte de la orquestación:

> […] reclamar la autenticidad de la instrumentación no significa más que un lujo de exigencia artística como complementaria de un conjunto y nada más. Por desgracia aún distamos, y mucho, para comprender la verdadera e importante misión de orquestación, y a la verdad se puede asegurar que no estableceríamos la artística diferencia entre trabajos de ese género. Por mi parte, no estimo imposible a una o más buenas instrumentaciones del *spartitto* de Verdi, pues [es] bien sabido que para esto bastan dos cosas, conocimientos del instrumental y buena experiencia práctica. Que para la instrumentación hay trabajos de la fantasía nadie puede dudarlo, ¿y sería imposible estancar el sentimiento de un instrumentador tan solo porque no era la partitura obra de su inventiva?
> Casos se podrían citar en que la instrumentación hecha por extraña mano ha embellecido y levantado alguna obra[50].

Solo después de opiniones repetitivas, la crítica más detallada y extensa de Gustavo E. Campa salió a la luz. Con veinte cuatro años de edad, el joven crítico ya era una autoridad en materia musical dentro de la sociedad mexicana. *Cero a la izquierda* en *El Siglo Diez y Nueve*[51], *Titania* en *El Diario del Hogar*[52] y *Héctor* en *La Patria*[53] lo mencionan como el experto en la materia. En la crítica de la primera representación, el joven músico, que no se dejaba engañar fácilmente, explicó a sus lectores por qué no era viable que los músicos contratados por Sieni y Pastor asistieran al estreno del *Otello* en Milán para copiar la instrumentación:

> la instrumentación no puede ser la original, puesto que el más ignorante músico comprende que una partitura de orquesta no se copia taquigráficamente a la audición, ni se obtiene por otros medios menos lícitos en Italia, donde Ricordi es una entidad y garantiza estrictamente sus derechos al ceder una obra, no solo en propiedad, sino en alquiler, como es costumbre con las obras modernas[54].

El censurable *atentado artístico* de Vallini se tornó en felicitaciones al "considerar la dura tarea que se impuso, y el talento que reveló en su realización"[55]. El mismo Campa, quien también fue compositor, reconoció la ardua labor que debió representar el trabajo en la partitura de *Otello*, donde la parte sinfónica predomina, "siendo esta el alma del drama musical, el múltiple personaje que comenta la acción desenvuelta en el escenario"[56]. La crítica de Campa destaca por la comparación que hizo entre la versión de Verdi y la de Vallini. Durante los ensayos en el Teatro Nacional, el músico se preparó para tener una noción de cómo sonaría la orquestación de Verdi:

> Preparándonos para asistir a los ensayos y ejecuciones de la obra, tuvimos la escrupulosidad de entresacar, de una magnífica colección de críticas europeas acerca de *Otello*, un gran número de datos relativos a la instrumentación original, y nos complacemos en afirmar que la mayoría de los efectos indicados están reproducidos más o menos fielmente en el trabajo de Vallini.

---

50 *El Cronista Musical*, 30 (20 de noviembre de 1887), p. 1.
51 *El Siglo Diez y Nueve*, 14.919 (19 de noviembre de 1887), p. 1.
52 *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.
53 *La Patria*, 3211 (20 de noviembre de 1887), p. 2.
54 *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 1.
55 *Ibid.,* p. 1.
56 *Ibid*., p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Respecto a la negativa de Ricordi para ceder la ópera, Campa mantuvo una posición neutra, observando que el editor italiano cuidaba las razones comerciales tanto suyas como de Verdi. La opinión abierta de Campa fue la única publicada, quizá porque el nombre de Tito Ricordi infundía autoridad y respeto.

La orquestación de Vallini carecía de la maestría de Verdi, lo que impidió apreciar ciertos elementos importantes que la orquesta reitera en el drama lírico como la tormenta del inicio, a la que le faltaron los "grandes efectos de claro-oscuro que hicieran resaltar los múltiples contrastes de que está sembrada, sin embargo, produjo buen efecto […]"[57]. En la crítica musical que Campa escribió sobre *Otello* en abril argumentaba que a la sola lectura del piano era imposible apreciar el efecto en la escena del brindis, que tantos elogios había ganado por parte de los que asistieron a la representación[58]. Ahora que Campa había escuchado el pasaje orquestado, exclamó:

> El brindis, que a la lectura no nos había producido impresión alguna, nos ha cautivado en la escena, gracias a su original y semi-burlesca instrumentación; Arago hizo lo que pudo en su desempeño, pero a nuestro juicio dista mucho de merecer los aplausos de los inteligentes; la escala cromática a la conclusión de cada estrofa pierde su efecto al ejecutarse sin precisión, y la emisión del *La* agudo es demasiado esforzada para el órgano vocal del cantante en cuestión[59].

Campa también comentó el dúo de amor del primer acto orquestado por Vallini:

> En la instrumentación observamos también una inexactitud, según los datos que tenemos de la original, que sometemos a la escrupulosidad del maestro Vallini. La primera frase de Otello debe estar acompañada exclusivamente por violoncellos con sordinas divididos en cuatro partes, y en las representaciones ese pasaje se ha ejecutado por dos o tres de esos instrumentos y violas, sin obtenerse el resultado del reparto original, ¿no habría medio de aproximarse ligeramente a este?[60]

El "Credo" escrito por Arrigo Boito para presentar la maldad innata de Yago, en el segundo acto, fue una de las partes musicales de *Otello* que más impactó al público europeo durante su estreno en Milán a principios de año; por lo mismo, también ocupó la atención de la prensa mexicana. Pero Campa le dedicó pocas líneas:"[…] el "Credo", que nos venía precedido de gran fama, fue bastante aplaudido, a pesar de su género, que impide gustarse a la primera audición"[61]. Seguramente la interpretación del cantante y la orquestación de Vallini no cumplieron sus expectativas.

Tanto Campa como *Titania* se permitían aconsejar a los músicos de la Compañía de ópera. Entre las múltiples sugerencias que Campa hizo en su crítica, llama la atención por acercarnos a su faceta como compositor:

> Viene ahora el caso insistir acerca de la pobreza de la cuerda, pues el diseño de violines con sordinas, de una transparencia tan deliciosa, se pierde absolutamente en el conjunto. Ya que el cuarteto es tan reducido, ¿no opina el maestro Vallini que se deberían abolir las sordinas en el pasaje indicado?

---

[57] *Ibid.,* p. 1.

[58] *La Juventud Literaria*, 5 (10 de abril de 1887), p. 36.

[59] *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 2.

[60] *Idem*, p. 2.

[61] La cita presente y todos los entrecomillados en *El Siglo Diez y Nueve*, 14.924 (25 de noviembre de 1887), pp. 1-2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sobre la música en el tercer acto dice:

> El preludio no es escuchado jamás por el público con la atención debida, y bien valía la pena de que atacase la orquesta sus primeras notas, hasta que el silencio se hubiese restablecido en el salón. Es costumbre entre nosotros el pasar desapercibidos todos los exordios instrumentales, y tiempo es ya de que exista algún interés, tratándose, por lo menos, de páginas tan bellas como la que nos ocupa. Este preludio y el del último acto tienen intenciones filosóficas y poéticas, que serán apreciadas [en otras] audiciones.

Sobre el concertante al final del acto, Campa escribió: "[…] no podemos emitir opinión alguna, pues fue un verdadero extracto el que se nos ofreció; mutilóse censurablemente tan hermosa pieza al suprimirse un total de veintisiete páginas". Campa, que se caracterizaba por promover la representación de las óperas más recientes, concluyó con la siguiente reflexión: "¡Quiéralo Dios! Su franca aceptación equivaldría a la conquista, en México, de un arte nuevo, ofuscado hasta hoy por la ignorancia y avasallado por la rutina más abominable. ¿No estará llamado *Otello* a franquear la difícil introducción de las obras de Wagner?".

En esta misma crítica, Campa anunció que México perdió "su momento de gloria" al ser representada en San Petersburgo cuatro días antes, en ocasión del cumpleaños de la Emperatriz. Si Verdi impidió la representación de su obra más reciente en la Ciudad de la Luz porque no obtuvo a la cantante Rosa Caron para el papel de Desdémona, ¿por qué permitiría que *Otello* se representara en México antes que en otros centros culturales más exigentes? Esta ruda franqueza caracterizó a Campa a lo largo de su carrera. El periódico madrileño *La España* publicó la siguiente información en septiembre: "El *Otello* de Verdi será representado en el Teatro Imperial de Pietroburgo [*sic*] en el invierno próximo. Es probable que la primera representación tenga lugar el 14 de noviembre, cumpleaños de la emperatriz"[62]. Ignoro en dónde leyó Campa dicha información porque el estreno en Rusia no tuvo lugar en noviembre, sino el 8 de diciembre[63].

Las dos representaciones que siguieron al estreno los días 20 y 22 de noviembre obtuvieron un gran éxito. Como México ya no era la segunda nación donde se había montado el *Otello*, ya nadie mencionaba el tema en la prensa. Eso sí, hubo descontento con la soprano Lina Cerne por no comprender el papel de Desdémona, y el éxito alcanzado por la orquestación apócrifa seguía debatiéndose. Entonces pasó algo inesperado: el maestro Pietro Vallini se vio obligado a escribir una carta pública rectificando que la obra no era de su producción, sino que solo había cumplido con su contrato laboral:

> Casa de ustedes, noviembre 22 de 1887. –Señores Redactores del *Tiempo*.–Presente.– Muy señores míos:
> Por tratarse de un asunto que públicamente se ha querido hacer recaer en contra de los intereses de la Empresa de Ópera Italiana que actúa en el Gran Teatro Nacional, de cuya compañía formo parte, y se han propalado especies que, aunque honrosas para mí, perjudican mis intereses particulares en Italia, he de merecer a ustedes se sirvan de dar cabida en su ilustrado y popular diario a las siguientes líneas, por cuyo favor anticipo a ustedes mi más profundo agradecimiento, suscribiéndome su muy atento y su servidor – *Pietro Vallini*.
> Se me ha informado que alguno o algunos periódicos de la Capital, con motivo de la protesta hecha en carta que vio la luz pública, del señor Tito de Gio. Ricordi de Milán, respecto a la originalidad de la ópera *Otello* del gran maestro Verdi, que se ha representado por la Compañía en que soy director de orquesta, han manifestado que la instrumentación de dicha ópera fue obra mía, elogiándola al mismo tiempo, me veo en el

[62] *La España*, 25 (7 de septiembre de 1887), p. 398.

[63] Parker, Stephen L. "Otello. Performance History". *Opera Glass*, 8 de diciembre de 2003, <http://opera.stanford.edu/Verdi/Otello/history.html> [consulta 02-12-2016].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> imprescindible deber de declarar públicamente y de la manera más solemne, como cumple a un caballero, que carece en lo absoluto de verdad esa especie, pues no he tomado más participio en esa obra que el que me impone el cumplimiento de mi contrato como director de orquesta, es decir, estudiar y haber hecho estudiar a los artistas de la compañía la obra para que fuese representada, dirigiéndola a la vez.
> La Empresa Isidoro Pastor y Compañía, que como ya lo ha dicho por la prensa, se proporcionó la obra por medio de sus agentes en Italia, sin que sea de mi incumbencia averiguar cómo procedieron para obtenerla, puso en mis manos la obra para el trabajo de estudio, y como servidor de ella he cumplido con mis obligaciones, lo cual nadie podrá reprocharme, y sí podré ser objeto de la crítica si mis conocimientos y práctica no han sido bastantes para que el desempeño de la ópera no haya llenado los deseos de los más exigentes.
> Respeto y admiro como el que más al grande e ilustre maestro [que] hace cincuenta años empuña el cetro de la música en Italia y asombra al mundo con sus magníficas concepciones, y por lo mismo, incapaz me declaro para profanar una producción suya, pretendiendo instrumentarla y hacerla oír del público, cometiendo además la ofensa de que, siendo un pigmeo en el arte, quisiera aplicar mis conocimientos a aquello en que solo el gran maestro ha podido hacer resplandecer su brillante genio.
> Así, pues, protesto de la manera más formal respecto al trabajo que se me atribuye, y si él merece elogios, digno será de recogerlos su autor, pero que declino por no tener la costumbre de engalanarme con lo que no es mío. –*Pietro Vallini*[64].

Aparentemente, la carta de Vallini fue un comunicado oficial que, como bien dice el mismo autor, fue necesario para evitarle futuros problemas en Italia. Por imposible que parezca, ni *El Diario del Hogar*, ni *El Tiempo* ni *El Monitor Republicano* mencionaron algo al respecto. Sin embargo, no cabe duda alguna que hay contradicciones entre las cartas de Pastor y esta otra. Para el final de la temporada, la atención se centró en las últimas representaciones de *Otello* los días 29 y 30 de noviembre, de *Los pescadores de perlas* y *Lucrezia Borgia*. A principios del mes de diciembre, los periódicos se despedían de la Compañía Sieni y lamentaban su partida.

La ópera como negocio

La ópera también fue (y sigue siendo) una forma de consumo donde los empresarios planeaban estrategias de venta, por lo que este acontecimiento musical también podría estudiarse desde una perspectiva comercial. En septiembre de 1887, la publicación madrileña *La España* imprimió un comunicado de *La Gaceta de Música* de Milán (revista oficial de la Casa Ricordi), advirtiendo a los empresarios que solicitaban la ópera de Verdi, que no podría "*ser representada* en ningún teatro que no tenga aceptado *el diapasón normal*"[65]. De acuerdo con las fuentes consultadas, este comunicado por parte de Milán no apareció en los periódicos mexicanos. Puede ser una de las razones por las que Ricordi se negó a ceder los derechos a Sieni o a Pastor para la representación de la obra de Verdi. Habría que estudiar cómo operaban las redes comerciales y las leyes en esos años ya que, en la *Declaración Inhibitoria*, Ricordi apeló a los artículos 412 y 432 del Código Penal Mexicano. Pastor se defendió declarando que Ricordi no tenía derechos adquiridos en México, lo cual podría ser cierto. La amenaza de Ricordi parece no haber tenido consecuencias para los empresarios, quienes ganaron mucho dinero.

[64] *El Tiempo*, 1271 (26 de noviembre de 1887), p. 2.
[65] *La España*, 37 (7 de septiembre de 1887), p. 588.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En *Verdi y España* Víctor Sánchez dice que "*Otello* se convirtió en la ópera deseada por todos los teatros, a pesar de su complejidad musical"[66]. En España el estreno de *Otello* se demoró tres temporadas porque, según Sánchez, el Teatro Real de Madrid no encontraba un tenor que estuviese a la altura de nivel exigido por el rol protagónico. Finalmente, *Otello* se estrenó en Madrid en octubre de 1890 con Eugéne Durot[67]. El tema del tenor que interpretase a Otello era un tema fundamental para Verdi por su dificultad, "escrito para una voz dramática y oscura"[68]. Como arriba se mencionó, en el estreno de la ópera en Milán, la voz del León de Venecia estuvo a cargo de Francesco Tamagno, quien se convirtió en la referencia de dicho papel[69]. En México, *Otello* estuvo a cargo de Francesco Giannini quien, según las críticas de los conocedores, desempeñó bien su papel, pero la interpretación de Desdémona por Lina Cerne fue reprochable. En parte puede ser porque los buenos cantantes cobraban fuertes sumas de dinero por función, como acostumbraba Tamagno[70]. Sin embargo, la puesta en escena con cantantes medianos no solo ocurría en México, sino también en Italia. Verdi llegó a quejarse de Giuseppe Oxillia por las malas representaciones que ofrecía de *Otello* en La Scala: "¡Pobre Otello! Está destinado a sufrir los experimentos de gargantas roncas y de los terribles pregoneros de provincias"[71]. En México no existía una compañía fija en el Teatro Nacional como en Madrid o París, ni en ningún otro teatro de la capital mexicana, razón por la que las compañías extranjeras traían las óperas novedosas o atractivas para el público mexicano. ¿Por qué Sieni y Pastor eligieron traer *Otello*? ¿Habrán pensando que la autoría de Verdi la hacía muy atractiva y no se imaginaron que Ricordi dificultaría la renta del *spartito* orquestado que no estaba a la venta del público? ¿Será que por su novedad ni Sieni ni Pastor alcanzaron a ver las exigencias de esta ópera tan compleja?[72]. Pero volvamos, como conclusión, al controversial estreno del *Otello* de Verdi en México, asunto central del presente capítulo, y a la acusación de Ricordi.

Conclusiones

El motivo de la disputa entre el empresario Isidoro Pastor y Tito de Gio. Ricordi fue, en el fondo, el choque de intereses comerciales entre dos compañías. A finales del siglo XIX, la Casa Ricordi, editor de Verdi, se enfrentaba a otras casas rivales como la Casa Lucca y la Casa Sonzogno, que "procuraba monopolizar los derechos y controlar el mercado de distribución"[73]. Para los empresarios Sieni y Pastor, esta otra versión desautorizada de *Otello* no ocasionó conflictos mayores, no hubo multas ni ningún tipo de escarmiento para ambas empresas. Por el contrario, con *Otello*, Sieni ganó mucho dinero[74]. Habría que estudiar más a fondo la relación comercial entre Napoleón Sieni e Isidoro Pastor, ya que fue Pastor quien en las dos ocasiones respondió públicamente a las acusaciones del dueño de una de las

66 Sánchez Sánchez, Víctor. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014, p. 258.

67 *Ibid.*, p. 258.

68 *Ibid.*, p. 259.

69 Tamagno interpretó *Otello* en México en enero de 1890, en la 15ª función del primer abono de la Compañía Sieni.

70 *Ibid.*, p. 260.

71 *Ibid.*, p. 259.

72 *Ibid.*, p. 258.

73 Zárate Toscano, Verónica; y Gruzinsky, Serge. "Opera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gómez". *Historia mexicana*, LVIII, 2 (2008), pp. 803-860, p. 845.

74 *El Nacional*, 165 (15 de enero de 1888), p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

empresas musicales más poderosas del mundo. Mientras tanto, Sieni se siguió presentando en México cada año durante las décadas de 1880 y 1890.

La compañía de ópera vendió la puesta en escena de *Otello* argumentando que esta sería la primera representación fuera de Italia, superando a París, Nueva York y otros centros culturales. Para la sociedad porfiriana, la representación de la última ópera de Verdi se convirtió en un motivo de orgullo porque, por primera vez, México estaba a la moda. Entre los críticos conocedores, solo Campa y *Ego* encontraron deficiente la orquestación de Vallini, especialmente Campa porque comprendía a nivel musical la función que la orquesta cumple en *Otello*. En cambio, *Titania* se mostró condescendiente con la música, ya que consideraba que seguía siendo la música escrita por Verdi. Eso sí, fue exigente con el público que defendía a Pastor. A la mayoría de los mexicanos no les causó angustia escuchar *Otello* porque era común utilizar los instrumentos que se tuvieran a la mano, sin importar si el color del timbre cambiaba el resultado sonoro. Además, es posible que la educación musical de la mayoría del público no fuera tan exigente.

Es cierto que en 1887 el público mexicano "no oyó la verdadera obra de Verdi", como Olavarría comentó en su *Reseña histórica del teatro*, pero al año siguiente la Compañía Sieni montó la ópera con la instrumentación original y tres años después la misma compañía volvió a presentarla con Francesco Tamagno en el papel principal. Por lo tanto, la información presentada por Reyes de la Maza en su libro está incompleta porque Pastor aseguró que Ricordi no cedió la instrumentación por querer verla puesta en París antes que en otro lugar. Sin embargo, el diario *La España* reprodujo en septiembre un comunicado de *La Gaceta de Música* de Milán, advirtiendo a los empresarios que la ópera no podía representarse en otro teatro que no tuviera el *diapasón normal*. Entre los periódicos mexicanos consultados no leí un comunicado de este tipo. Es probable que Casa Ricordi bajo la dirección de Tito Ricordi no tuviera control en América Latina.

El estreno de *Otello* de Verdi en México, al igual que las óperas estrenadas en la década de los 80 por las compañías de ópera, es un tema inexplorado que resulta importante para entender las prácticas musicales de finales del siglo XIX, las relaciones e intercambios culturales entre México y las potencias europeas de esta época y los procesos de modernización musical durante los años de paz porfiriana. La importancia del estreno de una ópera contemporánea supuso demostrar, aunque solo fuera en el imaginario colectivo de la élite porfiriana, que México podía competir con centros culturales importantes.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

15

¿Sueña la música con corcheas eternas? Crítica musical en México, 1892

Armando Gómez Rivas
Conservatorio Nacional de Música de México

¿Qué mágicas infusiones,
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?
(Juana Inés de la Cruz)[1]

12 de octubre de 1892. Luz radiante en un espléndido cielo de otoño. Plazuela de Buenavista, Ciudad de México, 10:30 a.m. Salvas de artillería y repique de campanas por el Centenario del descubrimiento de América. El general Porfirio Díaz, presidente de México, inaugura la estatua de Cristóbal Colón. Himno Nacional entonado por alumnos del Conservatorio acompañados de la banda militar del Estado. Mediodía. Inicio de la fiesta religiosa en San Antonio de Padua que, por decreto de León XIII, enaltece los méritos y la gloria del descubridor. Presentación "patriótico-religiosa" promovida por los vecinos de la Colonia Colón; "acto sentimental de música" con la orquesta de Rafael Gálvez. Tarde-noche. Velada de la Sociedad de Geografía en la Cámara de Diputados como desenlace de los festejos por el Cuarto Centenario. La orquesta del Conservatorio –dirigida por el maestro José Rivas– ameniza los entreactos: Himno Nacional a la llegada de Porfirio Díaz, *Ave Maria* de Gounod, *Minueto* para cuerdas de Bolzoni y marcha del *Tannhäuser* coreada por alumnos del Conservatorio. En un acto político indiscutible, el cronista de *El Tiempo* se queja de la Sociedad de Geografía por la falta de un mapa decorativo precolombino que diera muestra de la transformación del territorio. El reflejo único es el de la nación moderna. Por otra parte, el diario *El Universal* se incomoda por los prolongados discursos que llevan a la eliminación de la obertura de *Der Freischütz*[2]. A manera de colofón: función patriótica. Estreno del drama *Colón en Santo Domingo* de Julio Morales (1863-1945) con la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni. Para reforzar el imaginario popular del gran explorador europeo, los indígenas vistieron los atuendos más próximos a lo permitido por la decencia, mientras que Cristóbal Colón fue caracterizado con buen "porte y majestad". En el instante preciso que el barítono Giuseppe Pacini desembarcó en proscenio, el público en el Teatro Nacional "prorrumpió en aplausos".

El episodio anterior permite suponer que el festejo por el Cuarto Centenario, con México como nación independiente, sonó. Una y otra vez, la música se filtró en actos protocolarios, políticos y religiosos. Pero el cronista de *El Tiempo* registró lo siguiente con respecto al estreno de la ópera:

[1] Cruz, Juana Inés de la. *Obras completas.* Francisco Monterde (ed.). México, Editorial Porrúa, 1985, p. 73.
[2] "Crónica de las Fiestas del Centenario de Colón en México". *El Tiempo* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> La concurrencia era numerosa y elegantemente vestida. Menudearon los aplausos al joven compositor y le fueron regaladas una o dos coronas. Nuestro público es benévolo y aplaude [...] al *compatriota* que, sin esperanzas de gloria ni provecho, se lanza a la carrera de las artes.
> Si estos aplausos los dirigen también a [su *Colón en Santo Domingo*] esa es otra cuestión y no nos metemos en eso. Totalmente incompetentes en el divino arte de la música [podemos decir que] la impresión general [...] fue desfavorable[3].

Un par de días después, Julio Morales publicó una carta dirigida a Napoleón Sieni, con la finalidad de retirar la partitura de su *Colón en Santo Domingo* de la programación. Visto desde otra perspectiva, la cancelación de la ópera *Colón* –el clímax artístico de la celebración– dejó en los oyentes un amargo sabor; la sensación de una derrota. El género musical más aristocrático y con la crítica más arraigada, desentonó. Pero, ¿qué sucedió musicalmente a lo largo de un año tan representativo para México que terminó en una deshonrosa retirada? ¿Existe alguna conexión entre la crítica, en tanto percepción de gremios, y el resultado de la función? Con el fin de ilustrar la actividad que estaba viviendo México al llegar a este momento, en este trabajo se realiza un recorrido parcial que se ocupa de la música en el ámbito público durante ese 1892. Se entiende como crítica musical una transgresión a la obra artística traducida a una narrativa a partir de metáforas y que en ocasiones llevan a un lenguaje poético. En sentido estricto, la crítica construye un significado musical y extramusical asociado a una obra artística, y refleja una manera de pensar sobre ella en el momento específico de su escritura. Sin duda, nace de la apreciación o el análisis, pero sigue un curso independiente y conlleva una finalidad distinta.

I . La actividad musical en México se concentraba en tres periodos definidos por el calendario cívico-religioso. Entre enero y marzo, para iniciar ese 1892, se registró una competencia entre las compañías de zarzuela de Solórzano en el Teatro Arbeu y la de Labrada en el Principal para dar inicio a la temporada. A esto se debe añadir la llegada de la Compañía de Opereta Italiana de Pietro Franceschini, que ocupó el Teatro Nacional. En este lapso se estrenaron seis obras mexicanas. No obstante, se debe tener en cuenta que el repertorio estándar se mantuvo en cartelera y alternaba con las nuevas producciones.

El 5 de enero, en el arranque de la temporada, se presentó la zarzuela *El Señor Duque* con la Compañía Solórzano. El argumento se centraba en dos hermanos: uno humilde y liberal; el otro orgulloso y con pretensiones aristocráticas. El enredo se da cuando el joven orgulloso intenta desposarse con la hija de un personaje de apellido "Duque". La obra, nos dice *Lohengrin* –y esto es significativo– en *El Correo Español*, describe cómo se intentan "ridiculizar algunos vicios sociales"; aunque al final, la historia "está llena de cuadros interesantes que muestran costumbres" sin hacer parodia del mexicano[4]. La percepción para el crítico de *La Ilustración Mexicana* fue muy diferente. La pieza, según lo percibe, es una mala exposición de prácticas nacionales, tipos y oficios inferiores que se presentan de manera desarticulada; al grado de poner en boca de un truhan la "filosófica frase del inmortal Juárez: El respeto al derecho ajeno es la Paz"[5]. La acusación directa se concentró en los autores Augusto Monteleone y Juan Ramón de la Portilla, por ser extranjeros. En todo este conjunto, la música del compositor mexicano José Austri (1854-1909) fue bien recibida y *El Correo Español* registró que la concurrencia fue abundante y distinguida; en particular de la colonia española.

[3] "En la ópera". *El Tiempo* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.
[4] *Lohengrin* (seudónimo). "El Sr. Duque". *El Correo Español* (México), 7 de enero de 1892, p. 2.
[5] Mancera, Octavio. "Crónica ligera". *La Ilustración Mexicana* (México), 18 de enero de 1892, pp. 4-5.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En el Teatro Principal, la Compañía Labrada contraatacó con dos estrenos: *Revista de guante blanco*, el 17 de enero, y *El Cura de Jalatlaco*, el 23; ambas piezas con música de José Austri. El caso de *Revista de guante blanco* es especialmente interesante. Para el crítico de *El Universal* no era otra cosa que una "grotesca caricatura de ciertas clases de nuestra sociedad"[6]. La realidad es que el argumento, del legislador Juan A. Mateos, invierte los arquetipos del mexicano y esto no fue del agrado del diario. El acto inicial propone una diferencia social en la prensa, a través de un editor que se ocupa de dos periódicos: *Paz* y *Guerra*. En ambas publicaciones se juzga la compra de una carretela para un ministro del Gobierno. El periódico *La Paz* expone la modestia de un servidor público que se niega a recibir tal obsequio por principios morales, mientras que el gacetillero de *La Guerra* hace evidente la miseria del pueblo que, además, tiene que pagar caprichos para los gobernantes. En los cuadros siguientes, el protagonista central es Pérez, un mexicano que regresa a la capital después de radicar por largo tiempo en California. La obra se desarrolla en casas de apuestas, salones aristocráticos y funciones teatrales. Vida nocturna y diversión que implican actrices, estafadores y falsos discursos. En una lectura crítica, se puede ver que las dos compañías de zarzuela siguieron estrategias similares. Así, para los hermanos con filosofías opuestas de *El Señor Duque*, la *Revista de guante blanco* presenta diarios con ideologías adversas. Un Duque que solo era de apellido no se diferenciaba en nada de los falsos barones que admiraba Pérez en los salones porfirianos. Lo que realmente resalta es que los valses, schotises, mazurcas y tirolesas de José Austri ilustraban México en ámbitos realmente distintos y esto era aceptado sin problema. Aun mejor, el público saturaba las representaciones y tarareaba las melodías después de las funciones.

Si este incidente proyecta la imagen de un México que forjaba su gusto musical, solo a partir de la identificación con un grupo social se puede caer en un error. *Sombras y Siluetas*, la segunda producción de la Compañía Solórzano, es una muestra de lo contrario. La obra fue estrenada –y despedida– el 6 de febrero en el Teatro Arbeu. En el entendido de una fórmula ganadora, la empresa recurrió a los mismos autores que escribieron el exitoso El *Señor Duque*. Para la crítica en general, *Sombras y Siluetas* fue un fracaso absoluto. Sin importar lo pegajoso de las tonadas o lo cercano que pudiera sentirse el oyente de las escenas, jamás se volvió a representar. De forma paradójica, el trabajo más exquisito y las metáforas más sofisticadas que se registraron en la crítica fueron para referirse a lo peor del repertorio zarzuelero:

> Una atmósfera acre y pesada, de esas en que la cabeza se siente desvanecida y en que los pulmones se niegan a funcionar, rechazando aquel aire caliente con vapores de vino y humo de tabacos mal olientes. La luz amortiguada por esa neblina que se ha escapado de los vasos de whiskey y de ginebra, velada por las sombras que han brotado de veinte pipas negras; en los oídos, el ruido sordo de un centenar de voces destempladas que dejan escapar sonidos incoherentes, imprecaciones de canalla y juramentos de ebrios, una taberna en fin, en la que no faltan algunos harapos humanos [...][7].

La moral de la época se lastimó con coros de borrachos, juegos de cartas ilícitos y prostitución. Los equívocos de plazuela resultaron excesivos. El público zarzuelero silbó y protestó por lo que consideraba un atentado a las buenas costumbres. Un "platillo desechado por estómagos de hierro acostumbrados a comer mariscos crudos y a beber [...] cócteles a pasto", nos dice *Lohengrin*[8]. Sin embargo, fue Manuel Gutiérrez Nájera el que logró embonar esencia y práctica de esa terrible función. Según su percepción se trataba de una moda de escatimadores escénicos que exponían las dolencias de la joven

[6] "Nueva pieza teatral. Revista de Guante Blanco". *El Universal* (México), 20 de enero de 1892, p. 1.

[7] *Lohengrin* (seudónimo). "Acuarelas de la Semana". *El Correo Español* (México), 14 de febrero de 1892, p. 2.

[8] *Ibid*., p. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dramaturgia mexicana y, lejos de ayudar a su desarrollo, la mostraban como "un viejo libidinoso, sucio, que babea". Peor, el argumento era un conjunto de "las noticias de policía más asquerosas, esas que apestan las columnas de los periódicos, con ebrios que salen de la pulquería y cantan, o mejor dicho gruñen, chillan y se truecan en personajes de zarzuela"[9].

Si la lectura es correcta, eso también era México. Pero fue desagradable que la imagen de la nación no representara una versión idílica de la cultura nacional. Sin embargo, el repertorio que sonaba en escena para representar recepciones aristocráticas, o lugares *non santos*, era similar al de la tradición doméstica europea y también al de los salones porfirianos. Una semana antes de la catástrofe de *Sombras y Siluetas*, la Compañía de Opereta de Pietro Franceschini había empezado a trabajar en el Teatro Nacional. Se trataba de una maquinaria de exterminio melodramático que llegaba a competir con toda la fuerza artística posible (véase Tabla 15.1). En relación con el debut, *Jano*, en *El Tiempo Ilustrado*, nos dice que el conjunto era bueno y cumplía su cometido como se debe, pues no solo daba "pedazos de madera o caricaturas exageradas", sino que además cantaban sin apuntador. El vestuario y la decoración se presentaba como pocas veces se había visto en temporadas de zarzuela: "los coros bien y la orquesta perfectamente"[10].

Tabla 15.1: Programación de las compañías líricas en la Ciudad de México, 1892. Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y Compañía Franceschini (Teatro Nacional).

El Señor Duque (T. Arbeu)	5	Enero	
Revista de guante blanco (T. Principal)	17		
El Cura de Jalatlaco (T. Principal)	23		
			(T. Nacional)
	28		*Cin-Ko-Ka*
	30		*Il Babbeo é l'intrigante*

[9] Gutiérrez Nájera, Manuel (*Duque Job*, seudónimo). "Correo de teatros. Sombras y Siluetas". *El Partido Liberal* (México), 10 de febrero de 1892, p. 1.

[10] Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seudónimo). "Crónica". *El Tiempo Ilustrado* (México), 31 de enero de 1892, pp. 1-2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

	2		*Mascota*
	4		*Il vice-Ammiraglio*
	5		*Doña Juanita*
Sombras y Siluetas (T. Arbeu)	6		*Fra Diavolo*
	14	FEBRERO	*Pascua Florentina*
	18		*Fatinitza*
Perfiles y Contornos (T. Principal)	20		
	25		*Marina*
	27		*La Leyenda del Monje*
La Montaña Rusa (T. Principal)	5		*Viaje por África*
	8		*El Capitán Fracassa*
	10	MARZO	*En busca de la felicidad*
	15		*Martha*
	19		*Don Quixote*

Una revisión a la programación podría llevar a suponer que se trató de una competencia desleal con las empresas nacionales. Entre el 28 de enero y el 5 de febrero se presentaron seis producciones para enfrentar la cartelera de *Revista de guante blanco*, *El Señor Duque* y *El Cura de Jalatlaco.* Un sentimiento patriótico se empezó a percibir. El crítico de *La Ilustración Mexicana* apuntaba que, los extranjeros que llegan por primera ocasión, tienen un concepto "pobre o indiferente" del mexicano; esto lo dice por la poca estimación que la Compañía Franceschini manifestaba al público que concurría a sus funciones al repetir, una y otra vez, las mismas piezas[11].

[11] "Algo de Teatros". *La Ilustración Mexicana* (México), 15 de febrero de 1892, p. 6.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

No queda nada claro cuál sería la frecuencia idónea para presentar nuevas producciones, pues una vista panorámica de la temporada puede llevar a otra interpretación. En poco menos de dos meses se cuentan dieciséis montajes diferentes registrados en la prensa. Una cartelera poco habitual en México. Quizá, una respuesta a la escasa fortuna de la Compañía Franceschini se encuentra en las críticas al medio musical y en el favoritismo por las obras locales. Para el crítico de *La Voz de México*, los estrenos de zarzuela eran escándalos que no sorprendían a nadie. El teatro, nos dice, es "un lugar en que lo indecente de los trajes rivaliza con lo soez de las palabras y lo cínico de los ademanes"[12]. Más aun, la raíz del mal se encuentra en "los empresarios españoles que llevan mucho tiempo de poseer nuestros teatros [y] tienen la gran gloria de haber degradado completamente el arte dramático entre nosotros". Su postura es contundente: una buena compañía no cabe en México y "el gusto está completamente entregado", pues solo vive a título de inmoralidad y de corrupción[13]. En otras palabras, algunas facciones se ocuparon de subrayar el gusto sensacionalista del público para degradar la valía de lo extranjero en una suerte de xenofobia artística.

En las producciones locales se puede señalar algo similar. Las dos últimas zarzuelas mexicanas que se presentaron en ese periodo fueron *Perfiles y Contornos* de Vicente Galicia y *La Montaña Rusa* de José Vigil; ambas con música del incansable José Austri. La *Montaña Rusa* es tan solo la transposición de los acontecimientos cotidianos al escenario. Una historia superficial que retrata de forma absurda la nueva distracción instalada en la Alameda de la ciudad. La obra refuerza la teoría anterior del gusto entregado y nada más. Pero *Perfiles y Contornos* se volvió el gran caballo de batalla de la Compañía Labrada.

Perfiles y Contornos describe la visita de un político provinciano a la capital mexicana. El guía de este curioso personaje y su esposa es un violinista del Conservatorio. El músico –sin dinero, ni talento– lleva a la pareja por lugares emblemáticos de la metrópoli: la estatua ecuestre de Carlos IV, la Biblioteca Nacional, el Casino Español y el Conservatorio. Si hasta aquí la narrativa podría parecer verosímil, en escena circulan niños mal vestidos para caracterizar al contingente de México en la Exposición Universal de Chicago y a la Prensa Asociada[14]. Y en el momento más extravagante de la obra, Cuauhtémoc y Hernán Cortés cantan, en dueto zarzuelero, una mazurca de José Austri en el Museo Nacional y no solo eso: tienen de fondo un "coro religioso de indios aztecas". El asunto de lo exótico no quedó ahí. Un funcionario español se sintió agraviado por la adulteración de la verdad histórica. La gran queja era que "a la época de la dominación española, se la calificara como tiempo de crímenes y abusos"[15]. Pero en realidad, y esto es importante, *El Correo Español* nos dice que "nadie toma a lo serio [esos] golpes de patriotería, que no tienen más objeto que hacer de tan pobre recurso, un principio de especulación"[16].

Y sí, las estrategias empresariales eran decisivas. Pocos días después del estreno de *Perfiles y Contornos,* la prensa dejó testimonio del mal momento que pasaba la Compañía Franceschini. Pese

[12] "Poliantea Semanal". *La Voz de México* (México), 18 de diciembre de 1892, p. 1.

[13] *Ibid.*, p. 1.

[14] *Alter Ego* (seudónimo). "Correo de Teatros. Marina. Estreno de Perfiles y Contornos". *El Universal* (México), 23 de febrero de 1892, p. 1.

[15] "Perfiles y Contornos". *El Correo Español* (México), 11 de marzo de 1892, p. 2.

[16] *Ibidem*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

a tratarse de una de las mejores agrupaciones que habían llegado a México, nos dice *El Monitor Republicano*, la concurrencia escaseó y los artistas extranjeros no gozaron de los favores del "incomprensible público mexicano"[17]. El periodo de Cuaresma y Semana Santa dio paso al drama del teatro serio. Las agrupaciones zarzueleras quemaron sus barcas para emigrar a localidades menos conservadoras.

II. En el verano, la segunda temporada surgió con un ataque frontal a la tradición escénica: el debut de la orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos. Lo nuevo no era la música instrumental, sino la programación de un ciclo, con una orquesta fija y en un lapso relativamente corto. Sin entrar en detalles, la propuesta estaba directamente vinculada con el repertorio presentado un año antes por la Compañía de Ópera Inglesa. No solo fue el hecho de que se interpretaron obras instrumentales de los mismos autores –Wagner, Beethoven y Weber–, sino que el repertorio se consideró moderno y causó polémica. Además, la crítica francesa apuntaló el discurso estético y resultó indispensable poseer una orquesta profesional para estar a la par de las naciones civilizadas.

Al presentar el programa inaugural, el crítico *Placable* de *El Universal* mencionó que la música moderna era emocional y hablaba al corazón. Todo esto para advertir que el público habitual estaba acostumbrado a escuchar melodías rítmicas con representación escénica y ahora debería enfrentar música "armónica, contrapuntística e instrumental"[18]. Enrique Santibáñez, el crítico de *El Nacional*, advertía un problema trascendental: el *gusto* por la música dependía de la difusión. Pues solo si se tenía la suerte de ser invitado al círculo aristocrático de un buen pianista se podía escuchar Chopin, Liszt o Beethoven. En pocas palabras: el arte se refugiaba en los hogares[19]. Aunque cabe decir que solo en ciertos hogares. Los artífices de la Sociedad Anónima –Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa– pertenecían a este grupo de pianistas aristocráticos. La deducción es simple: si ellos representaban arte y buen gusto, el siguiente paso era hacerlo público. Tenían obras orquestales, pero no se habían programado en espectáculos masivos para ser sancionadas. La audición de composiciones de autores mexicanos se volvió, así, en un atractivo adicional de la propuesta.

El primer concierto se efectuó el 17 de junio (véase Tabla 15.2). El programa confrontó la tradición escénica, pero no incluyó ninguna partitura de autor local. En relación con la recepción del concierto, la crítica se inscribe en una dinámica que le resultó desconocida e incluso incómoda. Lo más destacable es que surge la lectura de Ricardo Castro y Carlos J. Meneses como los virtuosos mexicanos. Por línea directa de las enseñanzas del pianista Eugene D'Albert, Castro fue visto algo así como el cachorro de Liszt. El *Duque Job* nos dice, al respecto de las capacidades artísticas, que Ricardo Castro tenía una voluntad irresistible que se imponía con diez talentos, para hacer del piano "su cosa"[20]. Meneses, por otra parte, se percibe en la crítica como el músico de talento que es capaz de someter a Wagner.

[17] Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seudónimo). "Charla de los domingos". *El Monitor Republicano* (México), 20 de marzo de 1892, p. 1.

[18] Flores, Manuel (*Placable*, seudónimo). "La Sociedad Anónima de Conciertos. Su primer festival". *El Universal* (México), 21 de junio de 1892, p. 2.

[19] Santibáñez, Enrique. "Conciertos". *El Nacional* (México), 15 de enero de 1892, p. 2.

[20] Gutiérrez Nájera, Manuel (*Duque Job*, seudónimo). "El primer concierto". *El Partido Liberal* (México), 23 de junio de 1892, p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 15.2: Calendario de presentaciones de la Sociedad Anónima de Conciertos y del pianista Alberto Jonás, Teatro Nacional de México, 1892.

Sociedad Anónima de Conciertos Primera presentación	17	Junio	
Sociedad Anónima de Conciertos Segunda presentación	20	Julio	
	6	Agosto	Alberto Jonás, primer recital
Sociedad Anónima de Conciertos Tercera presentación	12		
	13		Alberto Jonás, segundo recital
	20		Alberto Jonás, tercer recital
Sociedad Anónima de Conciertos Cuarta presentación	21		

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En la modificación de los discursos es evidente que diarios feroces, como *El Correo Español* o *El Monitor Republicano*, se limitaron a esbozar artículos superficiales. Personalidades de la crítica como *Abeja* y Gutiérrez Nájera también mostraron molestia al entrar al tema. La muletilla de "música bonita" que utilizaba *Abeja*, por ejemplo, resultó ridícula para describir la sonoridad del concierto para piano de Grieg. En contraste, el filósofo Ezequiel A. Chávez (1868-1946) publicó un artículo en el que considera el proceso evolutivo de la música para llegar al concierto y la sinfonía como "formas superiores del discurso musical"[21]. Su visión, si se compara con la manera en que se escribía la crítica, resulta novedosa e intenta definir el proceso compositivo para llevar la música instrumental a una construcción orgánica que se fundamenta en el motivo. Según Chávez, los oyentes cruzarían "en cabalgata triunfal, altas las espadas y brillando los estandartes" para percibir "los ejércitos de armonía". Esta sentencia ayuda a entender que la crítica poética y la concepción de la música absoluta no tenían la separación tan radical que se le ha asignado.

Las observaciones más críticas y realistas llegaron del gremio musical. El compositor y violonchelista Eduardo Gabrielli, en la trinchera de *El Diario del Hogar*, se ocupó de encender la prensa. Su primera observación fue que tres directores en un concierto –Campa, Meneses y Villanueva– resultaba inoperante; sobre todo si las batutas de Campa y Villanueva mostraban carencias rítmicas, falta de coordinación en arcos y entradas equivocadas. Después, la queja va contra los metales y su insoportable desafinación. Aunque prometía ser una velada encantadora, dice Gabrielli, la interpretación resultó monótona y cansada. Para concluir, menciona que Ricardo Castro tocó con maestría, pero la música de Grieg era "poco inspirada y demasiado noruega"; eso alimentó el incendio[22]. Y precisamente en este punto es en donde la crítica se concentró para buscar un objetivo único: exaltar al virtuoso mexicano. Los matices chauvinistas son más que obvios, como lo demuestra la siguiente nota en la que se retoma el ataque al pianista D'Albert durante su visita a México:

> Hubo [...] alguien que dijera (un pianista extranjero tristemente célebre desde entonces [de apellido Voyer]) que D'Albert era solo un charlatán del piano. Algo de esto oímos decir (también a un extranjero [de apellido Gabrielli]) la noche del viernes último respecto de Ricardo Castro.
> ¡Pobres celosos del mérito! [...] Nosotros y el público todo, [...] aplaudió y aplaudirá a Castro, como a un gran pianista, honra y orgullo de México...[23].

Por otro lado, el pianista español Alberto Jonás (1868-1943) llegó a la Ciudad de México para realizar tres presentaciones, en el momento que la Sociedad Anónima estaba sumergida en la controversia de los críticos extranjeros. Esta coincidencia temporal resultó ser la peor estrategia para el artista madrileño y la mejor oportunidad de Ricardo Castro para afianzarse como el virtuoso mexicano. La primera presentación de Jonás se realizó casi sin público. La prensa estaba concentrada en el estreno de la zarzuela *Puebla* de José Austri y en hacer difusión a la añorada música orquestal mexicana que se presentaría en el tercer concierto de la Sociedad. Los cronistas solo relataron de forma indirecta lo

[21] Chávez, Ezequiel A. "Notas artísticas. El próximo concierto del Teatro Nacional". *El Universal* (México), 16 de junio de 1892, p. 4.

[22] Gabrielli, Eduardo (*Violín* 2º, seudónimo). "Primer Concierto en el Teatro Nacional". *El Diario del Hogar* (México), 19 de junio de 1892, p. 2.

[23] "En el Teatro Nacional. Interpretación del concierto para piano op. 16 de E. Grieg". *El Tiempo* (México), 22 de junio de 1892, p. 2. El asunto relacionado con Eugene D'Albert se trató de una confrontación artística desarrollada en abril de 1890. Un curioso Capitán Voyer aseguraba que D'Albert no era tan buen pianista y optó por desafiarlo públicamente. Se puede leer en Miranda, Ricardo. "Sí, sé que hay sordos...: el extraño caso del Capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que se decía del artista español; en términos generales, se habló bien de él. La segunda presentación se realizó un día después de la tercera función de la Sociedad Anónima. Como era de esperarse, las críticas se ocuparon de la interpretación de la orquesta, de las obras de Gustavo E. Campa y nada más. El tercer y último recital de Alberto Jonás tuvo otros inconvenientes: el sábado 20 de agosto que se presentaba el pianista llovió de forma copiosa y al día siguiente estaba programado el cuarto concierto de la Sociedad; una sorpresiva e inusual función a beneficio. Las localidades estaban casi agotadas porque se repetía el concierto para piano de Grieg con Ricardo Castro.

III. El 10 de septiembre concluyó la Sociedad Anónima de Conciertos. La Compañía Sieni inició el tercer periodo de espectáculos para llegar al 12 de octubre con *Colón en Santo Domingo* (véase Tabla 15.3). Lo que lleva de vuelta a la carta de Julio Morales en la que se lee:

> Por razones de conveniencia práctica que me reservo y en nada se refieren a la Empresa, le suplico a usted me permita retirar de la escena [la ópera] "Colón". Más tarde, cuando el gusto por la música seria esté generalizado y uniformado, haré con alguna nueva producción otra tentativa, en la esperanza de ser bien comprendido.
> Por ahora, quedo agradecido a la deferencia de usted, a la caballerosidad del distinguido maestro Golisciani, a la buena voluntad de todos los intérpretes de mi composición y a la bondad del público que, haciendo repetir la romanza del tenor y aplaudiendo cinco números de los nueve que forman mi partitura, tuvo a bien la noche del estreno llamarme ocho veces al honor del proscenio [...][24].

Tabla 15.3: Programación de la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni, Teatro Nacional de México, 1892.

Sociedad Anónima de Conciertos Quinta presentación	10		
	14		*Aida*
	20	Septiembre	*Il Trovatore*
	22		*La Favorita*
	25		*Lucia de Lammermoor*
	28		*Guillermo Tell*

[24] Morales, Julio. "La ópera 'Colón en Sto. Domingo'". *El Tiempo* (México), 16 de octubre de 1892, p. 1.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

6	Octubre	*Ernani*
12		*Colombo a Santo Domingo*
18		*Un ballo in maschera*
27		*La Gioconda*

Luis G. Urbina –el crítico de *El Siglo Diez y Nueve*– llama la atención sobre algunos aspectos cruciales en el texto[25]. Primero. Por qué se tendría que publicar un mensaje privado para "anunciar una cosa que todo el público sabía [...] la juiciosa retirada de Colón". La verdad es que resulta una contradicción que el maestro "Morales Jr." se expusiera públicamente y, a la vez, se reservara, de forma "arrogante", sus "razones de conveniencia práctica" que llevaron a tomar "tan violenta resolución". Urbina se pregunta si no se trata de producir "el nervioso cosquilleo de la curiosidad", algo que se utilizaba como estrategia empresarial en la zarzuela[26]. Segundo. Si la obra no fue comprendida, cómo se puede explicar el entusiasmo del público, la repetición de la *Romanza* y la llamada al escenario del autor, ocho veces. A todas luces, esto de la adulación al autor era una exageración. Tercero. Si no es posible explicarse cómo una obra puede ser incomprendida y de forma simultánea celebrada, entonces el público aplaudió "a tontas y a locas" y "con estupidez inconcebible". Cuarto. Julio Morales deja claro que cuando el *gusto* por la música seria estuviera generalizado realizaría otra tentativa, con la esperanza de ser comprendido. Para Urbina, solo hay dos caminos: o bien los aplausos no llegaron de un "verdadero público" que pudiera evaluar de forma crítica, o el *Colón en Santo Domingo* no era música seria.

IV. En un rápido *flash back*, la zarzuela, con su polizón indigenista, había triunfado en las taquillas del Principal; la Sociedad Anónima había presentado música "moderna" como no había pasado antes y existían virtuosos mexicanos. Momentos antes de la función operística de *Colón*, la Orquesta del Conservatorio amenizaba en la Cámara de Diputados y el cronista de *El Universal* se quejaba por la

[25] Urbina, Luis G. (*El Implacable*, seudónimo). "La retirada de Colón". *El Siglo Diez y Nueve* (México), 17 de octubre de 1892, p. 2.

[26] *Ibid*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cancelación de Weber. La razón por la que se eliminó este número resulta imprescindible: los músicos querían acudir a la representación de *Colón en Santo Domingo* en el Teatro Nacional. Incluso, la ópera empezó con una demora notable[27]. La Orquesta del Conservatorio fue la base para la temporada de la Compañía Sieni y también para los conciertos de la Sociedad Anónima. Por lo tanto, algunos integrantes de la orquesta que habían interpretado a Beethoven, Wagner, Meyerbeer y otros más estaban en el público. El ángulo de maniobra para justificar la postura de Julio Morales se reduce aún más. Una buena parte de los asistentes eran amigos, conocidos y parientes.

Pero la realidad es que Urbina acertó a los dos caminos. Además de un público poco riguroso, la música del *Colón en Santo Domingo* no gustó por ser pésima en argumentación y "mediana" en música. El libreto inicia con un grupo de soldados españoles tratando de forma violenta a unas indígenas que piden piedad. De forma sorpresiva, la compasión tiene una sonoridad monótona y disonante, en un contexto armónico estático. Cinco escenas más tarde, Cristóbal Colón desembarca y, con un recitado de poca imaginación, agradece a Dios. Acto seguido, interpela al malo de la historia para salvar a la indígena oprimida. Fin de la historia para el festejado.

Después de una cantidad considerable de tinta invertida en el tema del nacionalismo, nos dice el historiador Mauricio Tenorio, al menos debe quedar la idea de que es una cuestión de globalización y, por consiguiente, de acuerdos[28]. De esta postura se puede concluir que la intención de México, al menos en música y en 1892, era mediar esencia histórica, definición racial, atributos naturales y una posición económica que le permitiera encontrar lo cosmopolita. En otras palabras, *El Correo Español* –aun en las peores circunstancias– con su diálogo afectivo, el criollismo musical de José Austri, la generación de virtuosos locales y el hecho de tener una orquesta patrocinada para tocar repertorio internacional, colocaron a México de camino a la modernidad. En el *Colón en Santo Domingo*, los elementos fundamentales que consolidan esta tesis nacionalista fallaron de forma catastrófica. No hay conciliación y, por lo tanto, tampoco nacionalismo. En el marco de una celebración tan representativa para México, como Nación independiente, la música de *Colón en Santo Domingo* soñó que podría alcanzar la eternidad, pero los vientos cambiantes tornaron su carabela al desierto insonorizado de un archivo muerto.

[27] "El IV Centenario de Colón". *El Universal* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.

[28] Tenorio Trillo, Mauricio. "Del nacionalismo y México: un ensayo". *De cómo ignorar*. México, Fondo de Cultura Económica y Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2000, pp. 72-75.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

16

Oficio de difuntos y Misa de réquiem (1912) de Arnulfo Miramontes: la personalización de un género religioso en el contexto revolucionario mexicano de principios del siglo XX

Sara Ramos Contioso
Conservatorio Superior de Música de Sevilla

El estudio de *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* (1912) de Arnulfo Miramontes muestra la pervivencia del género de difuntos en un contexto social caracterizado por la inestabilidad de los movimientos revolucionarios mexicanos de principios del siglo XX y por el carácter reformista de la composición religiosa. Planteado sobre una finalidad ritual, este modelo religioso participa de la tradición funeraria de precedentes como los réquiems de Cenobio Paniagua y Vásquez (1882) o Julián Carrillo Trujillo (1900) y concreta una búsqueda identitaria destinada a favorecer el desarrollo de un género planteado como nacional. A partir de estas premisas contextuales, este trabajo pretende determinar las particularidades que Miramontes aplica en la realización de su réquiem. Para ello, la metodología combina la investigación documental con el análisis musical y trata de dirigir el estudio de la obra hacia una finalidad patrimonial centrada en la necesidad de recuperar el legado del compositor como modelo representativo de uno de los músicos más influyentes de la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Miramontes fue un creador versátil y prolífico que compatibilizó su actividad compositiva con la interpretación como organista y pianista, la dirección de orquesta, la crítica musical y la pedagogía. Su patrimonio musical es amplio y diversificado, pero adolece de una pasividad científica que genera una peligrosa actitud de "abandono" histórico justificado por el "conservadurismo" de su lenguaje y la rápida evolución de las vanguardias musicales de la segunda mitad del siglo XX.

El 27 de febrero de 2015, el reestreno de su *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* en el Palacio de Bellas Artes de México, con Rodrigo Elorduy como director y el Coro de Madrigalistas, permitió recuperar la realidad creativa de esta obra funeraria después de más de medio siglo de "olvido". La amplia aceptación y las críticas favorables de su interpretación motivaron la realización de este trabajo y plantearon la necesidad de ofrecer su modelo funeral como elemento representativo de una estética que forma parte de la historia musical de México. La concreción de sus peculiaridades y el estudio de la pervivencia del género materializa el apartado conclusivo final y trata de revitalizar el interés científico por el estudio de la producción del compositor, un conjunto de más de 150 obras que permanecen casi en su totalidad inéditas en el archivo de su heredero Héctor Ruiz-Esparza Miramontes[1].

[1] El Archivo Personal de su heredero Héctor Ruiz-Esparza Miramontes, conservado en Aguascalientes, mantiene un legado musical integrado por partituras originales, grabaciones de las mismas, escritos del músico, correspondencia y referencias críticas de su obra. El conjunto constituye un referente primario imprescindible para el estudio del compositor y la proyección de su obra.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La consolidación de una etapa formativa y la reforma musical sacra

El modelo funerario que Miramontes desarrolla en su *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* plantea el estudio del género de difuntos sobre un contexto condicionado por la importancia de los movimientos reformistas de música religiosa de finales del siglo XIX y por la consolidación formativa que el compositor desarrolla tras su traslado a Aguascalientes en 1893. En esta ciudad, el joven músico permanece durante un período de más de veinte años y establece una primera etapa caracterizada por la influencia de grandes maestros –como Francisco Godínez– y por el desarrollo de una intensa actividad como intérprete y compositor vinculada al entorno religioso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe[2].

De esta manera, a partir de su incorporación como músico al Santuario de Aguascalientes, Miramontes perfecciona las disciplinas de órgano y piano –con la obtención en 1895 del nombramiento como organista titular del Santuario–, se inicia en la composición y asimila las particularidades de una estética que, además de estar centrada en la tradición de los grandes maestros, busca un modelo de identidad nacional. Paralelamente, la intensa actividad organística que ofrece el Santuario permite a Miramontes conocer a Francisco Godínez y valorar la necesidad de su tutela para perfeccionar sus estudios de órgano y composición. Por ello, en 1898 Miramontes ingresa en la escuela de órgano que Godínez tiene en Guadalajara[3] y participa de una formación de dos años centrada en la adquisición de un estilo que, además de pretender ser nacional, intenta asimilar el referente parisino del maestro.

El período formativo de Miramontes con Godínez representa un hecho relevante en la trayectoria del compositor que le permite adquirir un profundo conocimiento de las diversas técnicas de composición de escuela. Francisco Godínez –quien ejercía como organista titular de la Catedral de Guadalajara[4]– había estudiado con Guilmant, Dubois, Gigout y también Samuel Rousseau en París y enfocaba la finalidad de su escuela a la consecución de tres objetivos: uno nacional, destinado a preservar la cultura musical de Guadalajara (tapatía); otro religioso, centrado en la dignificación de la música eclesiástica; y otro instrumental, dirigido a la necesidad de implantar el modelo de la organería francesa en México[5]. A partir de estas premisas, Miramontes recibe un aprendizaje condicionado por el modelo religioso francés de la última década del siglo XIX y vinculado a un estilo que, sin abandonar el componente dramático del último romanticismo, recupera la claridad y sencillez de los modelos religiosos reformistas.

Godínez –que había participado en el movimiento organístico francés con referencias tan representativas como Charles-Marie Widor, Camille Saint-Saëns, César Franck, Louis Vierne, Marcel Dupré, Alexandre Guilmant, Eugène Gigout o Theodore Dubois– transmitió a Miramontes y a toda una generación coetánea de músicos los rasgos definitorios de un referente musical que valoraba los principios técnicos del contrapunto y del desarrollo temático y armónico romántico, y que situaba las posibilidades expresivas de la música sobre un objetivo vinculado al estilo de los modelos "clásicos". Como resultado de este enfoque, Miramontes amplía sus estudios de piano, órgano, armonía y contrapunto y se familiariza con la estética del canto gregoriano, la polifonía renacentista de Palestrina o Victoria, y el repertorio religioso de Bach, Händel, Beethoven, Mozart o César Frank. Consecuentemente, cuando el

[2] Jiménez Casillas, Bernardo. *Biografía del compositor mexicano Arnulfo Miramontes (1881-1960)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 22.

[3] "Sus primeros estudios de piano, órgano, armonía, contrapunto, fuga y composición los hizo con el eminente maestro D. Francisco Godínez". Aguascalientes, Archivo Personal de Héctor Ruiz-Esparza Miramontes, II-Documentos varios, 1944, 1:1.

[4] Santoscoy, Alberto. *Obras completas*. Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado, 1984, p. 666.

[5] Carrasco, Alfredo. "El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara". *Mis recuerdos*. Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 145-146.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

compositor regresa a Aguascalientes en 1901[6], recupera su cargo de organista titular del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y compone *Elevación*, *Ave Maria* para solo, coros, orquesta de cuerdas y órgano, *5 Motetes* para voces y órgano, *3 Salves Regina* y un *Preludio y Fuga* a cuatro partes para órgano dedicado al estreno del órgano de la Iglesia de San Marcos[7].

A partir de estas referencias, Miramontes se confirma como un compositor que, además de mantenerse próximo a los principios del *Motu Proprio* de Pío X, participa de un estilo que evita el efectismo teatral romántico, recupera el simbolismo de la composición retórica de escuela y destaca por su "claridad, sencillez, inspiración, y armonía trasparente"[8]. La creación de su réquiem en 1912 obedece a esta intencionalidad religiosa y sitúa la pervivencia del género en un contexto caracterizado por la fidelidad de su naturaleza funeral. En ella, el simbolismo argumental se combina con la sencillez estructural y los condicionantes estéticos de la reforma de Pío X se preservan como fundamentos constitutivos de un modelo que, ante todo, es ritual y mantiene la naturaleza dramática del género religioso.

Años de revolución y de búsqueda de identidad: la creación de un réquiem

Los años previos a la composición de *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* (1912) se caracterizan por el epílogo formativo que Miramontes desarrolla entre 1908-1909 en Berlín[9] y el alzamiento revolucionario que en noviembre de 1910 derroca a Porfirio Díaz del gobierno e inicia un conflicto bélico de diez años[10]. A ello se añade en 1911 la muerte de María del Refugio Romo de Vivar[11], madre del compositor, como hecho que motiva la composición del réquiem y que vincula su carácter a la estética funeral de la misa de difuntos.

El período de estudios en la Stern'sches Konservatorium der Musik de Berlín, actual Universität der Kunste, familiariza al compositor con el lenguaje de las distintas escuelas alemanas que su profesor Phillipp Rüfer (1844-1919) trabajaba en las clases de composición. Como consecuencia, las dos obras más significativas de esta época obedecen a una formación cuartetística –en su *Cuarteto n.º 1 en Re menor*– u orquestal –en la *Obertura Primavera*– que serán elogiadas por el maestro alemán y por la crítica de México al destacar su planteamiento "bien acabado" y partícipe de una "gran pureza de forma y estilo"[12]. Paralelamente, junto a los estudios de composición con Rüfer, Miramontes recibe clases de piano de Martin Krause (1853-1918)[13] y de orquesta con Alexander von Fielitz (1860-1930)[14], con el resultado de un aprendizaje polivalente que acepta las particularidades estilísticas de los grandes maestros alemanes. La admiración y respeto que Miramontes siente por esta escuela condiciona la evolución estilística de su obra y el planteamiento de su posterior réquiem. De hecho, Miramontes reconoce la

6 Aguascalientes, Archivo Personal de Héctor Ruiz-Esparza Miramontes. II-Documentos varios, 1929, 1:1; Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., p. 23.

7 *Ibid.*, p. 24.

8 Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f., 1:6-7 y 11.

9 Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., pp. 24-25.

10 Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de* México. México, Siglo XXI, 1977, p. 76.

11 Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, 1911.

12 Palomar, Carlos. "Arnulfo Miramontes in memoriam". *Excélsior* (México), 8 de mayo de 1960.

13 Martin Krause había sido discípulo de Liszt. Von Arx, Victoria A. *Piano Lessons with Claudio Arrau. A Guide to His Philosophy and Techniques.* Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 5.

14 Universität der Künste Berlin, Universitäsarchiv. Bestand 4, Nr. 18 and Nr. 11.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

trascendencia de sus años de aprendizaje en Berlín y destaca su influencia en el desarrollo de su lenguaje. Como testimonio de esta etapa, en 1939 escribe:

> Aún recuerdo que recorrí casi con lágrimas en los ojos los lugares que frecuentó el genio de Bonn y el no menos genial Bach, cuyas obras habían ya formado mi gusto musical y que tan hondamente llevaba yo en mi corazón. A la gran Alemania debo yo mi educación musical. Llegué a ella sin más haber que mis sueños de artista, mi decidida voluntad de adquirir los conocimientos necesarios para realizar mi obra y un exiguo caudal producto de férreas economías[15].

Por ello, cuando en 1912 compone su réquiem, Miramontes vincula su estética funeraria a los referentes creativos de Bach, Beethoven o Mozart como modelo de un estilo religioso que el compositor califica como "el más elevado porque con él se alaba a Dios directamente"[16]. Paralelamente, personaliza la estructura ritual del oficio de difuntos y reinterpreta las particularidades musicales de la escuela alemana-austríaca en el contexto mexicano de principios del siglo XX.

Tras su regreso a México en 1909, Miramontes se instala de nuevo en Aguascalientes e inicia una estrecha colaboración con el régimen de Porfirio Díaz que impulsa su carrera como compositor y director de orquesta con la organización de una gira de conciertos en México con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia. En ella, Miramontes estrena su *Cuarteto de cuerdas en Re menor*[17] y desarrolla una faceta creativa que es valorada por los críticos de su tiempo y considerada como representativa de un modelo nacional que mantiene "la inspiración de los clásicos" y evita "las impurezas propias del decadentismo"[18].

Sin embargo, el carácter festivo de este período finaliza drásticamente en noviembre de ese mismo año con el alzamiento revolucionario que derroca a Porfirio Díaz del gobierno e inicia un conflicto bélico de diez años. Como consecuencia, la inestabilidad social se generaliza en México y la implicación nacionalista de Miramontes convive en un contexto condicionado por las consecuencias de la guerra y la muerte. Este nuevo tono decadente y funeral es potenciado en 1911 con el fallecimiento de la madre del compositor. Concretamente, tras la muerte de María del Refugio Romo Vivar el 28 de diciembre de 1911[19], Miramontes inicia la composición de un modelo funerario que articula en la forma bipartita de oficio y misa de difuntos y que finaliza el 20 de diciembre de 1912[20].

La finalidad conmemorativa dirige el estreno de la obra en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de Aguascalientes, bajo la batuta del propio Miramontes y la asistencia de un público que valora esta nueva aportación como un "canto inspirado [...] en el que se demuestra la maestría de Miramontes al tratar las voces y la cuerda dentro del más estricto y meditado plan escolástico"[21]. Como resultado, el *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* del maestro mexicano mantiene el carácter ritual del género de difuntos y condiciona sus posibilidades expresivas a la finalidad litúrgica de su interpretación. En este sentido, su propuesta creativa parte de la aceptación de unos principios reformistas que condicionan la

[15] Aguascalientes, Archivo Personal..., I-Correspondencia, 1939.

[16] *Ibid.*, II-Documentos varios, s.f., 1: 6-7 y 11.

[17] Esta obra fue ganadora de un concurso de composición convocado por la Comisión de Independencia. *Ibid*., 1929, 1:2.

[18] "Resultado del concurso musical del centenario". *El Imparcial* (México), 22 de marzo de 1911.

[19] Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, 1911.

[20] Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., p. 37.

[21] *Ibid*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

evolución de la música religiosa de principios del siglo XX[22] y fortalecen su herencia formativa como compositor y organista del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Aguascalientes.

Dos años después de su estreno, en 1914, el avance de las Fuerzas Revolucionarias carrancistas y villistas convierte la ciudad de Aguascalientes en un escenario de heridos y muertos que obliga a Miramontes y a su familia a retirarse a Lagos de Moreno[23], donde el compositor escribe su *Sonata para piano* y permanece tres meses hasta su traslado definitivo a Ciudad de México. De esta manera, el *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* de 1912 constituye el modelo religioso que finaliza una de las primeras épocas del compositor y dirige el simbolismo funeral de su argumento hacia un contexto conmocionado por la muerte y la destrucción del período revolucionario mexicano. Su valor testimonial justifica un análisis más detallado de su estructura y dirige las particularidades de su estilo a la concreción de un referente característico de Miramontes y representativo de una de las épocas más controvertidas de la historia de México.

La personalización de un modelo funeral y la influencia alemana

La amplia difusión que tuvo el *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* en vida de Miramontes muestra la aceptación de la obra en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. De hecho, tras su estreno en 1912, este modelo de difuntos fue interpretado en seis ocasiones más en la Ciudad de México[24], con críticas positivas que valoraban su dramatismo musical y la corrección de su escritura[25]. Sin embargo, pese a la intencionalidad funeral que Miramontes presenta en su estructura, las interpretaciones posteriores al estreno descontextualizan la finalidad litúrgica del réquiem y dirigen su simbolismo hacia la sala de conciertos. No hay una referencia autobiográfica que justifique este hecho, pero la consecuencia del mismo anula el carácter ritual y desvincula su dramatismo del contexto religioso de la primera etapa creativa de Miramontes.

Pese a la variabilidad de este hecho, el planteamiento de la obra muestra la personalización de un referente litúrgico que sorprende en el apartado del réquiem. Concretamente, mientras que el oficio está integrado por el invitatorio *Regem cui omnia vivunt* y los responsorios *Credo quod* y *Qui Lazarum* del primer nocturno, la misa de réquiem se desarrolla sobre una forma de Ordinario y conserva solo la secuencia *Dies Irae* y el responsorio final *Libera me* como partes diferenciadoras de su carácter funeral (Tabla 16.1). Esta estructura sorprende por la supresión de un movimiento tan representativo como el Introito del réquiem o su comunión *Lux Aeterna* y podía hacer presuponer que Miramontes buscaba un estilo religioso centrado en la sencillez de la misa de Ordinario y enriquecido con la inclusión de la secuencia del Propio. Ante esta solución estructural, el *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* se interpreta de manera unitaria e integra sus particularidades formativas dentro de una organización de conjunto que presenta la sección del réquiem como referencia tripartita sometida a reexposición a partir del Agnus Dei.

[22] La principal reforma sobre música religiosa de principios del siglo XX fue el *Motu Proprio* "*Tra le sollecitudini*" *(sobre la música sagrada)*, de Pío X en 1903. Véase Pío X. *Tra le sollecitudini (sobre la música sagrada)*. Ciudad del Vaticano, 1903, <http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> [consulta 25-06-2018].

[23] Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., p. 37.

[24] En 1917: Sala Wagner y Unión Filarmonía de México; 1936, 1939, 1945: Anfiteatro Simón Bolívar (México); 1953: Sala Chopin (México). *Ibid*., pp. 182 y 185-186.

[25] "Musicalidades", recopilación de críticas sobre el *Réquiem* de Miramontes realizada por Carlos del Castillo. *El Universal* (México), 14 de octubre de 1953, s.p.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 16.1: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos y Misa de réquiem*: estructura formal.

Oficio de difuntos	*Misa de réquiem*
Invitatorio	**Kyrie**
Regem cui omnia vivunt	***Dies Irae***
Responsorio I	**Sanctus**
Credo quod	**Benedictus**
Responsorio II	**Agnus Dei**
Qui Lazarum resuscitasti	***Libera me***

Tras el análisis de la dimensión formal, el réquiem de Miramontes ofrece un planteamiento textural condicionado por la aceptación de los principios reformistas religiosos que el compositor había asimilado de su maestro Francisco Godínez y por la personalización de la tradición alemana del género. De esta manera, Miramontes asimila dos condicionantes estéticos que –pese a su variabilidad– resultan complementarios y configuran dos rasgos característicos de la textura de la obra: la moderación de la plantilla orquestal –como elemento representativo del movimiento reformista– y la presencia de un contrapunto fugado que, pese a su alternancia con zonas de homofonía, mantiene la tradición romántica de las texturas acumulativas de fuerte valor expresivo.

En el primer apartado, la instrumentación de la obra descarta la herencia romántica de grandes dimensiones y ofrece una plantilla integrada por orquesta de cuerda, coro mixto, solistas y órgano. La elección de esta textura evita la teatralidad de los modelos románticos efectistas[26] y parte de la aceptación de unos principios reformistas que, en el último cuarto del siglo XIX[27] y comienzo del siglo XX[28], habían favorecido el desarrollo de un lenguaje musical contrario al carácter del "gran estilo romántico"[29]. En ellos se prohibía la utilización de elementos de naturaleza profana y se moderaban las plantillas orquestales con la supresión de instrumentos como el arpa, el pianoforte y toda la percusión, excepto los timbales[30]. A partir de la asimilación de los mismos, Miramontes concreta el plan instrumental de su réquiem y dirige las posibilidades dramáticas de su simbolismo funeral hacia un resultado de finalidad litúrgica que apoya los principios estéticos del *Motu Proprio* y acepta la naturaleza "santa, verdadera y universal" de la música religiosa[31].

---

[26] Hacemos referencia al efectismo religioso de modelos como el de Berlioz, Brahms o Jean-François Le Suer. En ellos, el intimismo ritual de la representación religiosa es dirigido hacia una finalidad teatral fundamentada en el desarrollo de un simbolismo musical de grandes texturas sonoras. Como consecuencia de esta estética, se concreta un modelo funerario de grandes dimensiones orquestales que carece de representatividad ritual y se dirige hacia una finalidad concertística. Para profundizar sobre ello, véanse Bloom, Peter (ed.). *Berlioz: Scenes from the Life and Work* [Eastman Studies in Music, 52]. Woodbridge-Rochester, Boydell & Brewer y University Rochester Press, 2008, p. 112; y Chase, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem*. Lanham, The Scarecrow Press, 2003, p. 245.

[27] Decretos sobre música religiosa de León XIII en 1884 (*Ordinatio quoad sacram musicam*) y 1894 (*De musica sacra*). Véase Hayburn, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music 95 a.D. to 1977 a.D*. Collegeville, The Liturgical Press, 1979, pp. 133-137.

[28] *Motu Proprio* de Pío X, 1903. Pío X. *Tra le sollecitudini…*

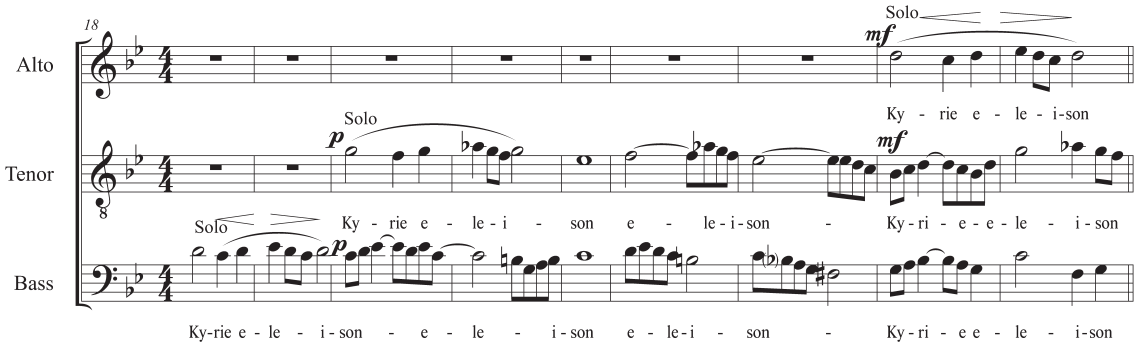
[29] Dahlhaus define el gran estilo romántico como el estilo sinfónico de Beethoven y los oratorios de Händel. Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. J. Bradford Robinson (trad.). Berkeley, University of California Press, 1989, p. 186.

[30] Estos instrumentos son considerados ruidosos y la "correcta" composición de música religiosa los evita en su desarrollo instrumental. Hayburn, R. F. *Papal Legislation on Sacred Music…*, pp. 136-137.

[31] "Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad*. Debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no solo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes. Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos. Mas a la vez debe ser *universal*, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En la aplicación del segundo recurso textural, el réquiem de Miramontes potencia una alternancia de zonas acumulativas muy contrapuntísticas con texturas homofónicas y solísticas que favorece el proceso de tensión y distensión orquestal asociado al carácter dramático del texto. De esta manera, los procesos contrapuntísticos son dirigidos por Miramontes hacia soluciones de fuerte contrapunto fugado que establecen un elemento de contraste y mantienen las posibilidades climáticas de su aplicación estructural. A modo de ejemplificación, el análisis del Kyrie de la *Misa de réquiem* obedece a la aplicación de este tipo de recursos (Ejemplo musical 16.1) y vincula el dramatismo del texto a la alternancia de texturas verticales o imitativas. Así, frente al estilo homofónico del *Christe* central, las realizaciones fugadas y canónicas articulan las secciones extremas del Kyrie y ofrecen la reinterpretación de un principio creativo presente en el género romántico. Su desarrollo, sin embargo, evita la grandilocuencia de referencias como la de *Ein deutsches Requiem* de Brahms[32] y establece un resultado más comedido y próximo al carácter imitativo de los elementos de elaboración temática.



Ejemplo musical 16.1: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. Kyrie, cc. 18-26.

Paralelamente, las zonas de homofonía favorecen el contraste tensional y vinculan las posibilidades expresivas del texto latino hacia un estilo próximo al modelo ceciliano de obras como las del réquiem de Liszt[33] o de Fauré[34]. Con ellas, Miramontes dirige su réquiem a la estética del *Motu Proprio* y dulcifica su dramatismo ante la necesidad de recuperar el tono austero del referente funerario medieval. Este hecho presupone la aceptación de los principios reformistas de principios del siglo XX y la vinculación de los mismos a un objetivo de "sencillez" y "claridad" supeditado a la naturaleza de su representación ritual. En palabras del propio Miramontes un modelo que

> [...] No admite agregados de ninguna especie porque no los necesita; dado que la música litúrgica, tal como la concibió S. Gregorio y S. Ambrosio, es decir, sus modalidades, su estilo parco y sencillo, no admite modernismos ningunos [...]. Lo que necesita la liturgia es claridad, sencillez, inspiración, y armonía trasparente, para que estas

carácter específico de su propia música, este debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena". Pío X. *Tra le sollecitudini...*, I:2.

[32] El *Ein deutsches Requiem* de Brahms ofrece realizaciones fugadas en los movimientos segundo, tercero y sexto con la finalidad de dirigir su punto climático estructural. En ellos, el carácter acumulativo de las entradas fugadas favorece el crecimiento textural y evoca un modelo próximo al desarrollo del oratorio barroco. Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography.* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997, p. 73.

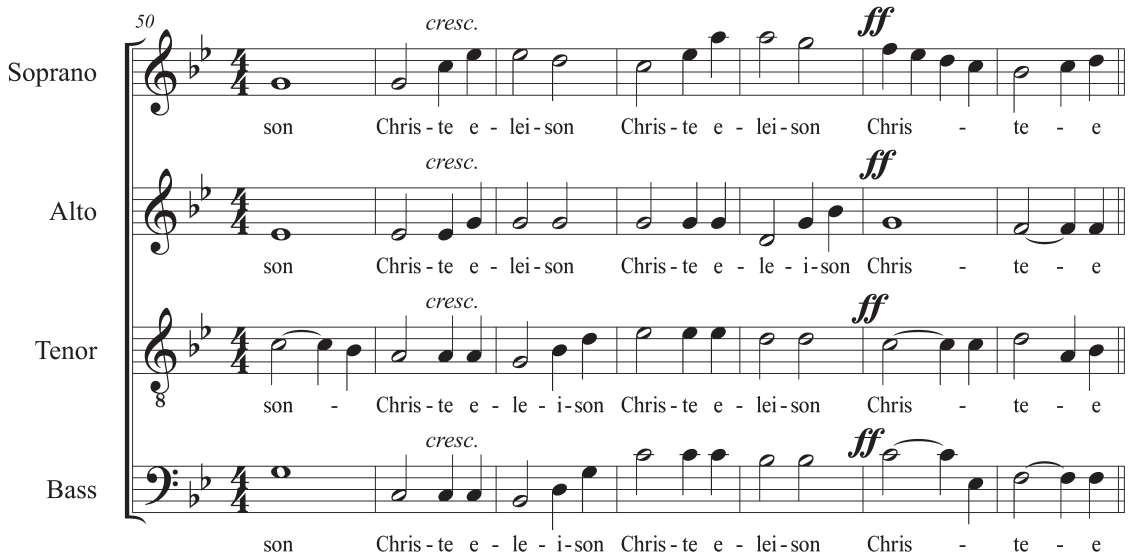
[33] Liszt compone su réquiem entre 1867-1868. Chase, R. *Dies Irae...*, pp. 279-280.

[34] Réquiem escrito entre 1886-1888. *Ibid*., p. 262.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cosas entren en el espíritu de los fieles. Jesucristo en sus parábolas fue eminentemente sencillo y claro para hacerse entender de sus discípulos y de las gentes que le seguían [...][35].

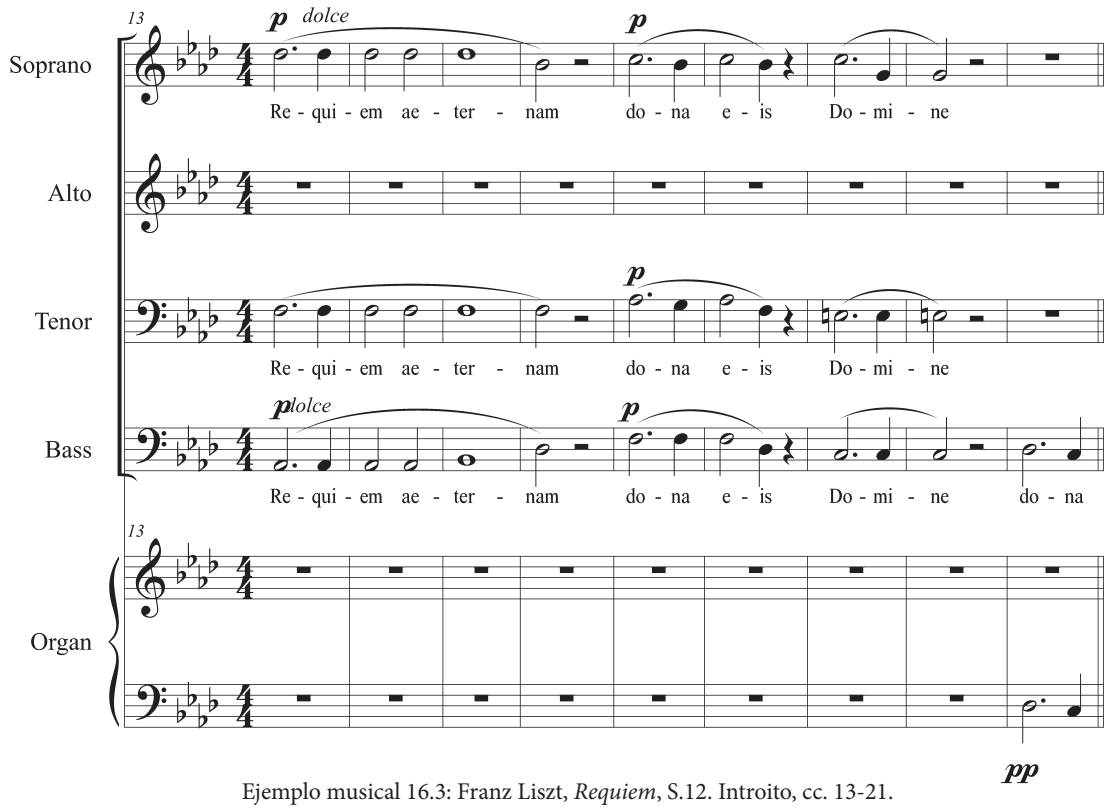
Con esta afirmación, Miramontes justifica el empleo de texturas sencillas entre las que se encuentra la homofónica o los solos vocales. A partir de ellas, el compositor concreta un proceso de simplificación que recupera el poder de distensión del argumento funerario y favorece la inteligibilidad del texto cantado. Como resultado, Miramontes "relaja" el carácter apocalíptico del género medieval y desarrolla un recurso muy frecuente en el réquiem de Liszt[36]. En los siguientes ejemplos, se aprecia la aplicación de este tipo de texturas homofónicas en la sección del Christe de Miramontes (Ejemplo musical 16.2) y en el verso "Requiem aeternam dona eis Domine" del Introito de Liszt (Ejemplo musical 16.3). Consecuentemente, el paralelismo estilístico de ambas obras muestra la influencia del estilo reformista de un compositor ceciliano como Liszt, una referencia que Miramontes descubre durante sus años de estudio en Berlín con Martin Krause y que condicionará su evolución musical en el terreno del simbolismo religioso funeral.



Ejemplo musical 16.2: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. *Christe*, cc. 50-56.

[35] Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f., 1: 6-7 y 11; Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., p. 125.

[36] Liszt señala que la finalidad de su réquiem es "dar a la muerte un carácter de dulce esperanza cristiana" y con ello justifica la adopción de una estética ceciliana contraria a la tradición del gran estilo romántico. Labie, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique des XIX et XX siècles*. París, Fayard, 2005, p. 114.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 16.3: Franz Liszt, *Requiem*, S.12. Introito, cc. 13-21.

A partir del desarrollo de los recursos de elaboración contrapuntística, el simbolismo musical de la obra muestra la asimilación de unas posibilidades creativas que Miramontes había estudiado de los grandes maestros de la escuela alemana-austríaca. Concretamente, el dramatismo funeral de su planteamiento ofrece fuertes paralelismos con recursos retóricos muy utilizados en los modelos barrocos de J. S. Bach. La revitalización del estilo bachiano constituye una premisa representativa de la enseñanza musical de los compositores alemanes de principios del siglo XX y justifica, consecuentemente, una influencia evidente en el desarrollo musical de Miramontes. Por ello, cuando el joven compositor recibe en Berlín las clases de Philipp Rüfer participa inevitablemente en el proceso de revitalización estética de la figura de J. S. Bach que había potenciado años antes Hugo Riemann desde su actuación como profesor[37]. Concretamente, el musicólogo y pedagogo alemán había influido significativamente en músicos como Max Reger[38] y había señalado la necesidad de estudiar a grandes maestros como J. S. Bach con la finalidad de evitar el "encantamiento" del estilo romántico de finales del siglo XIX[39], al

[37] "Tras décadas de inseguridad financiera en puestos menores [...] como Bielefeld, Leipzig, Bromberg, Hamburgo, Sondershausen y Wiesbaden, Riemann finalmente se establece en Leipzig en 1895 [...]. En 1901 fue nombrado profesor en Leipzig". Alexander, Rehding. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 4.

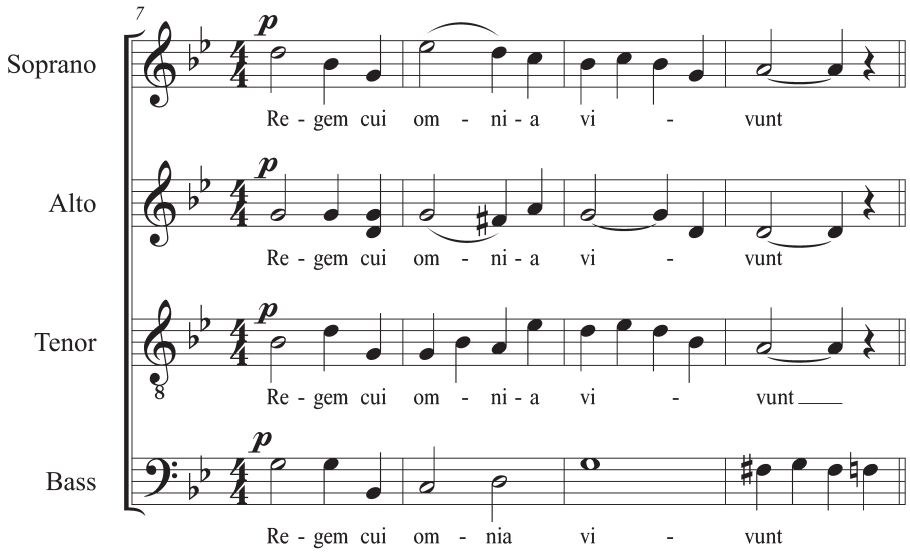
[38] Hugo Riemann le da clases de composición a Max Reger en 1890 en Wiesbaden. Posteriormente, Reger se convierte en asistente de Riemann en el conservatorio y desde 1895 en sustituto de teoría musical. Las clases con Riemann despiertan en Reger su interés por el estudio de la obra de J. S. Bach. Véase Anderson, Christopher. *Max Reger and Karl Straube: Perspectives on an Organ Performing Tradition.* Londres, Routledge, 2016, pp. 185 y 192.

[39] Reger describe su estudio sobre J. S. Bach con Riemann como "el abandono del encantamiento de Liszt para honrar la obra de Beethoven y Bach". Fitzgibbon, Katherine Lenore. *Historicism and Nationalism in the German Requiems of Brahms, Reger and Distler.* Tesis Doctoral, Boston University, 2008, p. 93.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que llegaba a considerar "venenoso"[40]. Como consecuencia, los continuos referentes bachianos en el réquiem de Miramontes obedecen a un contexto musical en el que se recupera el valor estético del compositor barroco con posicionamientos tan significativos como el de Max Reger[41], quien llega a afirmar que "todo progreso verdadero está basado en los restos de él"[42].

Ante este condicionante estilístico, la influencia de J. S. Bach permite al maestro mexicano asimilar un conjunto de recursos retóricos que, pese a su naturaleza barroca original, enfatizan el carácter dramático del réquiem y vinculan su desarrollo al característico *affectus tristitiae* de la tradición del género. A modo de ejemplificación, Miramontes utiliza la arpegiación descendente de terceras como elemento temático en el Invitatorio (Ejemplo musical 16.4) y en el solo del bajo del *Tuba Mirum*, recurso que es asociado por Bach en su *Misa en Si menor*[43] al descenso del Espíritu Santo que aparece en el movimiento del Credo[44]. De manera análoga, Liszt utiliza este mismo recurso en su réquiem en el verso "Judex Ergo" de la secuencia *Dies Irae* (Ejemplo musical 16.5).



Ejemplo musical 16.4: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos*. Invitatorio, cc. 7-10.

[40] "Bayreuth es venenoso para él. Permítele estudiar a Bach y Beethoven". *Ibid.*

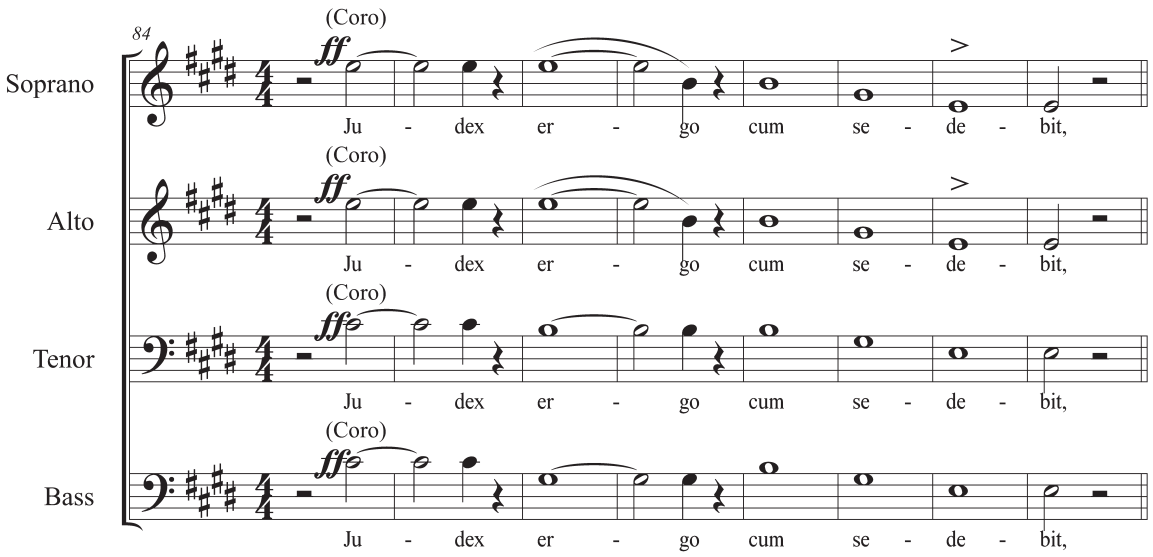
[41] "Para mí, J. S. Bach es el principio y el fin de toda la música. ¡Toda progresión verdadera está basada y viene de él! [...]. El más poderoso e inagotable remedio no solo para todos aquellos compositores e intérpretes que han llegado a enfermar con el 'incomprendido Wagner', sino también para todos aquellos 'contemporáneos' que sufren de cualquier tipo de atrofia espinal. Ser 'bachiano' significa ser pro germánico, inflexible". Anderson, Christopher (ed. y trad.). *Selected Writings of Max Reger.* Nueva York, Taylor & Francis Group, 2006, p. 76.

[42] Fitzgibbon, K. L. *Historicism and Nationalism*..., p. 94.

[43] Miramontes sentía una gran admiración por la *Misa en Si menor* de J. S. Bach, a la que consideraba, junto con la de Re mayor de Beethoven y el réquiem de Mozart, la culminación de un estilo religioso con el que se alababa a Dios directamente. Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f. 1:13-14; Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., pp. 125-126.

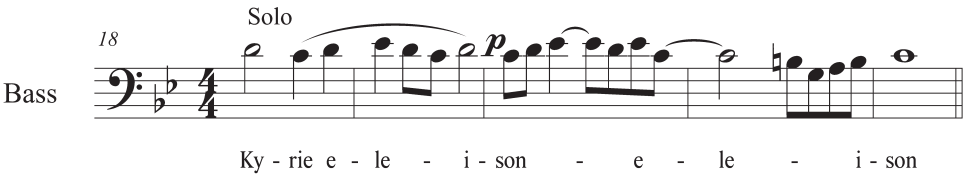
[44] Con las palabras "et incarnatus".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



Ejemplo musical 16.5: Franz Liszt, *Requiem*, S.12. *Dies Irae*, cc. 84-91.

Paralelamente, Miramontes enfatiza la finalidad dramática del réquiem con giros de *circulatio* en el Kyrie y con recursos característicos del *affectus tristitiae* como *suspiratio* (cc. 9-12 del *Dies Irae*), *passus duriusculus* (reinterpretado en forma de séptima disminuida descendente en cc. 12-15 del *Dies Irae*[45]) y motivos ligados como expresión de tristeza. El Ejemplo musical 16.6 muestra el empleo de la figura de *circulatio* como elemento asociado a la señal de la cruz del movimiento inicial del réquiem de Miramontes. A partir de este simbolismo, el compositor desarrolla una textura fugada que prescinde del texto referido a la cruz[46] y mantiene una analogía estilística con el modelo que J. S. Bach utiliza en la segunda sección del Kyrie de su *Misa en Si menor*.

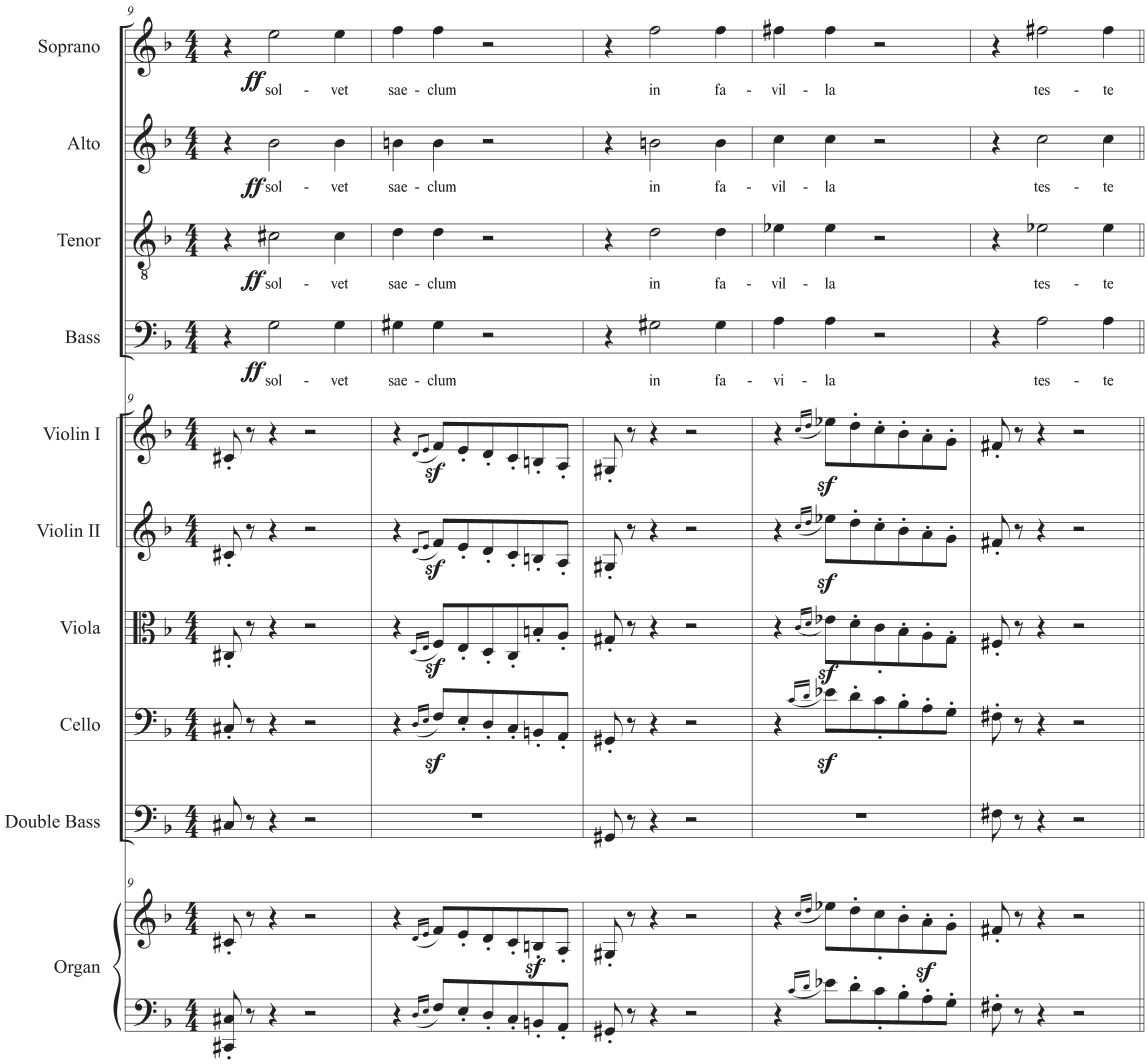


Ejemplo musical 16.6: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. Kyrie, cc. 18-21.

[45] Para profundizar sobre el simbolismo de la muerte asociado al cromatismo descendente, véase Müller-Hartmann, Robert. "A Musical Symbol of Death". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8 (1945), pp. 199-203; Monelle, Raymond. *The Sense of Music.* Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 66-73; y Biamonte, Nicole. "Variations on a Scheme: Bach's 'Crucifixus' and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes". *Intégral*, 26 (2012), pp. 47-89, pp. 49-51.

[46] "En el segundo Kyrie y en el Crucifixus, Bach utiliza [...] la *circulatio* para representar a Cristo en la cruz. Un estudio de este motivo [...] muestra que Bach lo emplea frecuentemente en sus cantatas y música de pasión asociado a las palabras *kreuz* (cruz) o *Christus* (Cristo). Pero no solo usa este motivo, sino que sustituye la letra griega Chi (X) –un símbolo cristiano de Cristo o de la cruz– por sus correspondientes palabras [...]. La *circulatio* de las cuatro primeras notas del segundo Kyrie vincula el perdón de Dios del tercer movimiento con la referencia a Cristo crucificado del Crucifixus". Smith, Timothy A. "Circulatio as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach". *Ars Lyrica: Journal of Lyrica Society for Word Music Relations*, 11 (2000), pp. 77-88, pp. 78-79.

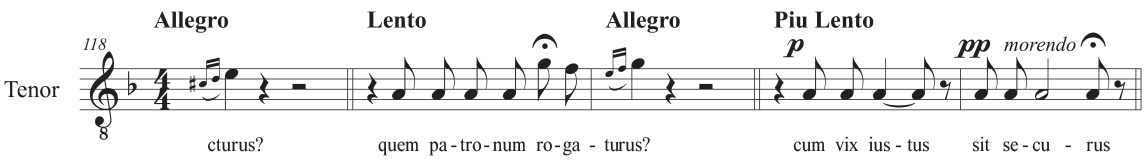
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Por otra parte, el Ejemplo musical 16.7 ilustra la utilización de *suspiratio* y *passus duriusculus* como elementos asociados al argumento del *Dies Irae.* De esta manera, el silencio adquiere carácter dramático y la tensión de séptima disminuida –parcialmente cromatizada en los giros finales– enfatiza el tono apocalíptico del movimiento y recupera la simbología del terror como posibilidad retórica del réquiem.

Ejemplo musical 16.7: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. *Dies Irae*, cc. 9-13.

De manera complementaria a los recursos característicos del *affectus tristitiae*, Miramontes utiliza el cromatismo ascendente (cc. 9-16 del *Dies Irae*) como referencia musical del ascenso al cielo[47], el giro de *interrogatio* en "Qui sum miser" (Ejemplo musical 16.8) y los saltos de quinta descendente en el "Sálvame" (intervalo asociado a la muerte) y de sexta ascendente en el "Recordare" (asociado a la pena).

[47] Este recurso es utilizado también por Liszt en su réquiem; a modo de ejemplificación aparece en el Introito (cc. 71-80) y en el Ofertorio (cc. 5-9).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



Ejemplo musical 16.8: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. *Dies Irae*, solo de tenor, cc. 118-120.

A partir de este simbolismo musical, Miramontes concreta un modelo tonal que establece Sol menor como tonalidad principal y favorece las relaciones mediánticas con la modulación a Re menor como polaridad secundaria presente en los movimientos del primer responsorio del *Oficio de difuntos*, y en el *Dies Irae* y el Agnus Dei de la *Misa de réquiem*. Esta dualidad armónica reinterpreta el planteamiento tonal del género y establece un resultado de conjunto condicionado por la influencia de los réquiems de Mozart[48] o Liszt –centrados en Re menor– y del modelo ritual gregoriano. La referencia a este último favorece el carácter ritual del réquiem y vincula la alternancia tensional de Re y Sol –además de la de Fa plagal[49]– a un *ethos* modal asociado al simbolismo de la tristeza y la solemnidad de la muerte[50].

Tabla 16.2: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos y Misa de réquiem*: plan tonal.

Oficio de difuntos	***Misa de réquiem***
Invitatorio (Sol m)	**Kyrie** (Sol m - Si b - Sol m)
Regem cui omnia vivunt	***Dies Irae*** (Re m)
Responsorio I (Re m)	**Sanctus** (La m)
Credo quod	**Benedictus** (Fa)
Responsorio II (Si b)	**Agnus Dei** (Re m)
Qui Lazarum resuscitasti	***Libera me*** (Sol m)

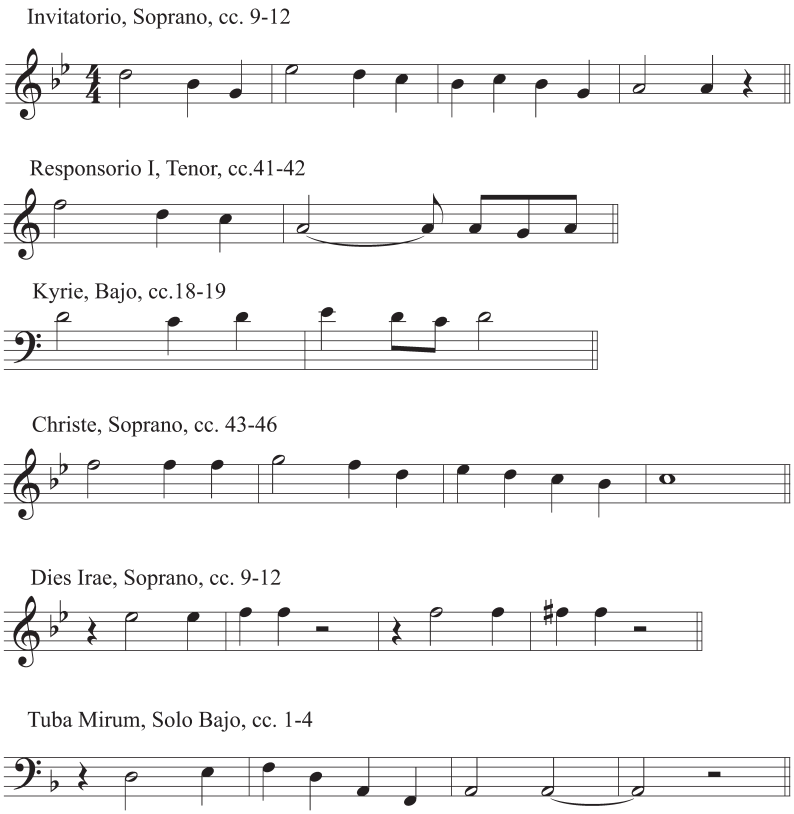
Finalmente, los procesos de desarrollo motívico muestran el estilo de un compositor instruido en la tradición germánica y confirma la asimilación de un recurso que confiere unidad a la obra y relaciona constructivamente perfiles temáticos de movimientos diferentes. Como referencia a esta práctica, la

[48] "Beethoven, con su misa en Re mayor y Mozart con su réquiem, culminaron en el estilo religioso –no litúrgico– que es el más elevado porque con él se alaba a Dios directamente". Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f. 1:13-14; Jiménez Casillas, B. *Biografía*..., p. 125.

[49] El réquiem gregoriano tridentino ofrece un esquema modal integrado por Introito y Kyrie en modo 6, Gradual en 2, Tracto en 8, Secuencia en 1, Ofertorio en 2, Sanctus y Agnus Dei en modalidad arcaica, Communio en 8.

[50] Las distintas partes del réquiem gregoriano tridentino muestran una organización modal definida por un esquema en el que prevalecen los modos 6, 2 y 8. Los dos primeros, presentes en el Introito y Kyrie (modo 6) y en el Gradual y el Ofertorio (modo 2), enfatizan el tono triste y grave de la misa de difuntos, de manera que la forma concreta un contexto expresivo acorde con el sentimiento religioso de la misa. El protagonismo de la tristeza en el *ethos* modal del género evoluciona a partir del carácter lacrimógeno inicial hasta la gravedad y la melancolía del Gradual y el Tracto. De manera paralela, el modo 8 caracteriza la armonía del Tracto y la Comunión final con un *ethos* solemne y correcto que potencia la majestuosidad y prepara el simbolismo del *Dies Irae* (desarrollado sobre un modo primero grave y enérgico). En conjunto, la misa de difuntos obedece a un *ethos* diferenciado pero acorde con la finalidad del rito funerario. El predominio del modo de Re (auténtico (1) y plagal (2)) y el de Sol plagal (8) en el réquiem contrasta con la elección del Fa plagal para Introito y Kyrie, de manera que la relación mediántica de tercera del comienzo se alterna con la de quinta dentro de la organización modal de la misa. Para profundizar sobre el *ethos* modal, véase J. Cotton en *De musica cum tonario* (*ca.* 1100), en Meyer, Kathi. "The Eight Gregorian Modes on Cluny Capitals". *The Art Bulletin*, 34, 2 (1952), pp. 75-94, pp. 75-76; Chailley, Jacques. "Les huit tons de la musique et l'èthos des modes aux chapiteaux de Cluny". *Acta Musicologica*, 57, 1 (1985), pp. 73-94; y Scillia, Charles E. "Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor". *Gesta*, 27, 1-2 (1988), pp. 133-148.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

elaboración melódica del motivo rítmico 𝅗𝅥 ♩ ♩ es presentada en el comienzo de los dos primeros movimientos del oficio, y del Kyrie y Sanctus del *Réquiem*, con la variación rítmica del silencio –a modo de *suspiratio*– en el *Dies Irae*. El Ejemplo musical 16.9 ilustra esta característica con la aplicación de un proceso de transformación motívica –según la terminología de Alfred Heuss[51]– en los íncipits temáticos de cada movimiento. A partir de su desarrollo, Miramontes dirige las posibilidades temáticas de su réquiem hacia un resultado cohesivo de conjunto que vincula la diversidad de cada movimiento con un elemento motívico de naturaleza rítmica. En este sentido, el compositor mexicano parece reinterpretar los mecanismos de variación y transformación de compositores románticos como Liszt[52] y vincula sus posibilidades dramáticas al desarrollo temático de su modelo funeral.

Ejemplo musical 16.9: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. Íncipits de distintos movimientos.

[51] Según Alfred Heuss, la técnica de la transformación motívica es una práctica en la que temas y motivos aparentemente opuestos o no relacionados se obtienen a partir de estructuras elementales de naturaleza rítmica o interválica. De esta manera, secciones que aparentemente no tienen ninguna relación ni en tiempos ni en modos están internamente muy relacionadas a nivel motívico. Dahlhaus, C. *Nineteenth Century Music*..., p. 240.

[52] Liszt utiliza la transformación motívica con una finalidad expresiva asociada a las posibilidades dramáticas de la música. *Ibid*., p. 242.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Conclusiones

El estudio de *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* del maestro Miramontes ejemplifica la pervivencia de un referente funerario en el contexto creativo de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. Planteado sobre una estructura ritual, personaliza el modelo formal del Propio de la misa en un resultado unitario que integra oficio con misa y que, en vida de Miramontes, se interpretaba siempre de forma continua.

Las particularidades de su desarrollo musical enfatizan el simbolismo del género y ofrecen una revitalización de elementos retóricos que vinculan el *affectus tristitiae* con otros referentes representativos del modelo barroco o romántico. En este sentido, el oficio y réquiem de Miramontes no es solo una propuesta funeral de naturaleza conmemorativa, sino que aspira a demostrar las posibilidades técnicas que el maestro aprendió de su admirado Francisco Godínez y que perfeccionó posteriormente junto a Philipp Rüfer en Berlín. A partir de ello, Miramontes asimila la tradición del género litúrgico y participa de un contexto creativo que vincula su espíritu costumbrista a la asimilación de la estética alemana de principios del siglo XX y a la adquisición de unos principios técnicos que determinan un estilo característico del compositor.

El contexto religioso que ilustra la creación del réquiem determina la influencia que el entorno clerical tuvo sobre el joven Miramontes. De esta manera, además de formar parte del círculo de organistas del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y de la Catedral de Aguascalientes, el compositor participa de la influencia formativa de Francisco Godínez. Como resultado, Miramontes se familiariza con el estilo del maestro y acepta unos principios estéticos que condicionan el desarrollo de su réquiem y evitan el planteamiento romántico de gran escala. Consecuentemente, Miramontes asimila la necesidad de "dignificar la música eclesiástica" y dirige las posibilidades del argumento funerario hacia un lenguaje expresivo que carece de efectismos y teatralidad. La revitalización del modelo de desarrollo motívico alemán y las posibilidades de las técnicas neobarrocas, trabajadas durante su estancia en Berlín, favorecen esta finalidad y condiciona la elección de una textura moderada que –además de integrar el órgano con la orquesta de cuerdas– potencia las posibilidades dramáticas de los recursos contrapuntísticos.

Oficio de difuntos y Misa de réquiem es una obra que consolida el final de la primera etapa creativa de Miramontes. Un período convulso marcado por la inestabilidad social de los movimientos revolucionarios y por la juventud de un compositor que dejará un legado de más de 150 referencias. En palabras de Pedro Michaca, el "réquiem del maestro Miramontes revela al músico completo que posee la técnica de la composición y, sin afán de originalidad, la pone al servicio de su inspiración"[53]. Tras su reestreno en 2015, la figura de Miramontes aparece vinculada a la pervivencia de uno de los géneros religiosos más representativos del siglo XX y plantea un referente "internacional" que –desde su localismo natal– participa de la influencia de creadores como Liszt o J. S. Bach. A modo de conclusión, podemos afirmar que esta obra concreta la aceptación de un ideal reformista que Miramontes interpreta como una necesidad estética nacional y que –en palabras de Antonio Gomezanda– representa "el canto inspirado y sincero del hijo, vivificando el más puro y sublime de los amores, como es el amor a la madre, amor que ni la muerte puede destruir"[54]. Con la intención de que el tiempo "no pueda destruir" esta obra representativa de la producción religiosa del compositor concluyo este trabajo y confío en su recuperación musical como testimonio significativo de un período trascendental en la historia musical de México.

[53] "Musicalidades", recopilación de críticas sobre el *Réquiem* de Miramontes realizada por Carlos del Castillo. *El Universal* (México), 14 de octubre de 1953, s.p.

[54] *Ibid.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tercera Parte

El "largo" siglo xviii: perspectivas y prospectivas

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

17

Sonido, ruido y espacio. Cultura auditiva en reducciones misionales de la frontera noroeste de la Nueva España, siglos xvii y xviii

Diana Brenscheidt genannt Jost
Universidad de Sonora

> Toda música, toda organización de sonidos es, pues, un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre poder y sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquier que este sea [...].
> Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión[1].

Introducción

Evidencia histórica reunida hasta hoy confirma que el 20 de marzo de 1683 terminó de redactarse en latín una descripción escrita por el jesuita de origen croata Johannes Maria Rattkay, intitulada, según versión alemana elaborada posteriormente, *Relación de las misiones tarahumaras y descripción de la nación tarahumara y su territorio*[2]. Rattkay vivió por entonces en compañía del padre Joseph Neumann, entre indígenas tarahumaras de la Sierra del mismo nombre. Esta era una región todavía poco explotada y caracterizada por los continuos levantamientos en contra del dominio colonial. Manifestando todos los rasgos, tanto de una relación jesuítica como del contenido característico de las historias naturales de la época[3], el autor comienza su descripción con la ubicación geográfica de la región y las particularidades del paisaje, continuando después con la narración de las costumbres de los habitantes, para pasar en una última etapa a dar noticia del estado de avance de la evangelización en su misión.

La relación de Rattkay, la cual se fundamenta tanto en lo visual –"lo que pude ver con mis propios ojos"–, como en lo auditivo –"lo que pude escuchar de hombres creíbles"– , refleja la preocupación y el miedo, y hasta la aversión o repugnancia podríamos agregar, que tenía el misionero respecto a sus indios tarahumaras, a quienes llama "almas pobres"; individuos a quienes tampoco "les hace falta en absoluto algo de maldad propia"[4]. En ese ambiguo contexto, que se rebate entre el temor del religioso a la insurrección de los naturales y la abnegación que le exige su vocación como jesuita, Rattkay hace mención de sonidos musicales y no musicales, de la naturaleza salvaje y de los indios que se hallan

[1] Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI, 2017, pp. 16 y 15, respectivamente.

[2] Rattkay, Johannes. "Bericht über die Tarahumara Missionen und Beschreibung der Tarahumara Nation und ihre Landes". *Abhandlungen und Berichte der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*. Claus Deimel (ed.). Berlín, VWB, 2012, vol. 54, pp. 66-105.

[3] Véase Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

[4] "[…] was ich entweder mit eigenen Augen sehen oder von glaubwürdigen Männern hören durfte"; "diesen armen Seelen", "mangelte es keineswegs an eigener Schlechtigkeit". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen …", pp. 66, 70 y 69. Esta y las demás traducciones del inglés y el alemán al español son de la autora.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dentro y fuera del servicio religioso que le fue encomendado. Con ello manifiesta la existencia de una relación inestable entre el proyecto evangelizador, tal como se conoce la labor jesuítica, con su contraparte, la resistencia indígena característica de la época.

Rattkay se observa a sí mismo, amenazado por existir una vida salvaje e inmoral fuera de la misión, que conlleva el constante peligro de infiltrar este espacio de orden moral y religioso. Como prueba de ello tenemos, para empezar, lo que asocia con el sonido de las campanas (símbolo del orden religioso), el cual se escucha tres veces al día, seguido por la recitación y el canto del *Ave Maria* y del *Salve Regina*. Ese sonido, característico del régimen religioso, junto con la música sacra occidental enseñada por los jesuitas a sus indígenas, lo podemos calificar según Leppert como "sonido autorizado"[5], es decir, como símbolo de control y poder que los padres ejercieron sobre sus indios de misión. En contrapartida, el espacio comprendido por la misión estaba delimitado y amenazado constantemente por lo que pudiéramos llamar sonido no autorizado; es decir: los "ruidos" de los gentiles. Eso incluye también, por supuesto, las amenazas de los naturales que vivían fuera de la misión y atacaban a viajeros, indios y padres con "terribles gritos y sonidos estridentes, cuando apenas habían puesto sus flechas para el disparo, así que a veces ellos [los viajeros, padres o indios de las misiones], totalmente aturdidos por el miedo, ya antes de ser heridos por las flechas, caían al suelo medio muertos"[6].

En correspondencia con lo antes descrito, la intención que tiene este capítulo es dar a conocer la cultura auditiva en misiones jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII, en particular las ubicadas en el noroeste de la Nueva España; nos referimos a los actuales estados de Sonora, Arizona y Chihuahua. A partir de relaciones como las de Johannes Rattkay, Johannes (o Juan) Nentvig, Joseph Och e Ignaz Pfefferkorn[7], nos proponemos dar cuenta de una variedad de diferentes sonidos, tanto musicales como no musicales, de orden religioso o distintivamente gentiles, autorizados y no autorizados, los cuales definieron un "espacio sonoro"[8] particular, el de las misiones. Además, mostraremos cómo las prácticas musicales y auditivas jesuíticas, los sonidos autorizados en el proceso de evangelización –desde el canto litúrgico hasta el sonido de las campanas–, jugaron un rol significativo en la formación y demarcación del espacio físico, social y religioso de la misión y lo marcaron, por ello, como territorio de disciplina, administrado por el poder del misionero.

---

[5] Leppert, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1993, p. 17.

[6] "Diejenigen nun, welches auf derartiges nicht im Geringsten gefasst waren, erschreckten sie mit fürchterlichem Geschrei und gellenden Lauten, während sie ihre Pfeile schon zum Schuss eingelegt hatten, so sehr, dass sie, völlig betäubt vor Angst, noch eher sie durch die Pfeile verwundet worden waren, zuweilen wie halbtot zu Boden fielen". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen …", p. 72.

[7] El presente trabajo se concentra en fuentes de jesuitas agrupados *grosso modo*, tanto por su origen como su educación y dominio de lengua alemana, bajo la denominación de jesuitas alemanes. Johannes Rattkay, aunque descendiente de una familia aristocrática húngaro-eslovaca-croata, también hablaba alemán y pasó su noviciado en colegios de habla alemana. Véase Deimel, Claus. "Auf einem Pfad zu Gott in der Sierra Tarahumara. Die Reise des Johannes Rattkay SJ in den Norden Mexikos und sein Bericht über seine Mission mit einer Beschreibung der Tarahumara Nation und ihres Landes. 1681-1683. Allgemeine Einführung". *Abhandlungen und Berichte...*, vol. 54, pp. 13 y 14.

[8] Véase Corbin, Alain. *Village Bells. Sound and Meaning in the 19th-century French Countryside*. Londres, Macmillan, 1999.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La demarcación del espacio misional a partir del sonido

La historia del mundo auditivo o sonoro de las misiones del noroeste de la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII se escribe, ante todo, a partir de fuentes jesuíticas[9]. La ausencia total de fuentes indígenas y el carácter incompleto de textos misionales y de viajeros europeos en la época han dificultado investigaciones de este tipo, respecto a las misiones ubicadas en los actuales estados de Sonora, Sinaloa y Chihuahua; así como también otras del suroeste estadounidense, particularmente Arizona[10]. Sin embargo, las relaciones jesuíticas, escritas para reportar el estado de avance de la obra misional a sus centros religiosos, igual que otras publicaciones, generalmente posteriores a estas y basadas en las mismas relaciones[11], representan a la fecha fuentes indispensables para brindarnos una idea de la vida y cultura auditivo-musical en dichas reducciones. Ello limitado, por su puesto, a una perspectiva dominantemente occidental-europea. Como "earwitness accounts" o "reportes de testigos de oídas", muchos testimonios son, según Murray Schafer, referencias necesarias y fundamentales para establecer una perspectiva auditiva histórica[12]. Sin embargo, la consciencia sobre la autoría de esas fuentes es de primera importancia, ante todo si lo que nos concierne es la pregunta en torno a qué se entiende como música y qué suele calificarse en una cultura determinada como ruido. Para ponerlo en una perspectiva de investigación concreta podemos preguntarnos, ¿qué sonidos fueron permitidos en las misiones y cuáles no?

Cuando los primeros jesuitas llegaron al noroeste de la Nueva España en el siglo XVI llevaron consigo un proyecto específico como orden; a saber, conseguir la conversión de los grupos gentiles dispersos en el septentrión novohispano, a través de su reducción en unidades básicas de evangelización y producción de bienes para su subsistencia. Sin embargo, la labor jesuítica, al avanzar el tiempo y verse influenciada por el racionalismo de la época, y finalmente por la influencia del movimiento ilustrado[13], se entendió en muchos sentidos como un proyecto formativo que incluyó tanto la espiritualidad y la moral como también aspectos de producción material, incluyendo la organización y administración social, desarrollándose todo ello dentro del mismo espacio.

Las reducciones o misiones, de acuerdo con Yetman, fueron ante todo comunidades cerradas funcionando y manteniéndose de manera autosuficiente para asegurar la subsistencia de la comunidad[14]. En el noroeste de la Nueva España, las misiones jesuitas se ubicaron además en medio de un ambiente hostil; ello no se refiere solamente a que los misioneros se vieron rodeados de una naturaleza que les era

[9] Según Kristin Dutcher Mann, el noroeste de la Nueva España del siglo XVI al XIX consistía en Baja y Alta California, Sinaloa, Sonora, Nueva Vizcaya y Nuevo León, como también Nuevo México, Nuevo Santander, Coahuila, Texas, Luisiana y Florida. Véase Mann, Kristin Dutcher. *The Power of Song. Music and Dance in the Mission Communities of Northern New Spain, 1590-1810*. Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 2.

[10] Vease Mann, Kristin Dutcher. "Christmas in the Missions of Northern New Spain". *The Americas*, LXVI, 3 (2010), pp. 331-351, p. 332.

[11] Mientras la relación de Rattkay apenas fue transcrita del latín y traducida al alemán en 2012, los reportes de Pfefferkorn y Och se publicaron a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Alemania. La crónica de Johannes Nentwig, o Juan Nentvig, se publicó por primera vez un siglo después, a mediados del XIX, todavía sin conocerse el nombre del autor. Véase Smith, Buckingham (ed.). *Rudo ensayo. Tentativa de una prevencional descripción geográfica de la provincia de Sonora, sus términos y confines*. San Agustín de la Florida, Albani y Munsell, 1863.

[12] Schafer, R. Murray. "The Soundscape". *The Sound Studies Reader*. Jonathan Sterne (ed.). Londres y Nueva York, Routledge, 2012, pp. 95-113, p. 99.

[13] Véase Brenscheidt genannt Jost, Diana. "Prejudices of a Traveler in New Spain: Matthäus Steffel's Observations on Tarahumara Culture". *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Claudia Parodi, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez (eds.). Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 17-30.

[14] Yetman, David. *The Ópatas. In Search of a Sonoran People*. Londres, Routledge, 2010, p. 83.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

extraña (misma que describían muchos padres ampliamente en sus relaciones). La hostilidad provenía particularmente por la constante amenaza de enfrentamientos y revueltas que eran impulsadas por varios grupos indígenas, al igual que personajes identificados por los misioneros como "hechiceros", reacios todos al abandono de su "gentilidad". Entre las naciones indígenas opuestas al dominio misional destacaban diversos grupos yumanos, seris y atapascanos, estos últimos mejor conocidos como apaches. En muchos casos, un solo padre se hallaba a cargo de un par de reducciones y tenía, además, que defender su misión en contra del reclutamiento de indígenas por parte de los dueños de los reales de minas. Para los misioneros, el abandono de la misión por los naturales significaba una derrota; la población empleada en los reales mineros para la extracción de la plata era vista como la contaminación moral y espiritual de los indios[15]. Las misiones jesuitas, por consiguiente, constituyeron pequeños mundos, espacios separados que definían y demarcaban de manera constante el espacio, lo mismo geográfica que económicamente. Como se comprueba en el transcurso del presente capítulo, esta separación también se dio por medio de la música, por el sonido o por las prácticas auditivas misionales.

Como ha sido propuesto por Henri Lefebvre, en su libro *La producción del espacio*, el espacio –en tanto definido como espacio social–, se relaciona primeramente con las acciones humanas que tienen lugar en él. En ese sentido, el espacio está producido constantemente, se encuentra en un proceso inacabable, generado por diferentes actores. Esa concepción no deja fuera la presencia de autoridades, en el sentido de que el espacio que producen es también "medio de control y, en consecuencia, de dominación y poder"[16]. Si entendemos el espacio como resultado de acciones humanas, de movilidad interna, podemos incluir a la lista de acciones –igual que todas las demás actividades de la vida cotidiana en la misión, por ejemplo, la agricultura–, también al servicio religioso y, estrechamente relacionado con este, la práctica musical misional. En ese sentido, como indica Fisher, "puntos de referencia visuales, como edificios, monumentos y pinturas, son fácilmente cartografiados como lugares" por ser inmóviles. Lo anterior piensa que es erróneo ya que, por el contrario, considera al sonido como el medio "más constitutivo de espacio"; porque es "móvil y muchas veces difícil de localizar, envuelve y es evanescente". Según Fisher es, por consiguiente, el sonido el que crea un espacio para los oyentes[17].

La relación entre sonido y espacio es tratada también por Alain Corbin. En su trabajo sobre la vida campestre en la Francia del siglo XIX, el historiador investiga cómo el sonido de las campanas de las iglesias rurales impactó en la construcción y demarcación del espacio organizado del pueblo, tanto en lo sacro como en lo político. Acuña en ese contexto el término de espacio sonoro (*auditory space*), que usa en referencia al territorio que abarca el repique sonoro de las campanas. Corbin da cuenta, además, de la fragilidad del mismo, de la consciencia omnipresente de sus límites o fronteras, lo cual hace necesario su constante reforzamiento o afirmación sonora. Afirma:

[15] Entre otros, el padre Juan Nentvig, en un reporte escrito entre 1762 y 1764, lamenta que regularmente indios de la misión "vaguen por los placeres de oro y reales de minas, donde en poco tiempo se olvidan de ella [la enseñanza de la doctrina y cristiandad] y de lo que con imponderable trabajo por largos años se les había enseñado, y aprenden a pocos días los vicios que ignoraban en los pueblos [misioneros]". Nentvig, Juan. *El rudo ensayo. Descripción geográfica, natural y curiosa de la provincia de Sonora, 1764*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977, p. 66.

[16] Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 86.

[17] "[…] visual landmarks, like buildings, monuments, and paintings can be easily mapped as places, but sound seems to be more constitutive of space: it is mobile and often difficult to localize, enveloping and evanescent". Fisher, Alexander F. *Music, Piety, and Propaganda. The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 10 y 11.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> El alcance de una campana […] sirvió para definir un territorio que estaba invadido por la noción del límite, así como por la amenaza de que este podía ser transgredido. Las funciones determinantes del campanario eran las de alertar y asegurar la preservación de la comunidad. Con esto se estableció una correlación entre campana y frontera. […] Ambos sirvieron para definir un espacio con límites claramente perceptibles[18].

Pensando particularmente en las misiones jesuíticas de la Nueva España, el concepto de Corbin nos puede servir para hacer referencia al territorio de las misiones y su formación desde una perspectiva auditiva o sonora. Corbin explica cómo la noción de territorialidad dada por el sonido de campanas reforzó la separación entre un adentro y un afuera[19], en ese caso, el adentro de la misión jesuita y el afuera de la naturaleza hostil con sus constantes amenazas. Muchas de las relaciones documentales dan cuenta de la preocupación por la unidad de la misión, tanto en el sentido de ser un espacio geográfico como social. El uso de campanas para demarcar el espacio y, además, para estructurar la vida religiosa, era común en las misiones del noroeste, lo mismo que en las otras partes del Nuevo y Viejo Mundo. Rattkay describe, por ejemplo, el rol fundamental de las campanas de las iglesias a la hora de llamar diariamente al servicio religioso. Relata así: "Tres veces al día resonaba la campanada para el *Ave Maria* y una vez cada día, antes de la cena, repicaban las campanas para la oración de los difuntos"[20]. Ignaz Pfefferkorn, misionero alemán residente en Sonora desde 1756, lugar que habitará hasta su expulsión en 1767, explica en detalle cómo este sonido estaba relacionado con la imposición de prácticas religiosas:

> Los misioneros ponían especial énfasis en una constante instrucción en el cristianismo, ya que así se contribuía a la educación de los indios. La doctrina cristiana se predicaba cada mañana después de la misa y en la tarde alrededor de las seis. Todos los jóvenes solteros indios de ambos sexos tenían que aparecer en la iglesia después de las llamadas de la campana y en domingos y días festivos la población entera estaba obligada atender sus servicios[21].

Como describe Fisher, lo declarado por Pfefferkorn confirma la "configuración auditiva del espacio", logrado en parte a partir del sonido de las campanas, lo cual resultó en "una dimensión clave de la confesionalización". Ello implicó en triple partida, "la formación de una identidad religiosa y la imposición de una disciplina religiosa y social"[22].

También Joseph Och, jesuita alemán y padre superior de Pfefferkorn, quien entre 1756 y 1766 vivió en la misión de San Ignacio entre indios pima, menciona la importancia que las campanas tuvieron para sus reducciones. Observa, por ejemplo –dada la lejanía del centro colonial con la remota Provincia de Sonora en que se hallaba–, la enorme dificultad que significaba obtener una de ellas. Och cuenta cómo en una ocasión, hallándose a una distancia de un día y medio a lomo de mulo de San Ignacio, se topó con una gran cantidad de cobre en la tierra; el misionero, con la ayuda de los naturales que le acompañaban, excavó y obtuvo material para "ocho campanas bonitas que hizo un fundidor que

---

[18] "The range of a bell […] served to define a territory that was haunted by the notion of limits as well as the threat of their being transgressed. The crucial functions of the bell tower were to raise the alarm and ensure the preservation of the community. A sort of correlation was thereby established between bell and boundary […]. Both served to define a space with readily perceptible limits". Corbin, A. *Village Bells* …, pp. 95, 96-97.

[19] Véase *Ibid*., p. 95.

[20] "Dreimal pro Tag ertönt der Glockenschlag zum Ave Maria und einmal täglich vor dem Abendmahl erklingt das Läuten zum Gebet für die Verstorbenen". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen …", p. 98.

[21] Pfefferkorn, Ignaz. *Descripción de la provincia de Sonora*. Armando Hopkins Durazo (trad.). 2 vols. Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1983, vol. 2, p. 139.

[22] "The aural shaping of space was a key dimension of confessionalization, which in turn implicates the formation of religious identity and the imposition of religious and social discipline". Fisher, A. *Music, Piety, and Propaganda*…, p. 13.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

había huido al mero centro del país a causa de haber dado muerte a una persona". Confirmó, además, que "las campanas tuvieron un sonido muy agradable"[23]. Nentvig menciona igualmente la presencia de campanas más allá de las principales misiones, existiendo algunas de ellas en los pueblos de indios administrados por el padre. Señala que estas existían "no solo en cabecera, sino también en los pueblos de visita"[24].

La demarcación del entorno como espacio de prácticas religiosas coincidió, además, con el esfuerzo de los jesuitas por lograr una organización centralizada y permanente de las familias indígenas en recintos familiares. Por lo general, los misioneros batallaron con la falta de disposición de los naturales de vivir constantemente en un lugar propio, el cual adicionalmente –siguiendo el modelo de un pueblo o una ciudad europea–, se ubicaba alrededor de un centro de autoridad religiosa; en este caso la iglesia o casa del misionero, un arreglo espacial que facilitó la vigilancia más constante de los habitantes[25]. Joseph Och describe cómo los padres animaron a sus indios de misión a construir casas de adobe y de colocarlas de una manera distinta:

> les convencimos de construir sus pueblos, una casa junta con la otra, en un cuadrado perfecto, para que yo pudiera ver desde mi ventana a todas las puertas del pueblo, lo que les ayudó también contra los ataques de los salvajes. [...] Todas las casas tuvieron un cobertizo enfrente y un pasillo para que yo pudiera, hasta durante fuertes lluvias, visitar todas las casas sin mojarme. Cuesta mucho esfuerzo convencerles de eso, porque cada quien quiere vivir a su manera, y porque están acostumbrados a construir sus casas una lejos de la otra, lo que significa para el padre de caminar y sudar mucho[26].

Mientras varios naturales aceptaron con el tiempo esa forma de vida centralizada, otros grupos, como los yaquis, se resistieron a tomar una residencia como domicilio fijo. Afirma:

> pues aunque ya construyen casas juntas, no quieren vivir nunca en ellas, dejan al padre abandonado, se dispersan alrededor, en distancia de varias horas, viven como los gitanos bajo un árbol para, desde allá, cuidar sus pocas cabras y borregos[27].

Para resolver el problema, los misioneros también buscaron nuevas estrategias a partir de la música. El mismo Joseph Och cuenta en ese contexto cómo su asistente, el padre Pfefferkorn, "quien se deja escuchar entre los más virtuosos al violín",

---

[23] "8 schöne Glocken, die ein wegen begangener Mordthat in das innerste Land geflüchteter und verlaufener Stückgiesser verfertigte […]. Die Glocken bekamen einen schönen angenehmen Klang". Och, Joseph. "Nachrichten von seinen Reisen nach dem spanischen Nordamerika, dessen dortige Aufenthalte, von Jahr 1757 bis 1767, und Rückkehr nach Europa". *Nachrichten der verschiedenen Länder des spanischen America*. Christoph Gottlieb von Murr (ed.). 2 vols. Halle, Joh. Christian Hendel, 1809, vol. 1, pp. 241-242.

[24] Nentvig, J. *El rudo ensayo*…, p. 102.

[25] Véase Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. A. Garzón del Camino (trad.). México, Siglo XXI, 1978.

[26] "[…] ja wir haben sie dahin bewogen, daß sie Haus an Haus, in einem völligen Viereck ihre Dörfer angelegt, also, daß ich aus meinem Fenster auf alle Thüren des ganzen Ortes sehen konnte, welches ihnen auch gegen den Anlauf der Wilden diente. [...] Alle Häuser haben einen Vorschuppen und Gang, so daß ich auch im stärksten Regen im Trocknen alle Häuser besuchen konnte. Es kostete nicht wenig Mühe sie dazu zu bereden, weil jeder besonders wohnen will, und sie gewöhnlich ihre Hütten zu weit von einander aufschlagen, welches dem Pater viel Laufens und Schweiß kostet". Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen …", p. 243.

[27] "[…] denn ob sie schon Häuser zusammen bauen, so wollen sie doch niemals darin wohnen, lassen den Pater allein sitzen, zerstreuen sich rings herum, auf etliche Stunden weit, wohnen wie die Zigeuner unter einem Baume, um von diesem auf ihre wenigen Geisse und Schafe Acht zu haben". *Ibid*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> logró lo que no pudo lograr hablando; que los indios del pueblo Atti [*sic*] juntaban sus casas con la música, así que vio desde su ventana jóvenes y viejos bailando. Todas las casas poco a poco se amontonaron alrededor de la suya, de manera que algunos habitantes fuertes sacaron los postes y los movieron juntos con los tejabanes [tejados] de palmera[28].

Como confirman las fuentes, los jesuitas aprovecharon el sonido como medio para reforzar el entorno misional, volviéndolo un espacio social y religioso. Retomando el concepto de Corbin, es a partir del sonido de las campanas, del timbre de los instrumentos nuevos europeos (como por ejemplo el violín de Pfefferkorn), y de la práctica litúrgica musical y de recitación como se produjo un espacio sonoro que reforzaba una noción distinta del espacio misional, sus reglas y sus rutinas religiosas diarias. En ese proceso, la enseñanza y práctica de la música litúrgica, ante todo, tomó un papel predominante.

Sonido controlado: práctica musical y liturgia jesuítica

Como parte de su proyecto evangelizador, los jesuitas formaron a los indios no solamente en una variedad de prácticas productivas, como lo fueron la agricultura y la ganadería, sino que introdujeron también con su arribo un repertorio distinto de prácticas musicales litúrgicas aplicadas en su vida religiosa cotidiana. Mientras existen una variedad de documentos musicales que comprueban la prosperidad de la vida musical en el centro de la Nueva España, no se puede decir lo mismo del noroeste de la Nueva España. A pesar de que los jesuitas y franciscanos cultivaron la música en sus misiones, la conservación de fuentes sigue siendo escasa.

A inicios del siglo XVII, entre los primeros misioneros en arribar a la región se encontró Andrés Pérez de Ribas, quien en su escrito de 1645 reportó una vida musical misional muy activa, con coros de cantores que podían, según el padre, competir con los del centro de México[29]. Según Dutcher Mann, a partir del siglo XVII, una variedad de instrumentos musicales llegó a las misiones del noroeste, entre ellos –aparte de las campanas–, se encontraban arpas, guitarras e instrumentos de viento como flautas, trompetas, bajones y chirimías[30]. Nentvig confirma que a mediados del siglo las misiones en la Pimería dispusieron de órganos, bajones y chirimías como también de "cantores indios"[31]. Pfefferkorn también menciona el ensayo de los indígenas de Sonora con violines, arpas y guitarras españolas[32]. Eso también lo refiere Och, quien además narra el haberles enseñado la construcción de esos mismos instrumentos[33]. Pfefferkorn, por su parte, describe además que instruyó a los indios para que pudiesen acompañar al canto:

---

[28] "Mein Gehülfe, der P. Pfefferkorn, der sich unter den Virtuosen auf der Violine durfte hören lassen, brachte das, was er mit Zureden nicht erlangen konnte, daβ nemlich die Indianer im Dorfe Atti [*sic*] sich näher zusammenzögen, mit der Musik zuwege, da er aus seinem Fensterloche Jung und Alt tanzen sah. Alle Häuser lagerten sich nach und nach gänzlich um sein Haus herum, indem etliche starke Einwohner die eingegrabenen Pfähle aushuben, und samt dem Palmendache leicht fortschoben". *Ibid*., pp. 244-245.

[29] Pérez de Ribas, Andrés. *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Provincia de la Nueva España. Refiérense así mismo las costumbres, ritos y supersticiones que usaban estas gentes*. Madrid, Alonso de Paredes, 1645 [edición moderna: México, Layac, 1943-1944, 3 vols.], vol. 1, p. 263.

[30] Mann, K. D. *The Power of Song*…, p. 85.

[31] Nentvig, J. *El rudo ensayo*…, p. 102.

[32] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, p. 41.

[33] Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen…", p. 191.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Contando únicamente los de la villa más importante de mi área misional yo tenía nueve o diez músicos, a tres de ellos yo personalmente les enseñé a tocar el violín, los otros habían aprendido de los españoles a tocar el arpa y la cítara [guitarra]. Les había entrenado para que acompañaran[34] los cantos de la iglesia, lo cual hacían completamente en agradable armonía. Así eran interpretadas la misa, la letanía de la bendita Virgen María, la Salve Regina y otras canciones devocionales. Para el canto yo mismo escogía las mejores voces de entre mis indios y les ensayaba para que pudieran cantar de memoria las canciones más usuales del servicio cristiano[35].

Ese comentario, entre otros, indica que los jesuitas en el noroeste de la Nueva España siguieron las reglas comunes, la "sintaxis"[36] o el código aplicado generalmente en la educación musical jesuítica. El tipo de canto con acompañamiento descrito por Pfefferkorn coincide, entonces, con la práctica musical-instrumental común en las misiones de la Nueva España, como confirma también Craig Russell en relación con las reducciones de la Antigua California. Conocido desde el Renacimiento como "canto de órgano", este estilo refiere a música polifónica, cuya base forma un metro; generalmente un pulso regular de 2, 3 o 4 con una relación proporcional y matemática de sus duraciones. Con referencia a los *Fragmentos músicos* (1683) y la *Escuela Música según la práctica moderna* (1723-24) de Pablo Nassarre, el término "canto de órgano" aplicaba por entonces al canto litúrgico polifónico acompañado por instrumentos musicales, un estilo usado comúnmente en España y en las misiones de la Nueva España[37]. Pfefferkorn y Nentvig mencionan además el canto, tanto de la letanía como de la antífona mariana *Salve Regina*[38]; ambos, según Fisher, de importancia fundamental para los servicios religiosos de la Compañía de Jesús en tiempos de la Contrarreforma y relacionados con las disputas sobre implicaciones teológicas de textos bíblicos[39].

Comentarios de los misioneros sobre el canto de los indígenas sugieren la intensidad del entrenamiento y del control auditivo que, al mismo tiempo, resultó también en un entrenamiento corporal y una disciplina en el uso correcto de la voz según los tiempos y espacios indicados por el repertorio. Podemos constatar, entonces, que la música religiosa fungió en las misiones como "un atributo del poder político y religioso que significaba el orden"[40]. Así, ya en 1683, Rattkay indicaba la aplicación rutinaria de la liturgia entre los niños en las misiones, consolidando un espacio sonoro sobresaliente que osciló entre la voz declamada y cantada, bajo vigilancia constante del misionero jesuita:

> A diario los niños declaman el Padrenuestro, el Ave María y el Credo; después recitan los diez mandamientos del Señor, los cinco mandamientos de la Iglesia, los siete sacramentos y el Salve Regina y hacen la confesión general. A

[34] La traducción del texto al inglés menciona un acompañamiento al unísono: "I had trained them to play on their instruments in unison to accompany the church singing". Véase Pfefferkorn, Ignaz. *Sonora. A Description of the Province*. Theodore E. Treutlein (trad.). Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1949, p. 246. Las versiones en español (véase nota al pie 36) y alemán solo mencionan un acompañamiento instrumental sin especificar más. Véase Pfefferkorn, Ignaz. *Beschreibung der Landschaft Sonora samt andern merkwürdigen Nachrichten von den inneren Theilen Neu=Spaniens und Reise aus Amerika bis in Deutschland*. Bonn, Holos, 1996, p. 290.

[35] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, p. 107.

[36] Attali, J. *Ruidos*…, p. 20.

[37] Russell, Craig H. *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 40-41 y 66.

[38] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, p. 107; y Nentvig, J. *El rudo ensayo*…, p. 103.

[39] Fisher, A. *Music, Piety, and Propaganda*…, pp. 44 y 159.

[40] Attali, J. *Ruidos*…, p. 13.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> continuación elogian, primero en su propia lengua y después en español, el Santo Sacramento y alaban con canto la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen y su duelo sobre la muerte de Jesús[41].

De manera similar, describe Nentvig la repetición constante de la doctrina frente a los indios justificado por la razón de que su memoria "es sumamente débil en semejantes cosas". Narra Nentvig:

> En algunas misiones, especialmente en Matape, Bacadeguatzi y Oposura, se reza todas las noches el Rosario y las letanías lauretanas en su santa casa, o en la iglesia; en otras partes se reza por tercera vez la doctrina en dos o tres partes del pueblo para que, como entonces todos están a las puertas de sus casas, la oigan y refresquen la memoria[42].

Rattkay también explica cómo específicamente los niños que vivieron con el jesuita, dentro del espacio de la casa misional, siguieron una rutina de declamación litúrgica controlada:

> Los niños que vivían junto con el padre, antes de dormir, declamaban la Contrición, el Laudetur del Santísimo Sacramento. […] Después de la comida y de la cena alaban otra vez el Santísimo Sacramento y recitan la Inmaculada Concepción de la Beata Virgen. Cuando terminan la recitación de las oraciones habituales en la iglesia, el padre les entrevista sobre la doctrina cristiana. En domingos y días festivos, todos recitan las oraciones con un orador[43].

Los jesuitas, que en las misiones poseyeron el "derecho de ordenar el sonido" lograron, de esa manera, la dominación del espacio en el que este era escuchado[44]. Por la razón de que ellos, en muchos casos, se encontraron solos entre varios grupos indígenas, ese espacio, como indica la última cita de Rattkay, a veces se concentró solamente en la casa del padre. La conservación del espacio a partir del sonido y, de esa manera, el seguimiento del proceso de evangelización solamente fue posible con la implementación de una rutina musical y declamatoria estricta que se basaba en y se posibilitó con su repetición constante. La recitación y el cantar de la liturgia, fuera de controlar la emisión y la escucha de sonidos dentro del espacio de la misión, se caracterizó además por relacionarse con una práctica corporal distinta, en el sentido expresado por Marcel Mauss, en una técnica del cuerpo que se aprendió junto con los textos litúrgicos[45]. En relación con lo anterior, Och describe cómo en las noches "todos, en rodillas, rezan el rosario y cantan la letanía con música"[46]. Específicamente la música, que desde la Antigüedad clásica había sido percibida por pensadores europeos con escepticismo por su estrecha

---

41 "Täglich sagen die Kinder das Vater Unser, das Ave Maria und das Glaubensbekenntnis auf; dann rezitieren sie die zehn Gebote des Herrn, die fünf Gebote der Kirche, die sieben Sakramente und das Salve Regina und legen eine Generalbeichte ab. Daraufhin lobpreisen sie zuerst in ihrer eigenen Sprache und im Anschluss in Spanisch das hochheilige Sakrament und besingen die unbefleckte Empfängnis der Hl. Jungfrau und ihre Trauer über den Tod Jesu". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen…", p. 97.

42 Nentvig, J. *El rudo ensayo*…, p. 103.

43 "Die Knaben, welche mit dem Padre zusammen leben, sagen vor dem zu Bett gehen die Contritio, das Laudetur des hochheiligen Sakramentes auf. [...] Nach dem Mittag- und dem Abendessen wird von den Knaben wiederum das hochheilige Sakrament gepriesen und die unbefleckte Empfängnis der seligen Jungfrau wird rezitiert. Haben sie das Hersagen der üblichen Gebete in der Kirche beendet, werden sie vom Padre zur christlichen Lehre befragt. An Sonn- und Feiertagen werden von allen mit einem Vorbeter die Gebete aufgesagt". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen…", p. 98.

44 Véase Corbin, A. *Village Bells*…, p. 210.

45 Véase Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. Madrid, Técnos, 1979, pp. 337 y ss.

46 "Abends wird beym Castell von allen kniend der Rosenkranz gebetet und die Litaney mit Musik abgesungen". Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen…", p. 264.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

relación con el cuerpo y los sentimientos[47], en el contexto colonial-evangelizador del espacio misional se presta, en contrapartida, a la disciplina de los cuerpos indígenas en el interior del espacio de la misión, lo cual se reafirma auditivamente y procura defender al nativo catequizado contra el mundo peligroso y extraño extramisional[48].

La rutina sonoro-corporal y su internalización en la misión la describe con claridad Joseph Och cuando alaba las habilidades de los indígenas para la memorización de textos litúrgicos, desarrollada incluso en lengua latina:

> En procesiones, como también en los diferentes oficios y vísperas, todos se sorprenderían que muchachas jóvenes y también mujeres casadas con voces agradables, lo que los vicarios cantan a partir del libro, entonan de memoria antífonas, salmos, himnos, etcétera. Otra vez más me sorprendió que no noté en la prosodia de su canto en latín más que dos errores, los cuales no les pude quitar. Las muchachas se esfuerzan mucho para ser aceptadas entre las cantantes del coro[49].

Fue en el canto litúrgico occidental, enseñado e impuesto en la estricta rutina diaria iniciada desde la niñez en la misión, donde los padres buscaron (y en parte lograron) una estandarización de la calidad vocal y de la entonación.

Aunque los misioneros supervisaron aparentemente la recitación y el cantar de textos religiosos en latín o español, los miembros de la Compañía de Jesús promovieron al mismo tiempo el aprendizaje de las lenguas indígenas por parte de los misionarios. Eso incluyó, además, como indican varias fuentes, la adaptación o traducción de oraciones y cantos a lengua indígena. Ya Pérez de Ribas, en el siglo XVII, mencionó que los naturales, en una celebración navideña, presentaron cánticos en su lengua nativa y que estos "motetes se repetían y cantaban con el tono y pausa que ellos usan, al modo que en canto de órgano se detiene y repite el canto breves versos"[50]. También Rattkay y Nentvig confirman la inclusión de oraciones y cantos religiosos en lengua indígena[51]. Och lo hace en el mismo sentido, añadiendo que, cuando no estaba presente el padre, dos maestros indígenas se encargaban de la misa y de las oraciones, tanto en español como en lengua indígena[52]. Aunque los misioneros mismos generalmente estudiaban las lenguas indígenas para tener control sobre los textos, la traducción de la liturgia a lengua indígena claramente implicó un cambio en la sonoridad. Además, fuera de la práctica musical jesuítica –en lengua indígena o no–, y el sonido de las campanas, los misioneros describen en sus reportes, y generalmente condenan, ritos y costumbres indígenas, acompañados por cantos y bailes que los grupos continuaban efectuando en presencia o, al menos, al alcance del oído del padre. Mientras los

---

47 Un ejemplo influyente es la separación tripartita de la música propuesta por Boecio en el siglo V, la cual compara la práctica musical con la esclavitud. Véase Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 94-95.

48 Sobre el vínculo entre música y cuerpo en relaciones jesuíticas del noroeste de la Nueva España, véase también Brenscheidt genannt Jost, Diana. "Cuerpo y música en la descripción de Sonora de Ignaz Pfefferkorn". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXXIX, 156 (2018), pp. 227-255.

49 "Bei Processionen, wie auch bei unterschiedlichen Aemtern und Vespern, würde sich ein jeder verwundern, daβ junge Mädchen, auch verheirathete Weiber mit angenehmer Stimme, was sonsten Vicarii aus dem Buche absingen, auswendig alle Antiphonen, Psalmen, Hymnen, etc. anstimmen. Noch mehr wunderte ich mich, da ich in ihrem lateinischen Gesange nicht mehr als zwei Fehler gegen die Prosodie, die ich ihnen nicht abgewöhnen konnte, vermerkte. Die Mädchen beeiferten sich sehr, unter die Chorsängerinnen angenommen zu werden". Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen…", p. 215.

50 Pérez de Ribas, A. *Historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe…*, vol. 3, p. 265.

51 Véase Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen…", p. 97; y Nentvig, J. *El rudo ensayo…*, p. 102.

52 Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen…", p. 269.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

religiosos introdujeron y cultivaron entonces, día por día, una rutina musical y sonora estricta, en apoyo a la consolidación del proyecto misional, los indios de vez en cuando infiltraron esa rutina propia, dejando al padre involuntariamente en la posición del oyente, sin que este lo quisiera.

Subversión del orden jesuita: los "ruidos" indígenas

Mientras los jesuitas, según sus testimonios, aparentemente controlaban el espacio de la misión donde vivían los indígenas (participando de ejercicios regulares de práctica musical litúrgica, al igual que manifestando su presencia a través del sonido), se nos antoja imaginar un espacio sonoro en las reducciones de manera mucho más diferenciada. Ello no hace referencia a los sonidos de la naturaleza hostil que regularmente intrigaba a los padres. El proyecto de evangelización, el espacio delimitado misional, constantemente estaba en peligro de asaltos, de deserciones y de subversión al interior. El riesgo de insubordinación se refleja también a nivel auditivo; por una parte, en los sonidos de la naturaleza extraña –Pfefferkorn, por ejemplo, menciona "el [detestable] clamor de los sapos por las noches", que percibía como "una verdadera tortura [para el oído]"–[53] y, por otra parte, también en diferentes hechos sonoros realizados por los naturales, mismos que eran descritos por los jesuitas sin reconocerlos claramente como música.

En su investigación sobre el espacio sonoro en la Baviera, durante la época de la Contrarreforma, Alexander Fisher describe la intención, e imposibilidad, de las autoridades regionales de lograr una clara distinción entre el espacio sacro y el secular. Por medio de la imposición de una disciplina social y religiosa se pretendió separar los sonidos que eran reconocidos oficialmente como "música" (música sacra) del "ruido", de los sonidos profanos o heréticos; es decir, de los sonidos no calificados como música y que ponían en riesgo el espacio sacro (musical) aspirado. Como escribe Fisher, "si el espacio sagrado podría ser generado mediante estrategias oficiales, podría ser violado o complicado también fácilmente" por medio del sonido[54]. En ese contexto, la distinción entre sonido musical y ruido es crucial, y se desenmascara como categoría social e histórica.

Aunque Christoph Haffter confirma que acústicamente no existe ningún criterio objetivo para distinguir entre ruido y sonido musical, discusiones y polémicas han mostrado con el paso del tiempo que predomina la necesidad humana de discriminar entre ambos fenómenos y que ambas categorías se relacionan con la dimensión del espacio. Una definición de ruido como un "sonido fuera de lugar", un sonido que se halla en un lugar equivocado, "significa más bien que la respuesta a la pregunta por el lugar correcto de un sonido distinto está condicionada social e históricamente"[55], y se puede añadir, culturalmente. Por su parte, Attali ubica el ruido en un antes, como lo primitivo o primordial de la música; por consiguiente, el ruido se asocia con la naturaleza, con los animales, con el caos. De esta suerte, "la música, sonido organizado, se distingue de lo impalpable, lo innumerable y desmedido del

[53] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia de Sonora*…, vol. 1, p. 140. Como se indica con corchetes dentro de la cita, la traducción al español difiere un poco del texto en alemán, el cual menciona "das abscheuliche Geschrei der Kröten bei der Nacht […] eine wahre Marter des Gehörs". Pfefferkorn, I. *Beschreibung*…, p. 338.

[54] "[…] if sacred space could be manufactured through official strategies, it could easily be violated or complicated". Fisher, A. *Music, Piety, and Propaganda*…, p. 12.

[55] "Dass *noise* ein Klang am falschen Ort, 'sound out of place' sei, heißt vielmehr, dass die Frage nach dem richtigen Ort eines bestimmten Klangs sozial und historisch bedingte Antwort kennt". Haffter, Christoph. "Das Andere der Musik. Weißes Rauschen, Ur-Geräusch". *Geräusch–das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*. Camille Hongler, Christoph Haffter y Silvan Moosmüller (eds.). Bielefeld, Transcript, 2014, pp. 7-17, p. 14.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

sonido primordial"[56]. Por último, en referencia a Attali, Haffter sostiene que si "la diferencia entre sonido y ruido es una pregunta acerca de la costumbre, es en correspondencia también una pregunta de poder"[57]. En sentido opuesto, eso abre también la puerta a la asociación del ruido con la subversión, como ha propuesto ya Attali[58].

Los jesuitas, al igual que otros colonizadores y misioneros en su época, expresaron muchas dudas sobre los supuestos "ruidos" emitidos por los indígenas, que requirieron tiempo para ser clasificados como música. Si se trataba de expresiones musicales de los indios, en muchos casos se les subordinaba más dentro de la categoría inferior de ruido o de sonido animal. Pfefferkorn, por ejemplo, escribe: "A veces el [indio] sonora se echa a descansar y se abandona a una completa inactividad, o se sienta y desembucha una canción que suena tan agradable al oído como el ladrido de un perro". De igual forma, menciona su "canto salvaje que más parece el aullido de los lobos que el sonido de la voz humana"[59]. Los naturales se hacían acompañar de percusiones compuestas por mazos de madera; golpeaban ollas de barro mientras pronunciaban lo que describían como "gruñidos elementales"[60]. Joseph Och describe el canto indígena como algo insufrible, en parte por su carácter repetitivo –comentario comúnmente hecho por europeos en referencia a una música supuestamente primitiva–[61]. El misionero señala:

> Su canto, siempre en un mismo tono, duele mucho en los oídos ajenos, ante todo porque repiten una cosa ya veinte, ya treinta veces para alabar así al mejor tirador en la caza, o para vanagloriarse por sus heroicidades imaginarias: por ejemplo, ahí corre el venado, ahí corre el venado, el venado corre ahí, y eso repetido veinte veces, ya por muchachos y muchachas en discanto, después por mujeres ancianas, luego todos juntos, quienes aúllan más que cantan[62].

La descalificación de la música indígena –en tanto que reconocida como tal–, se basa también en la supuesta falta de sentido del mensaje emitido o su desaprobación moral. Pfefferkorn hace una clara relación entre el ruido y la falta de sentido al indicar que los indios se ponen a "desgañitar una canción que suena como trompeta, cuyo contenido es un balbuceo vacío y sin sentido, pero algunas veces continua hasta que rompe el día"[63]. Rattkay, por su parte, culpabiliza el carácter inmoral del canto indígena: "Cantan de hecho al danzar. La mayoría de las veces son canciones con contenido obsceno"[64]. El desprecio coincide con una descalificación general de los indios como bárbaros y, en muchos aspec-

---

[56] "Die Musik, organisierter Klang, wird gegen das Ungreifbare, das Zahl- und Maßlose des Urgeräusches abgegrenzt". *Ibid*., p. 7.

[57] "[…] ist die Differenz von Klang und Lärm eine Frage der Gewohnheit, so ist sie gerade darum auch eine Frage der Macht". *Ibid*., p. 14.

[58] Attali, J. *Ruidos*…, p. 15.

[59] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, pp. 35, 40.

[60] Pfefferkorn, I. *Beschreibung...*, p. 78. La traducción al español menciona en esa parte "un sonido sordo", lo que no va en el sentido del texto original, el cual es más despectivo referente a la percusión indígena. Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, p. 40.

[61] Brenscheidt genannt Jost, Diana. *Shiva Onstage. Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931-38*. Berlín, LIT, 2011, pp. 36-38.

[62] "Ihr Gesang, immer in einem Tone, thut fremden Ohren sehr wehe, besonders da sie eine Sache 20 bis 30mal wiederholen und darinn den besten Schützen auf der Jagd preisen, oder sich wegen ihrer eingebildeten Heldenthaten rühmen: z.B. dort läuft der Hirsch, dort läuft der Hirsch, der Hirsch läuft dort, und dieses zu 20mal bald von Knaben, bald von Mädchen im Discant, bald von den alten Weibern, bald von allen, welche mehr brüllen als singen, wiederholt". Och, J. "Nachrichten von seinen Reisen…", p. 261.

[63] Pfefferkorn, I. *Descripción de la provincia*…, p. 34.

[64] "Sie singen nämlich zum Tanz. Zumeist handelt es sich dabei um Gesänge obszönen Inhalts". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen…", p. 94.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tos, más cercanos al mundo animal que al del mundo cristiano. Como confirma Hill, "el significado del sonido humano emerge de y está trabado en la historia imperial, que categoriza unas personas como menos que humanos, y les configura como parte de un paisaje, si es que les considera algo en el entorno"[65]. En ese mismo sentido, no solamente los cuerpos y comportamientos de los naturales del noroeste de la Nueva España son comparados con los animales, sino también sus voces y prácticas musicales.

Esa misma clasificación del sonido de las voces e instrumentos indígenas no representó un caso aislado en la práctica colonial y la confrontación con culturales lejanas en América, Asia o África. Como describe Goodman hablando sobre el caso de las misiones puritanas de los indios Nipmuck en Massachusetts (Nueva Inglaterra), la música indígena comúnmente fue descrita como "aullido" o "alarido", en estrecha relación con la descripción de los cuerpos indígenas y sus comportamientos como brutos, salvajes y sin sentido. Goodman afirma en este sentido: "Si una manifestación indígena era incomprensible, los oyentes ingleses fácilmente podían clasificarla como fuera de los límites de la sociedad civilizada, parte del 'aullar silvestre'"[66]. Esas separaciones se relacionan, además, con ideas culturales sobre la expresividad vocal; Amanda Weidman usa en ese contexto el concepto de "ideologías de la voz". Dichas "ideologías de la voz" las define como "ideas culturalmente construidas sobre la voz, que determinan los límites de lo que constituye la comunicación, de lo que separa lenguaje [o ruido] de música, y de lo que constituye la diferencia entre lo inteligible y lo ininteligible"[67].

Los sonidos musicales o cotidianos producidos por los indios se clasificaron entonces como sonidos más cercanos a la naturaleza salvaje, sonidos más bien del "afuera" de la misión, sonidos que posiblemente pusieron en peligro el espacio sacro de la reducción jesuita. Como propone Haffter: "ruido, alboroto, *noise* y *bruit* son sonidos que irrumpen desbordando su territorio, de su zona nativa –y amenazan el orden establecido de lo audible, como podemos afirmar, adaptando la expresión de Rancière"[68]. Los ruidos o sonidos musicales indígenas, por consiguiente, amenazaban el espacio sonoro misional, creado y cuidado por los padres jesuitas. Y el control del ruido indígena, tan fácilmente confundido con la naturaleza, se hacía cada vez más difícil cuando su fuente auditiva estaba fuera de lo visible[69].

En su *Rudo ensayo*, Juan Nentvig reclama la persistencia del problema de las "borracheras" entre los indios pimas, "a pesar y con increíble mortificación de sus padres ministros, quienes […] no podían ni osaban remediarlo". Sigue Nentvig:

> En semejantes juntas y conventículos sueltan el freno a cuanto se les antoja, y entre tanto algún viejo se hace predicador sobre el asunto de sus hazañas antiguas o verdaderas y fingidas, cuyo sermón suele durar toda una noche,

[65] "Yet the meaning of human sound emerges from and is enmeshed with an imperial history that categorizes some people as less than human, and that figures them as part of the landscape, if it figures them in the environment at all". Hill, Edwin C. *Black Soundscapes, White Stages. The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 10.

[66] "If an Indian utterance was incomprehensible, English listeners could easily classify it as lying outside the bounds of civilized society-part of the 'howling wilderness'". Goodman, Glenda. "'But they differ from us in sound': Indian Psalmody and the Soundscape of Colonialism". *The William and Mary Quarterly*, LXIX, 4 (2012), pp. 793-822, pp. 804 y 820.

[67] "[…] culturally constructed ideas about the voice […] [which] set the boundary for what constitutes communication, what separates language from music, and what constitutes the difference between the intelligible and the unintelligible". Weidman, Amanda J. "Anthropology and Voice". *Annual Review of Anthropology*, 14 (2014), pp. 37-51, p. 45.

[68] "Geräusche, Lärm, *noise* und *bruit* sind Klänge, die aus ihrem Territorium, aus ihren angestammten Zonen ausbrechen–und eine etablierte *Ordnung des Hörbaren* bedrohen, wie man Rancières Ausdruck abwandeln könnte". Haffter, C. "Das Andere der Musik…", p. 15.

[69] Véase Hill, E. C. *Black Soundscapes*…, p. 3.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> hasta que de puro ronco pierde el aliento el panegirista del infierno, que por lo común es el capitán de la guerra u otro valentón, que presume de hechicero. A más del sermón, para que la variedad disminuya el fastidio, no faltan bailes y cantares, pero tan tristes y melancólicos como lo es el sermón. Y digo por experiencia que en mi vida no he pasado más tristes noches de las que me he hallado precisado de oírlos, aunque no muy de cerca, unas tres o cuatro ocasiones, sin haberlo podido excusar[70].

La situación contada por el padre revela la perdida de control experimentado por el jesuita, y la ubica fuera de lo visible, aunque dentro de lo audible, de lo cual no puede huir. Es ante todo en las noches, en la obscuridad, cuando el *imperial gaze*, la mirada imperial[71], llega a sus límites; es ahí cuando los sonidos o la música indígena, percibida por el padre como ruidosa y fastidiosa, indica tanto los límites del territorio misional como la existencia del poder subversivo e incontrolable, fuente de la profunda tristeza declarada por el padre.

Conclusión

El espacio misional resultó, según hemos dado cuenta en el presente capítulo, un espacio híbrido y precario, en constante peligro de revertir su orden; en otras palabras, también un ámbito de pérdida de poder, de amenaza de subversión. Aunque los misioneros hicieron el mejor esfuerzo por controlarlo, estableciendo hábitos para estructurar el comportamiento indígena de forma rutinaria y empleando el sonido –apoyados con el recurso de la práctica musical y litúrgica–, las resistencias fueron significativas. Los supuestos "ruidos indígenas", el aullar y el griterío sin sentido, los sonidos inmorales y animales emitidos por los naturales, cuestionaron constantemente el orden en la reducción. Como lo explica Michael Bourdaghs: "Eso es porque el código que distingue la música como forma sin intención crea su opuesto, da paso al ruido siendo este lo que está fuera de la música, fuera del control autoritario. La creación de la norma, después de todo, siempre también crea la posibilidad de su violación"[72].

Siguiendo a Leppert, nos encontramos, con los ejemplos aquí descritos, ante la presencia de un debate serio e intenso sobre el significado de los sonidos. Ello incluye la dificultad de tomar una decisión sobre qué sonidos se incluyen en un código musical y cuáles no, así como las repercusiones sociales e históricas que tienen esas decisiones. En todo caso, valorar el papel del sonido implica valorar también el papel del poder en un contexto colonial. El estudio del sonido, y por lo tanto del ruido, nos ayuda a entender una cultura auditiva en un entorno social y cultural específico y ubicarlo en un horizonte temporal[73].

Volviendo, por último, a los testimonios empleados en la presente contribución, y para cerrar con la relación escrita por Johannes Rattkay (quien habrá de morir poco tiempo después de brindar testimonio de sus trabajos en la Sierra Tarahumara), se puede mostrar cómo el misionero era muy consciente tanto de la demarcación del espacio misional por medio del sonido, como de las amenazas de disrupción que el ruido, la emulación de la animalidad, representaba para el proyecto evangélico.

---

70 Nentvig, J. *El rudo ensayo*…, p. 69.

71 Véase Pratt, M. L. *Ojos imperiales*…

72 "This is because the code that distinguishes music as a form also unintentionally creates its opposite – it opens the possibility for noise as that which lies outside music, beyond the control of authority. The creation of a rule, after all, always also creates the possibility for a violation of that rule". Bourdaghs, Michael. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nueva York, Columbia University Press, 2012, p. 119.

73 Leppert, R. *The Sight of Sound*…, p. 17.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Muestra de ello es la expresión en la que culpa al bruto arrebato, terrenal e incontrolado, que tienen los naturales por las vacas y su carne. Rattkay lamenta que "en cuanto uno empieza a hablar de lo espiritual, se burlan de eso, como si fuera en una lengua extranjera". Con algo de resignación añade, por el contrario, que "sea como sea, es cierto que ninguna campana puede ser tan eficaz para juntarles y atraerles de sus cuevas que el mugir de una vaca, con cuya carne, por supuesto, uno les puede motivar a hacer cualquier cosa"[74].

[74] "Und sobald man auf das Geistliche zu sprechen kommt, verspotten sie es, als handelte es sich um eine fremde Sprache. Fest steht jedenfalls, dass keine Glocke so wirksam ist, sie zusammenzurufen und aus ihren Höhlen zu locken, wie das Muhen einer Kuh, mit deren Fleisch man sie freilich für alles gewinnt". Rattkay, J. "Bericht über die Tarahumara Missionen…", pp. 85-86.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

18

La imagen de la música como elemento del relato identitario de la sociedad novohispana

Evguenia Roubina
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

La iconografía musical, no obstante su breve historia y su exiguo reconocimiento como miembro genuino de la familia de las ciencias humanísticas y artísticas de México, desde hace algunos lustros se afilió decididamente a diferentes campos disciplinarios para aportar información inédita, valiosa y verosímil sobre el pasado cultural del país, referente, en particular, a la época virreinal. Paradójicamente, la abundancia y la elocuencia de los testimonios concernientes a las prácticas y el ideario musical que atesora celosamente el arte sacro de la Nueva España han eclipsado la dimensión simbólica de la imagen de la música no relacionada con las implicaciones ideológicas de la pintura religiosa. Solo una atenta y rigurosa mirada dirigida a la iconografía musical novohispana de vertiente profana ha permitido descubrir el comportamiento simbólico de la imagen de la música plasmada en coloridas y, aparentemente, desmañadas narrativas visuales en las que afloran algunos aspectos de la cotidianidad virreinal. La pluralidad de sentidos atribuibles a algunas de estas obras urgió a abandonar la comodidad de los ámbitos temáticos tradicionales de la iconografía musical para hollar una senda llena de escollos, encaminada a una interpretación que permitiese "desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal"[1] de la imagen del instrumento y el ejercicio musical integrados al discurso visual de la producción de las artes útiles y los géneros pictóricos del virreinato que ostentan una clara impronta del ideario popular.

El trabajo que inauguró la búsqueda del sentido indirecto o figurado, oculto detrás de los significados aparentes de las secuencias de la vida popular, se dedicó a fundamentar la hipótesis de que la imagen de la música representada en las artes útiles de la Nueva España fungió como un componente metafórico de "la representación ideográfica de la fiesta como el tiempo que transforma la cotidianidad"[2]. En esta nueva ocasión, me propongo explorar la capacidad perlocucionaria[3] de un selecto corpus de fuentes fi-

[1] Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 17.

[2] Roubina, Evguenia. "La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España". *Cuadernos de Iconografía Musical*, I, 1 (2014), pp. 41-59, p. 55.

[3] Claude Gandelman adopta el término introducido por John Austin, quien define la persuasión como un "acto perlocutorio o perlocución" (*perlocutionary act* or *perlocution*; Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

gurativas con el contenido musical para hacer patente que el arte virreinal explota la imagen de la música como parte de un conjunto de elementos que definen la identidad cultural constituida y comprendida dentro del espacio ideológico del virreinato.

El sentido de pertenencia

El proceso de reconocimiento, organización y delimitación administrativa de la Nueva España que se inició a raíz de la Conquista no solamente originó cambios en los conceptos de división territorial; también indujo al desarrollo de una nueva identidad social de los antiguos pobladores de estas tierras expresada en su sentido de pertenencia a los espacios que habitaban. Los estudios dedicados a observar el surgimiento de la conciencia de pertenencia como forma inaugural de la identidad social novohispana[4], entre los varios factores que confluían en su adquisición, hasta ahora no han considerado el hecho musical, importante agente socializador que tradicional e infaliblemente contribuía al fortalecimiento de vínculos de unión entre el individuo y la comunidad. La integración en las prácticas musicales de los amerindios de instrumentos europeos que, desde el primer tercio del siglo XVI, emprendieron su marcha triunfal e imparable por los dominios transatlánticos de la Corona española, los hizo parte de la organización comunitaria de la población indígena de la Nueva España y significó su introducción al lenguaje simbólico visual de la heráldica cívica y la cartografía, destinadas a formalizar el estatus territorial, social e identitario adquirido por los nuevos súbditos del sistema imperial hispano.

Los *tlacuilos*-cartógrafos[5], en los mapas elaborados en el siglo XVI, hicieron patente "la penetración europea y la aculturación de los esquemas tradicionales de representación"[6]; así, adoptaron la campana, uno de los instrumentos musicales traídos allende los mares, como símbolo de abstracción gráfica destinado a identificar un asentamiento humano, amén de aludir a los preceptos que regían el comportamiento de sus habitantes y que han sido normas morales de la Iglesia católica. Como se asentó en las "Ordenanzas de buen gobierno" promulgadas por Hernán Cortés en el mes de marzo de 1524, la "prencipal intinción" que movía la configuración y la legitimación de una nueva organización política y administrativa estuvo "enderezada al servicio e honra de Dios nuestro Señor", por lo que instruía a los encomenderos a poner sus esfuerzos en que los naturales "fuesen convertidos a […] [la] Santa Fée Cathólica" y obligaba a "todas las personas que en esta Nueva España tobiesen indios de rrepartimientos […] a fazer en el tal pueblo de indios una casa de oracion o Iglesia, e tenga en ella cruzes donde rrezen, que sea segun la facultad de tal pueblo"[7].

Press, 1962, p. 101), para referirse a la pintura que concentra la atención del espectador en un determinado punto de su contenido semántico, haciéndolo de una manera persuasiva; véase Gandelman, Claude. "The Gesture of Demonstration". *Reading Pictures*, *Viewing Text*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 19.

4 Antonio Rubial García apunta con gran acierto que "la conciencia de pertenencia […] se encuentra en la base de la búsqueda de una identidad propia"; Rubial García, Antonio. "Nueva España: imágenes de una identidad unificada". *Espejo mexicano*. Enrique Florescano (comp.). México, CONACULTA, Fundación Miguel Alemán y Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 72-115, p. 76.

5 El primer vocabulario impreso de una lengua indígena define a este vocablo náhuatl como "escriptor" o "pintor"; Molina, Alfonso de. *Aqui comiença un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*. México, Iua[n] Pablos, 1555, fols. 113r y 196v.

6 Palm, Erwin Walter. "Rasgos humanistas en la cartografía de las *Relaciones geográficas* de 1579-1581". *Comunicaciones: Proyecto Puebla-Tlaxcala*, 7 (1973), pp. 109-118, p. 109.

7 Pacheco, Joaquín F.; Cárdenas, Francisco de; y Torres de Mendoza, Luis. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Occeanía [*sic*]: sacados, en su mayor parte, del Real Archivo de Indias*… Madrid, Manuel Bernaldo de Quirós, 1864-1884, vol. XXVI, pp. 140-141.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La forma de una iglesia, que en los mapas de los siglos XVI y XVII desplazó a la forma de *altepetl*[8] para designar asentamientos humanos[9], se define por una cruz y, eventualmente, por una campana, que fungen como elementos inalienables de un signo metonímico: iglesia–población[10], aun en las ocasiones en que se identificaba un poblado que al momento de la elaboración de un documento cartográfico no contaba con un templo. Un ejemplo de esta práctica y de la función simbólica que se le otorgaba a la imagen de la campana lo constituye un mapa con pictografías de tradición indígena y pequeñas glosas en español que indican los nombres de los pueblos y barrios originarios de Tlalpan (hoy una de las delegaciones de la Ciudad de México)[11], la distancia entre ellos y la distribución de las sementeras. En el ángulo inferior izquierdo de este documento, que data del siglo XVI, se encuentran la imagen y la glosa alusivos a Santa María Magdalena Petlacalco, cuya iglesia fue construida a finales del siglo XVII y principios del XVIII (Figura 18.1)[12].

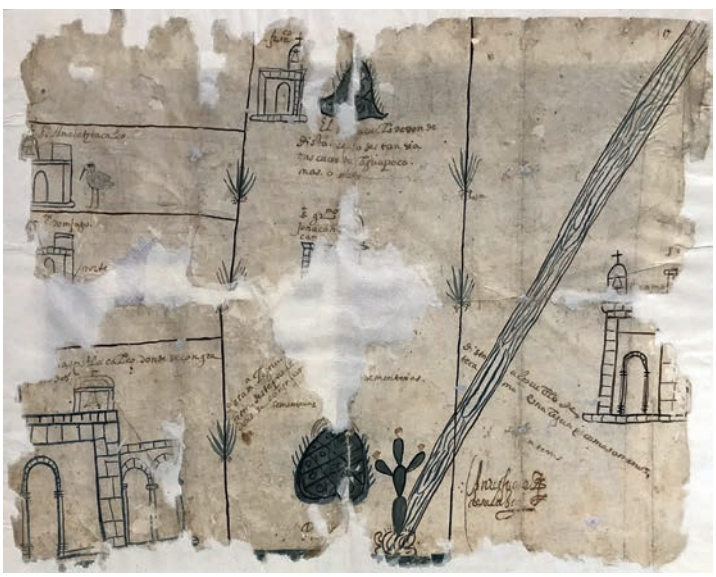


Figura 18.1: Anónimo, siglo XVI, "Santa María Magdalena Petlacalco", dibujo sobre papel. México, Archivo General de la Nación, Mapas, Planos e Ilustraciones (Mapilu), n.º 5224 (Foto: la autora).

[8] Una de las posibles acepciones del *altepetl* es la de "las ciudades-Estado" o "unidades geográficas enfocadas en una comunidad central o centro urbano, así como sus pueblos, villas y caseríos dependientes, circundando el asentamiento central"; véase Smith, Michael E.; y Hodge, Mary G. "An Introduction to Late Posclassic Economies and Polities". *Economies and Polities in the Aztec Realm* [Studies on Culture and Society, 6]. Mary G. Hodge y Michael Smith (eds.). Albany, The State University of New York, 1994, pp. 1-42, p. 11.

[9] Montes de Oca Vega, Mercedes *et al. Cartografía de tradición hispanoindígena, vol. I: Mapas de mercedes de tierra, siglos XVI y XVII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Archivo General de la Nación, 2003, p. 54.

[10] Según el testimonio de fray Toribio de Benavente (Motolinía), antes de mediados del siglo XVI los pueblos aledaños a la Ciudad de México, eventualmente, podían tener "más de diez iglesias" que estaban "muy bien aderezadas" y contaban, cada una, "con su campana o campanas muy buenas"; García Icazbalceta, Joaquín. *Colección de documentos para la historia de Nueva España.* México, J. M. Andrade, 1894, vol. 1, p. 178.

[11] La denominación de "originarios" la reciben actualmente las "comunidades históricas, con una base territorial y con identidades culturales diferenciadas"; véase Álvarez Enríquez, Lucía. "La representación inconclusa en el Gobierno del Distrito Federal. Los pueblos originarios y participación". *VI Congreso de la Red de Investigadores en Gobiernos Locales de México (IGLOM).* Mazatlán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2009, <http://www.puec.unam.mx/PONENCIAS_IGLOM/V_democracia_local_representatitva_y_participativa/mesaV_ponencia2.pdf> [consulta 02-07-2017].

[12] Arámbula, Ivonne; y Dena, Gabriela. "San Agustín de las Cuevas, Tlalpan". *Boletín de Monumentos Históricos*, 4 (1980), pp. 53-70, p. 65.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En los mapas y planos que conservan la impronta del estilo "local" o "indígena"[13], la imagen de la música se inscribe en el sistema de signos cartográficos para delimitar los escenarios –asentamientos humanos o determinados espacios dentro de estos– de sucesos o acciones que han marcado la historia de un poblado y de la comunidad que lo habita y que pueden ser identificados, a través de la presencia de un instrumento musical o por medio de la alusión a su sonido. Así, el "Plano de San Agustín de las Cuevas", documento que combina "las pictografías [que] tienen características típicas de los dibujos hechos en el pasado prehispánico" con "elementos de tipo occidental"[14], integra como un componente iconográfico la figura de un indígena ejecutante de un aerófono (Figura 18.2). Este elemento no codificado[15] de carácter polisémico se repite ocho veces con ligeras variantes, y en cada ocasión está acompañado por una glosa en náhuatl que contiene cierta información de carácter local: comunica el nombre del músico –"Diego Xochimantzin", "Martín Coyotecatl", "Diego Ayacaxayacahuicoltzin" y "Miguel Tepanecatl"– (Figura 18.2a); da cuenta de un determinado lugar en que se ejecutó un aerófono –"Barda de piedra y arena, en donde se tocó [un instrumento de viento]"[16]; "Así se sopló [un instrumento de viento] en el cerro de Huiltzitziltepetl", "Allá está la terraza donde Monctesuma fue a regresar. Allá tocaron [instrumentos de viento]"; o "Allá donde termina el cerro de carrizos, tocaron los viejos [instrumentos de viento]"–[17]; o bien de la ocasión en que este fue ejecutado: "Miguel tocó [un instrumento de viento] en el encuentro con el tecpanecatl"[18].

Especialmente reveladoras son las glosas que patentizan la presencia de aerófonos en los actos públicos relacionados con la distribución de tierras y la definición de linderos entre poblados –"Así se endereza [el camino] por en medio de las piedras de San Pedro Mártir, los de Texopalpa. Sube lejos

---

[13] Barbara E. Mundy sugiere que el sentido de identidad de los artistas novohispanos se reflejó en los mapas que se apegaban al estilo indígena al que, probablemente, concebían como un estilo local ("Their sense of identity plays out in the maps in that the artists were likely to use indigenous style, which they probably saw as local style"); Mundy, Barbara E. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas.* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996, p. 89.

[14] Silva Cruz, Ignacio; y Herrera de la Rosa, Santos. *Transcripción y traducción del plano de San Agustín de Las Cuevas, hoy Tlalpan.* México, Archivo General de la Nación, 2009, p. 14.

[15] Parafraseando el planteamiento formulado por E. Hill Boone en relación con los alcances de la pictografía de aztecas y mixtecas como escritura visual ("seeing writing") o realizada por medio de imágenes, los elementos no codificados de la cartografía novohispana pueden ser definidos como aquellos que no integran un sistema de "comunicación de ideas relativamente específicas en una forma convencional, por medio de marcas visibles y permanentes" ("the communication of relatively specific ideas in a conventional manner by means of permanent, visible marks"); véase Hill Boone, Elizabeth. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs.* Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 29-30.

[16] "Tetepanxaltitlan onpa otlapitzuqe" (Silva Cruz, I.; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción…*, pp. 18-19). Ignacio Silva Cruz traduce el nombre del instrumento referido en el documento como "flauta" (*idem*). En el presente trabajo, las referencias al aerófono, su ejecución o la persona que lo ejecuta se señalan como "instrumentos de viento" o "tañedor de un instrumento de viento", en consonancia con el vocabulario contemporáneo a la elaboración del "Plano", en que se propone más de una acepción de los términos empleados en el documento: "*Tlapitzaliztli*, el acto de tañer flauta, u otro instrumento semejante, o el acto de fundir y derretir metales. […] *Tlapitzalli*, flauta, cheremia, orlo. […] *Tlapitzqui*, tañedor de flauta, de cheremia, o trompeta […] o fundidor de metales"; Molina, Alfonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana.* México, Antonio de Spinosa, 1571, fol. 132r.

[17] "yniquipan otitlapitztepetl huitzitziltepetl […]. Oncan cuepan huiya Monctesuma ytlapanco. Oncan otlapitzque. […] Tlame acatepetl oquipitzque huehuetli"; Silva Cruz, I; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción…*, pp. 19-21.

[18] "Miguel otlapizque tlatzacuili tecpanecatl" (*ibid*., pp. 18-19). Las acepciones comúnmente aceptadas del vocablo *tecpanecatl* son las que propuso Francisco Javier Clavijero. Según este autor, el gentilicio "tepanecas" ("Tepanechi") o "tecpanecas" ("Tecpanechi") pudo haber sido derivado de *tecpanecatl,* que quiere decir habitante de palacio, o *tepanecatl,* que significa habitante de un lugar pedroso ("*Tecpanecatl* vale Abitante di Palazzo, *Tepanecatl,* Abitante di luogo pietroso"), y relacionó esta segunda opción con el topónimo *Tepan,* de donde provenían los fundadores de la célebre ciudad de Azcapotzalco ("I *Tepanechi* avranno forse avuto il nome da qualche luogo chiamato *Tepan* dove saranno stati prima di fondare la celebre lor Città d' Azcapozalco"); Clavigero, Francesco Saverio. *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli…* 4 vols. Cesena, Gregorio Biasini, 1780-1781, vol. 1, p. 152.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

[el camino] y sale a San Andrés Totoltepetl, así va el lindero, allá se asienta en el cerro del Colibrí, allá tocaron [los instrumentos de viento]"; "Allá es donde tocaron [instrumentos de viento], en el centro del lindero del cerro" o "Aquí tocaron [instrumentos de viento] los tecpanecas del Ajusco, cuando merecieron la tierra"– (Figura 18.2b)[19], y que instan a hacer un paralelo entre el contenido de estos textos explicativos y la costumbre virreinal de "despachar" las disposiciones de las autoridades civiles y eclesiásticas "por los Pueblos de Indios […] en su idioma", siendo "congregados" sus pobladores al son de las trompetas[20]. Baste con recordar, en esta relación, las numerosas atestaciones de los ancianos del pueblo de Cuautitlán quienes, en 1666, siendo "examinados" sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, declararon que "cuando sucedió dicho caso", la noticia se pregonó con trompetas, chirimías y atabales en el tianguis, la feria pública y "Plaza de dicho Pueblo"[21].

Visto desde esta perspectiva, el instrumento musical representado por el desconocido *tlacuilo*, pintor y cronista del pueblo de San Agustín de las Cuevas, de manera esquemática como un tubo recto y cónico que se ensancha en su extremo inferior en forma de campana, puede ser entendido como la evocación simbólica de la trompeta natural o, en la nomenclatura novohispana, el clarín[22], aerófono pregonero, cuyo sonido en la época virreinal se asociaba con los "lugares públicos" o, más específicamente, con la plaza, lugar de la mayor congregación de la gente y "clave de la organización urbana"[23].

Figura 18.2: Anónimo, 1537[24], "San Agustín de las Cuevas", dibujo sobre papel. México, Archivo General de la Nación, Mapas, Planos e Ilustraciones (Mapilu), n.º 5224 (Foto: la autora).

Figura 18.2a: "Miguel Tepanecatl".

Figura 18.2b: "Allá es donde tocaron [instrumentos de viento], en el centro del lindero del cerro".

[19] "Ynic tlamelahua tenepantla San Pedro Martir texopalpaeca nictleco hueca quística San Andres Totoltepec ynic nenemi quaxochtli onpa omamanato hutzitziltpetl onpa otlapiesque. […] Ynic onpa otlapitzque ycpac xictli. […] Yn otlapitzque tecpanecatl axochco yquac omomaceuh yn tlali"; Silva Cruz, I; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción…*, pp. 18-23.

[20] López de Cogolludo, Diego. *Historia de Yucathan.* Madrid, Juan García Infanzón, 1688, p. 581.

[21] Vera, Fortino Hipólito. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe. Comprobada por una información levantada en el siglo XVI…* Amecameca, Imprenta del "Colegio Católico", 1890, pp. 208-211.

[22] Nótese que el aerófono representado en el "Plan" siempre es sostenido con una mano, derecha o izquierda, indistintamente, lo que hace sugerir que su tubo no tiene orificios y, por ende, no permite adoptar el resto de las acepciones –"flauta, cheremia [u] orlo"– que admite el vocablo que lo identifica; Molina, Alfonso de. *Vocabulario en lengua castellana…*, fol. 132r.

[23] Rojas-Mix, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo, instrumento de dominio cultural.* Barcelona, Muchnik Editores, 1978, p. 58.

[24] Es posible que el año 1537 que está señalado en el documento y con el que este está registrado en el Archivo General de la Nación no constituya una referencia a la fecha de elaboración del mapa, sino que conmemore el momento –el 20 de noviembre de 1537– en que se fundó el asentamiento con "el nombre de San Agustín de las Cuevas"; *Diario Oficial de la Federación*, CCCXCIX, 24 (5 de diciembre de 1986), p. 20.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La plaza como representación simbólica de la capital novohispana ha sido retratada en obras pictóricas que llegaron a ser llamadas "vistas comunicéntricas" (*communicentric views*) por reflejar "la idea de la ciudad como una comunidad humana o una república bien gobernada dotada de un carácter, historia, costumbres y tradiciones exclusivamente propias"[25]. Algunas de estas imágenes han sido estudiadas a profusión y descritas con singular elocuencia, similar a la que caracteriza el pasaje que Manuel Romero de Terreros dedicó a una de las vistas de la Plaza Mayor creadas en el siglo XVIII (Figura 18.3):

> No sería posible enumerar siquiera todos los individuos de las diversas clases sociales que se ven pulular por dentro y por fuera del edificio, pues la aglomeración, que parece ser tradicional en los mercados mexicanos, está fielmente interpretada en esta pintura. Compradores de todas las edades, y no solo de a pie, sino algunos hasta de a caballo, y vendedores ambulantes y buhoneros llenan por completo todo espacio disponible, pero a pesar de tal gentío, cada tipo se destaca perfectamente, verdadero *tour de force* del anónimo[26] pintor[27].

Figura 18.3: Juan Antonio Prado (atrib.), *La Plaza Mayor de México* (*ca.* 1769), óleo sobre tela. México, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Secretaría de Cultura-INAH-MEX, n.º de inv. 10-130604 (Foto: Horacio Socolovsky). Reproducción autorizada por el INAH.

[25] "[…] the idea of the city as a human community or well–governed republic endowed with a caracter, history, customs, and traditions uniquely its own"; Kagan, Richard L. "Urbs and Civitas in Sixteenth–and Seventeenth-Century Spain". *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*. David Buisseret (ed.). Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 75-100, pp. 76-77.

[26] Este cuadro se ha atribuido a Juan Antonio Prado y fechado hacia mediados del siglo XVIII; Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco.* México, Grupo Azabache, 1992, pp. 172-174.

[27] Romero de Terreros, Manuel. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 7.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Es de sorprender que tanto el trabajo pionero del connotado historiador de arte mexicano, quien se propuso describir "todo cuanto de interés se pintó en el cuadro"[28], así como los estudios que en una época más reciente han examinado el lienzo atribuido a Juan Antonio Prado desde diversas perspectivas, no han centrado su atención en la imagen de la música que colma la imaginación del espectador con la sonoridad de este paisaje urbano que, no obstante su intención simbólica, llega a ser verosímil. El penetrante toque de clarín o trompeta natural, cuyo sonido agudo y claro atraviesa la algarabía del mercado con la misma naturalidad con la que el carruaje del virrey, cuya marcha anuncia este aerófono, abre el camino entre la multitud (Figura 18.3a); el estridente redoble del tambor que marca el paso al regimiento militar ubicado en el atrio de la Catedral (Figura 18.3b), y el suave rasgueo de guitarras, apenas perceptible en el griterío del Parián (Figura 18.3c)[29], se fusionan en una compleja y colorida sinfonía urbana que identifica a la Plaza Mayor y en la que destaca la voz de la campana situada entre las almenas del Palacio Virreinal (Figura 18.3d), en cuyo robusto cuerpo y el potente repique se metaforiza la idea del poder y el orden.

3a 3b 3c 3d

Figuras 18.3a-d: Juan Antonio Prado (atrib.), *La Plaza Mayor de México* (*ca.* 1769), detalles.

La constancia con la que las vistas comunicéntricas de la Ciudad de México integran la figura de un sujeto cubierto con capa y con una guitarra en la mano que deambula entre los cajones del Parián (Anónimo, *El Parián*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Ciudad de México, Colección Banco Nacional de

[28] Moyssén, Xavier. "La pintura colonial y romántica y Romero de Terreros". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, X, 38 (1969), pp. 91-95, p. 93.

[29] La construcción del Parián, edificio destinado a albergar y ordenar el comercio ubicado en la Plaza Mayor, se inició en 1695 y se dio por terminada en 1703; véase López, Martos; y Medina, Yoma. "El Parián. Un siglo y medio de historia y comercio". *Boletín de Monumentos Históricos*, 10 (1990), pp. 24-37, pp. 25 y 27.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

México), se refugia en la sombra de la Catedral Metropolitana (Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza Mayor de México*, 1770, óleo sobre tela, La Valeta, Malta, Museo Nacional de Bellas Artes) o recorre las plazas principales de la capital (Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor*, siglo XVII, biombo, óleo sobre tela, Ciudad de México, Colección Rodrigo Rivero Lake, Arte y Antigüedades; Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza del Volador*, 1772, La Valeta, Malta, Museo Nacional de Bellas Artes) ofrece un importante y no asequible –en las fuentes documentales– testimonio sobre la manera en que en los siglos XVII y XVIII realizaban sus actividades los músicos callejeros. Empero, antes que ello, pone de manifiesto la existencia de una referencia mutua entre el hecho musical y el lugar donde este se desarrolla, que penetró en el pensamiento popular en la forma de una idea sobre la pertenencia de cierto tipo del ejercicio musical a un determinado espacio público para, posteriormente, convertirse en uno de los códigos visuales del incipiente costumbrismo pictórico virreinal.

Esa relación entre el ejercicio musical y el espacio público que se implican y se integran mutuamente se reflejó en una visión alegórica de la Nueva España ideada por un artífice anónimo en la primera mitad del siglo XVIII para decorar un espléndido biombo de diez hojas que actualmente forma parte de la Colección del Banco Nacional de México (Figura 18.4). Esta obra, a la que los estudios realizados en torno suyo han querido otorgar el significado de una descripción pormenorizada de los festejos organizados en las Casas Reales de Chapultepec[30] con motivo de entrada de un virrey[31], representa una versión novohispana de la alegoría del buen gobierno y encarna la idea del "vasallaje feliz"[32] de los súbditos del soberano español. No obstante haber sido impuesto desde el poder peninsular, el planteamiento ideológico de "el leal amór que reyna en […] [los] Vassallos" del monarca lejano y "hace mostrar á todos regozijados"[33], predicado incesantemente por la Iglesia y el gobierno virreinal, fue absorbido por el ideario popular novohispano para aflorar en las artes útiles de los siglos XVII y XVIII como la desmañada metáfora del bienestar y la felicidad del pueblo asimilados a la fiesta.

Figura 18.4: Anónimo, *La alegoría de la Nueva España*, siglo XVIII, biombo, óleo sobre tela. México, Colección Banco Nacional de México, n.º de inv. PI-0141.

[30] Con el nombre de Casas Reales o "el Real Palacio de Chapultepec" se conoció hasta finales del siglo XVIII una mansión de recreo edificada por Luis de Velasco, virrey de la Nueva España entre 1550 y 1564, en el sitio en que se encontraba el palacio de Moctezuma; Moreno Cabrera, María de la Luz. "La arqueología de Chapultepec en el Plano del Real Sitio de 1792". *Boletín de Monumentos Históricos,* tercera época, 7 (2006), pp. 21-37, p. 34.

[31] No obstante haberse sugerido que el tema central de este biombo "corresponde a la entrada de algún virrey del primer tercio del siglo XVIII" (Curiel, Gustavo; y Rubial, Antonio. "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. Gustavo Curiel *et al.* (eds.). México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 49-153, p. 72) e, incluso, aseverarse que las escenas que decoran este mueble conmemoran la recepción hecha en 1702 al virrey duque de Albuquerque (Ruiz Naufal, Víctor Manuel. "Los jardines de Chapultepec y sus reflejos novohispanos". *Arqueología Mexicana* [Serie Historia de la Arqueología en México, VI: Antiguos Jardines Mexicanos], X, 57 (2002), pp. 42-47, p. 43), me afilio a la opinión de que su narrativa visual no integra elementos que permitan afirmar que en ella se plasmó "la entrada triunfal de un nuevo virrey en sus territorios"; Mínguez Cornelles, Víctor Manuel *et al. La fiesta barroca: Los virreinatos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos.* 2 vols. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, vol. 1, p. 100.

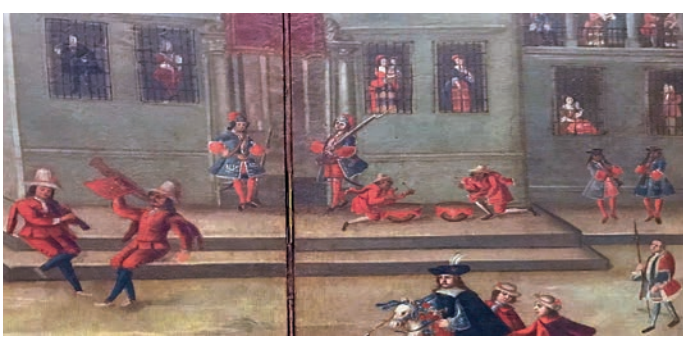
[32] *Gazeta de México*, IV, 6 (23 de marzo de 1790), p. 41.

[33] San Vicente, Juan Manuel de. *Exacta descripcion de la magnifica corte mexicana…* Cádiz, Francisco Rioja y Gamboa, [1768], p. 16.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El discurso simbólico del biombo con la imagen del "Real Sitio de Chapultepec" integra un común y usualmente comprensible repertorio de elementos que identifican a la fiesta barroca novohispana: una corrida de toros, una mascarada, una función teatral, los tradicionales "paseos", además de los "amplios refrescos" que, amenizados con música, se obsequiaban al populacho en la plaza y a los más distinguidos representantes de la nobleza en el palacio. La aparente simultaneidad de diferentes episodios de la fiesta evocados en el biombo –"los toros" que la principian y la elegante tertulia que la finaliza–, así como la yuxtaposición de conceptos sonoros, tan discordantes y disonantes como el estruendo de la música militar en la puerta del Real Palacio de Chapultepec (Figura 18.4a) y la dulzura de las voces femeninas que provienen de uno de sus balcones (Figura 18.4b) constituyen un argumento irrevocable en sustento de la hipótesis sobre el carácter alegórico de esta pintura. A la música que funge como el hilo conductor de la alegoría de buen gobierno se le otorga un notable valor polisémico y polifuncional. Su imagen trasciende el significado de la mera descripción del hecho musical –el canto, la danza y la ejecución de instrumentos–, y supera por mucho el valor de la alusión simbólica a espacios y formatos en que este se desarrolla en cuanto a escenarios festivos –la plaza, el palacio o el corral de comedias–; formas de recreo –el teatro, el paseo o la tertulia–; y tipos de conjuntos y conceptos sonoros –la sonoridad rústica de la chirimía, el pito y el tambor que sincronizan los movimientos de la danza de los aldeanos (Figura 18.4c) o la dulcísona alianza del violín y la guitarra– que aumentan el placer del paseo en canoas por la acequia del "Sitio Real" (Figura 18.4d).

La representación ideográfica de la música como parte de un acto festivo que debería cimentar la idea de una sociedad unificada y unida en su amor y gratitud al monarca, paradójicamente y, acaso, de manera contraria a las intenciones del autor de la decoración de este biombo, contribuye a descubrir fracturas en el monolito ideológico de pertenencia a la tierra de vasallos felices para constituir una de las referencias identificativas de la diversidad cultural de los grupos que integran a esta sociedad.


4a

4b

4c

4d

Figuras 18.4a-d: Anónimo, *La alegoría de la Nueva España*, siglo XVIII (detalles).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La concreción de la identidad

La primera de las obras de arte en las que la imagen de la música fue adoptada por un artífice novohispano para, dentro del concepto unificador de pertenencia a un lugar, diferenciar a distintos grupos que cohabitaban y compartían un mismo ámbito socio-cultural, es el biombo con *La vista de la Ciudad de México,* que data de mediados del siglo XVII (Figura 18.5). Dos de las cuatro hojas conservadas de este mueble representan la imagen de la Plaza Mayor como un peculiar escenario del habitual y ordinario encuentro sonoro de "dos mundos" que, a juzgar por la información proporcionada por fuentes fehacientes de diversa índole, integraban la sinfonía cotidiana de la urbe[34]: un grupo de indígenas con sus copiles y su vistosa indumentaria tradicional que, en su presuroso paso por la plaza, agitan los ayacachtli o "sonajas con que baylan"[35], y un personaje vestido a la europea que camina entre los cajones rasgando una guitarra (Figura 18.5a).

Figuras 18.5-5a: Anónimo, *Vista de la Ciudad de México*, *ca.* 1640, biombo, óleo sobre tela. México, Colección Rodrigo Rivero Lake, Arte y Antigüedades, sin n.º de inv.

En la centuria dieciochesca, la imagen de la música como un recurso infalible de la concreción de la identidad[36] de los representantes de dos distintas tradiciones culturales fue explotada ampliamente en lienzos y biombos dedicados a los temas del pasado reciente de la Nueva España. En las épicas escenas de enfrentamientos armados, los artefactos sonoros autóctonos –huéhuetl, teponaztli, ayacachtli y, eventualmente, trompetas de caracol– que evidenciaban el furor bárbaro de los "indios" y los instrumentos militares de los españoles –clarín y tambor– que anunciaban la victoria de la fuerza civilizadora, se enfrentaban violentamente como dos conceptos sonoros hostiles (Anónimo, *La Conquista*

[34] No comparto la opinión de Francisco Montes González, quien afirma que en esta imagen de la Plaza Mayor se plantea "una serie de acontecimientos extraordinarios" referentes a la entrada de un nuevo virrey; Montes González, Francisco. "Un palacio novohispano en la corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa Ducal de Albuquerque". *Libros de la Corte.es,* Monográfico 5: *Tejiendo redes – Acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica,* 9 (2017), pp. 145-162, <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/678390/LC_5_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta 01-07-2017].

[35] Aquí se emplea la transcripción propuesta por Alonso de Molina (*Aqui comiença…*, fol. 228r) que ha sido admitida por la organología mexicana (Guzmán Bravo, José Antonio. "Glosario de instrumentos prehispánicos". *La música en México, I. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.).* Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 169-225, p. 186).

[36] Este concepto es asimilado del pensamiento de Jan Assmann, quien establece la existencia de una estrecha conexión entre la memoria cultural que forman grupos sociales y su identidad colectiva que se construye sobre esta base; Assmann, Jan. "Collective Memory and Cutural Identity". *New German Critique*, 65 (1995), pp. 125-133, p. 128.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de México, siglo XVII, óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec; Anónimo, *La Conquista de México*, siglo XVII, biombo, óleo sobre tela, México, Museo Franz Mayer) y unían armoniosamente sus voces, comprometiéndose a una convivencia pacífica en las narrativas pictóricas del encuentro "amoroso" de Cortés y Moctezuma *(El encuentro de Cortés y Moctezuma*, siglo XVII, atribuido a Juan Correa, biombo, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México) o en las representaciones idílicas de los importantes hitos de la evangelización (*El bautizo de Ixtlixóchitl por fray Bartolomé Olmedo*, siglo XVIII, atribuido a José Vivar y Valderrama, óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec). En la representación de las secuencias de la vida cotidiana, el arte virreinal adoptó la imagen de los instrumentos musicales de las tradiciones no europeas como recurso identificativo de los grupos sociales, a cuyo uso exclusivo estos pertenecían: los idiófonos autóctonos como un atributo de los "indios" y el arco musical, primitivo cordófono de origen africano, como un distintivo del "negro".

El estudio del conjunto popular novohispano me ha permitido hallar incontables pruebas de la asimilación de los instrumentos europeos por la población originaria y del surgimiento, desde el siglo XVI, de una nueva referencia identificativa mixta de los indígenas, relacionada de manera intrínseca con el proceso de transculturación[37] y manifiesta en la modificación del concepto sonoro que ha gozado de su preferencia. Documentadas por las instancias oficiales o asentadas por los historiadores de la Iglesia y los cronistas novohispanos, desde diferentes regiones del virreinato provienen las noticias de la pertenencia de un membranófono de tamaño grande, llámese este atabal o tambor, y dos aerófonos –el clarín, también referido como trompeta, y la chirimía– a las actividades ceremoniales y festivas propias de este grupo social. Así, Francisco de Florencia hace saber que "los indios" de la capital participaron en 1629 en el traslado de la "soberana imagen" de la Virgen de Guadalupe al santuario de Tepeyac, "esmerándose […] en festivos bailes, y danzas, resonando al mismo tiempo muchos clarines, trompetas […] [y] chirimias", de la misma manera en que los indígenas "de los Pueblos Comarcanos" del obispado de Guadiana o Durango cuando, en 1616, habían contribuido a la solemnidad de la ceremonia del traslado de la imagen de Nuestra Señora del Zape con sus "danzas, trompetas, y chirimias"[38].

Las evidencias que proporciona la iconografía musical novohispana coinciden plenamente con los pormenores de pagos a los "indios músicos" que se contrataban por las catedrales, conventos, colegios, cofradías religiosas y gremios de artesanos para tocar el clarín y la caja "en la puerta" de un templo antes y después de la misa que se oficiaba en su interior, anunciar una fiesta patronal con el sonido de la chirimía y el tambor (Anónimo, *La procesión de Santiago Apóstol en el barrio de Tlatelolco*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Galerías La Granja, México), y para colocarse con un conjunto de dos a cuatro clarines a la cabeza de una procesión que acompañaba el desplazamiento de las sagradas imágenes en un barrio de la ciudad (Anónimo, *La procesión de san Juan Nepomuceno*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México) (Figura 18.6) o en una comunidad rural (Anónimo, *La procesión penitenciaria con la Virgen de la Soledad*, 1748, óleo sobre tela, templo del Señor de Singuilucan, Singuilucan, Estado de Hidalgo)[39].

---

[37] Las fuentes documentales e iconográficas referentes a la integración del conjunto instrumental indígena de los siglos XVI al XVIII autorizan la extensión al campo musical de la observación de Pedro Borges, quien ha hecho notar que la aculturación o, más precisamente, la hispanización del indígena nunca ha sido total, por lo que se le debería "designar con el calificativo de mixta o con el sustantivo de transculturación, para significar simplemente el paso de una cultura a otra que participaba simultáneamente, aunque no en el mismo grado, de la prehispánica y de la occidental o europea"; Borges, Pedro. "Primero hombres, luego cristianos: la transculturación". *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX).* 2 vols. Pedro Borges (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, 2 vols., vol. 1, pp. 521-534, p. 525.

[38] Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano...* México, Colegio de San Ildefonso, 1755, pp. 42 y 323.

[39] El Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro preserva las relaciones de gastos "en música" el

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figuras 18.6-6a: Anónimo, *La transferencia de la imagen del Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Hospital de Jesús Nazareno (Foto: Horacio Socolovsky).

Aparte del tambor, la caja, el clarín y el pífano que tienen como su principal referente la música militar, el arte novohispano del siglo XVIII establece la exclusividad de uso por el conjunto indígena también de algunos instrumentos típicos del folclore español: el pandero con o sin membrana y la inseparable pareja formada por una pequeña flauta de pico ejecutada con una sola mano y el tamboril provisto de un asa[40]. Tres cuadros atribuidos a Juan Rodríguez Juárez (*ca.* 1720, *El desposorio de indios,* óleo sobre tela, Museo de América, Madrid (Figura 18.7); siglo XVIII, *El desposorio de indios,*

día de la "fiesta titular del santo" que en la "Congregacion del Índito Mártir S.[eñ]or S.[a]N Juan Nepomuceno", además del pago a los "músicos y cantores", que comprendían la remuneración por los servicios prestados por "clarín caxa y chirimía" (Santiago de Querétaro, Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro, Juzgado Eclesiástico, leg. 027, s. fol., 23 de mayo de 1756). En Xalapa, la cofradía de la "Pura y Limpia Patrona de esta Villa", sin prescindir de la participación en su fiesta titular de los músicos y cantores que "oficiaron la misa", pagó los gastos "de los chirimiteros de X[ala]pa y Jilotepeque" (Xalapa, Archivo Eclesiástico de la Catedral de Xalapa, Libro de Cargo y Data, s.n. [fol. 2r], 1796). En la fiesta de San Pedro, santo patrón de la Catedral de Zacatecas, nunca faltaron el "clarinero y musicos de la puerta de la iglesia" que en diferentes años eran el "atambor", chirimías y pífano o pito (Zacatecas, Archivo del Cabildo de la Catedral de Zacatecas, Libro de Cargo y Data, n.º 1, fols. 169r, 183r y 183v, 1753, 1760, 1783).

[40] De estos dos instrumentos también se hacían cargo los "indios" que solían ser contratados por los templos virreinales para realizar las actividades musicales extramuros; véase, por ejemplo, Santiago de Querétaro, Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago, Santiago de Querétaro, Juzgado Eclesiástico, leg. 48, s. fol., 1765, 1777 y 1790.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

óleo sobre tela, colección particular, Yucatán; *ca.* 1720, *La dama con caja de rapé*[41], óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec)[42] relacionan estos instrumentos con el ceremonial festivo de los "indios" y las manifestaciones de la teatralidad popular, creando un puente metafórico entre las prácticas musicales de este grupo social y un recurso simbólico de su identificación adoptado por el naciente costumbrismo pictórico y aun por la emblemática novohispana, en la que la chirimía, el pandero, la flauta y el tamboril se unen al teponaztli para representar alegóricamente la identidad cultural de los indígenas de la Nueva España (Figura 18.8).

Figura 18.7: Juan Rodríguez Juárez (atrib.), *El desposorio de indios*, *ca.* 1720, óleo sobre tela. Madrid, Museo de América, n.º de inv. 2002/01/01 (Foto: la autora).

Figura 18.8: Manuel de Villavicencio, [*Alegoría de la Nueva España*], grabado calcográfico. Lorenzana, Francisco Antonio. *Historia de Nueva-España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés...* México, Joseph A. de Hogal, 1770, portada (detalle) (Foto: la autora).

Las artes útiles del virreinato que insertan la imagen de la música en el contexto de las escenas de la vida popular, en las que se plantea la necesidad de visibilizar la diversidad de grupos y subtipos étnicos o castas novohispanas y establecer distancia entre diferentes estratos sociales, frecuentemente autorizan una doble acepción de este recurso identificativo que, incluso, produce una especie de desfase discursivo. Esto es debido a que el instrumento y el ejercicio musical, por una parte, contribuyen a evidenciar diferencias de carácter étnico y social y, por la otra, las mitiga, ofreciendo pruebas de la pertenencia de la música y, por ende, de su imagen plasmada en los "cuadros de costumbres" al sistema "de símbolos y significados, así como normas/reglas de conducta"[43] que constituyen la identidad cultural compartida por todos los estamentos de la sociedad variopinta.

Especialmente característico en este sentido es un biombo realizado en la segunda mitad del siglo XVIII que evoca la vista del escenario natural del "deleitoso paseo de Ixtacalco", lugar de recreo,

[41] En este lienzo, una encantadora y muy esmerada miniatura colocada en la parte interior de la caja que sostiene una distinguida dama ataviada con un lujoso rebozo representa un paisaje urbano con el "desposorio de indios" en el que la flauta y el tamboril acompañan a un personaje enmascarado que baila agitando un pandero.

[42] Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), representante de una afamada dinastía de pintores novohispanos, ha sido reconocido por su innovadora técnica (Soto, Myrna. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 54) y el novedoso ámbito temático de su obra, que integra los llamados cuadros de castas y las escenas de costumbres indígenas.

[43] "[…] symbols and meanings as well as norms/rules for conduct"; Collier, Mary Jane; y Thomas, Milt. "Cultural Identity: An Interpretive Perspective". *Theories of Intercultural Communication. International and Intercultural Communication Annual*. Young Yum Kim y William B. Gudykunst (eds.). Newbury Park, SAGE Publications, 1988, vol. 12, pp. 99-120, p. 113.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

distracción y "primorosos festejos", que atraía a "las numerosas concurrencias" de citadinos que "en coches, á caballo y á pié" se precipitaban a las orillas del canal de la Viga "para ver pasar la multitud de canoas en que iban embarcadas muchas familias para dicho pueblo, con todo género de instrumentos de música" (Figura 18.9)[44].

Figura 18.9: Anónimo, *El desposorio de indios y el paseo de Iztacalco*, siglo XVIII, biombo, óleo sobre tela. Colección Buch Molina (Foto: Horacio Socolovsky)[45].

Los instrumentos musicales, cuya agradable presencia se acentúa en diferentes episodios del paseo, integran el repertorio de atributos, signos y símbolos de los que el artista novohispano se sirvió para evidenciar y hacer comprensible para el espectador el estatus social y la filiación étnica de algunos de los personajes que habitan este espacio recreativo. Es de esta suerte como el arco musical y las tobilleras de caracoles de manera tan inequívoca como el color de la piel identifican a un esclavo afromestizo (Figura 18.9a) y el conjunto formado por el pandero, la flauta y el tamboril ayuda a reconocer el cortejo nupcial de los "indios" (Figura 18.9b). Empero, el desconocido autor del biombo también hace patente que los violines, las guitarras (Figuras 18.9c-e) y, eventualmente, también las bandolas (Figura 18.9f) que acompañaban los viajes en lanchas y trajineras por la florida zona lacustre de la Ciudad de

[44] Castro Santa-Anna, José Manuel de. *Diario de sucesos notables*. Documentos para la historia de México. México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, vol. 6 (27 de marzo de 1754), p. 249.

[45] Esta obra fue fotografiada en la exposición *Miradas comparadas en los virreinatos de América. México y Perú* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) de México del 12 de julio al 7 de octubre de 2012.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

México, que, por cierto es un testimonio asequible únicamente en las fuentes iconográficas[46], se asocian de manera indistinta e indiscriminada con las actividades musicales de varios estratos sociales del virreinato.

9a

9b

9c

9d

9e

9f

Figuras 18.9a-f: Anónimo, *El desposorio de indios y el paseo de Iztacalco*, siglo XVIII (detalles).

Este mismo papel de mediadora de las manifiestas diferencias étnicas y sociales entre los pobladores del virreinato se le otorga a la imagen de la música en la simbología discursiva de las llamadas pinturas o cuadros de castas, género que ha forjado una identificación idealizante y "moralmente irreprochable" de la sociedad novohispana y que se esmeró en proporcionar "a España una visión un tanto utópica de sus dominios americanos"[47]. Sin ahondar en los significados esenciales de la imagen del instrumento y el ejercicio musical plasmados en este vasto corpus de fuentes iconográficas (tema de

[46] No puede aceptarse como cierta la aseveración de María Josefa Martínez del Río de Redo hecha en el sentido de que "el paseo por el canal [de la Viga] era alegrado por músicos y parejas bailarinas al son de la vihuela y de las chirimías" (Martínez del Río de Redo, María Josefa. "Permanencias y ausencias de obispos, virreyes e indianos". *México en el mundo de las colecciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2*. Elisa Vargaslugo (coord.). México, Grupo Azabache, 1994, pp. 3-43, p. 5), ya que, además de discrepar de evidencias iconográficas que asientan la presencia de cordófonos únicamente (Pedro de Villegas, *La visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque y su mujer al canal de la Viga*, 1706, óleo sobre tela, Ciudad de México, Museo Soumaya; Anónimo, *El paseo de Iztacalco*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Madrid, Museo de América; Ignacio María Barreda y Ordóñez, *Las castas de la Nueva España con vistas de los paseos de Chapultepec, Jamaica e Iztacalco*, 1777, óleo sobre tela, Madrid, Real Academia de la Lengua española), es inadmisible desde el punto de vista del concepto sonoro que representaría un conjunto integrado por un aerófono de sonido agudo, fuerte y penetrante, y un cordófono de punteo, cuyas cuerdas de tripa producían sonidos suaves y dulces; y es inverosímil, debido a la diferencia de las funciones que a los dos se asignaban en las prácticas instrumentales desarrolladas en el ámbito profano del virreinato –pregonero uno y entretenedor el otro–.

[47] Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". *México en el mundo de las colecciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2…*, pp. 79-113, p. 81.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

un extenso estudio, actualmente en vías de publicación), se hace preciso notar la inserción de los cordófonos de punteo: la guitarra, la vihuela[48], la bandola y la cítara, en las escenas que pretenden reflejar el *modus vivendi* propio de diferentes castas novohispanas. Como otros elementos –rasgos raciales, la indumentaria, referencias a un determinado oficio o actividad– que se conjugan en estas escenas pintadas para configurar "las delicadas distinciones [… que] obviamente guardaban solo una relación conjetural con las complicadas realidades del sistema de castas"[49], un cordófono es intercambiable con cualquier otro y transferible a los ámbitos propios de las castas que se ubican en diferentes niveles de la jerarquización pigmentocrática de la sociedad novohispana[50].

Un ejemplo de esta práctica lo constituyen dos pinturas que, basándose en uno y mismo modelo, instan a reconocer en una al matrimonio de chino e india y aceptar a la otra como un retrato fiel de una pareja formada por el albarazado y la mulata, ambas parejas con su respectiva descendencia. Y aun cuando sendos cordófonos evocados en estas pinturas ostentan ciertas diferencias en sus características morfológicas, esta observación no tendría que conducir hacia la precipitada conclusión de que los chinos ejecutaban predominantemente la bandola (Figura 18.10) y los albarazados dedicaban sus ratos de ocio a la cítara (Figura 18.11), una conclusión que no sería menos ingenua y falible que el intento que hacen algunos estudiosos de interpretar como la clave de la metaforización visual de la cultura que distinguía al español o castizo a la imagen del violín[51], instrumento al que fuentes escritas, cuadros de castas y las artes útiles del virreinato colocan en manos de afrodescendientes, indígenas, mestizos y, desde luego, de los representantes de la raza blanca.

Figura 18.10: Francisco Clapera (atrib.), Castas mexicanas: "De Chino, e India, Genizara", óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2011.428.14 (Foto: cortesía de Denver Art Museum).

[48] Sin el afán de intervenir en la disputa sobre el uso, diferenciado o indistinto, de los términos vihuela y guitarra, en relación con los cordófonos plasmados en las fuentes figurativas, me sumo a la opinión de Egberto Bermúdez, quien en su libro dedicado a la iconografía musical de Colombia hizo ver que las representaciones plásticas de las vihuelas y las guitarras presentan "los mismos patrones constructivos", por lo que sugirió que "la única forma de diferenciarlas es por el número de órdenes de cuerdas: cinco en la guitarra y seis en la vihuela"; Bermúdez, Egberto. *La música en el arte colonial de Colombia.* [Bogotá], Fundación de Mvsica, 1995, p. 120.

[49] Brading, David A. "Peregrinos en su propia patria: patriotismo criollo e identidad en la América española". *La Nueva España: patria y religión.* México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 110-111.

[50] El término "pigmentocracia" ha sido acuñado por el fisiólogo chileno Alejandro Lipschutz para referirse al modelo de estratificación social adoptado en América Latina y basado en el color de piel; Lipschutz, Alejandro. *Indoamericanismo y el problema racial en las Américas.* Santiago, Editorial Nascimiento, 1944, pp. 70-71.

[51] Véanse, por ejemplo, Estrada de Gerlero, E. I. "Las pinturas de castas…", p. 100; y Carrera, Magali. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Painting.* Austin, University of Texas Press, 2003, p. 85.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 18.11: Anónimo, Castas mexicanas: "De albarazado y mulata, barcino", siglo XVIII, óleo sobre tela. *Azteca* (seudónimo), "Cuadros de mestizos del Museo de México". *Anales del Museo Nacional de México*, tercera época, IV (1912), lám. 24[52].

Solo el clave, al que los documentos de la época, la retratística (Anónimo, *Retrato de una joven dama novohispana no identificada con el clave*, 1735-1750, óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2014.209) y el costumbrismo novohispano califican de objeto suntuario, puede ser admitido como una referencia identificativa intransferible de los españoles, peninsulares y criollos de alto estatus socio-económico. Empero, incluso esta evidencia de relación tripartita: prácticas instrumentales, iconografía musical y la identidad cultural de un grupo social, pese a su aparente verosimilitud, puede tornarse engañosa, debido a la consabida práctica de copiar modelos europeos, comúnmente adoptada por los pintores novohispanos aun para el diseño del contenido musical de los cuadros de castas, el supuesto sanctasanctórum de la originalidad en el arte virreinal (Figuras 18.12 y 18.13).

Figura 18.12: Anónimo, *Castas mexicanas: 3. De española y castizo nace española*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Colección particular (Foto: cortesía de Americas Society).

Figura 18.13: Nicolas Lancret, *El concierto*, 1718, óleo sobre tela. Colección particular, <http://www.beaussant-lefevre.com> [consulta 01-07-2017]

¿Verdades falsas?

El problema del copiado de la producción gráfica europea como génesis del arte virreinal y uno de los elementos privilegiados del método creativo de los artistas novohispanos, sin convertirse en

[52] Se desconoce el actual paradero de esta obra.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

un tema central de la historiografía del arte en México, ha sido una constante en el estudio de la producción artística del virreinato y definió la perspectiva desde que se le valoraba como "derivada […] marginal y secundaria dentro del cauce artístico de Occidente; que careció del antiguo privilegio de la primogenitura"[53]. Los autores que en los últimos decenios del siglo pasado y en los años que han transcurrido del presente se dedicaron a reconocer los orígenes del arte sacro de la Nueva España han sostenido la idea de la enorme deuda que este contrajo con la producción artística ultramarina. Si existía un *corpus* de obras que, como se creía, estaba exento de esta deuda, estas han sido los llamados cuadros de castas, la pintura identificada por algunos autores como costumbrista y referida por otros como "de género" o señalada, en atención a su particular enfoque, como "motivos de la tierra"[54], así como la producción de las artes útiles, decorada con las escenas de la vida cotidiana: bateas, alhajeros, armarios o biombos, algunos de estos con contenido musical.

Los estudiosos mexicanos y extranjeros consideraban estas imágenes "los espejos de lo propio" en el arte novohispano[55] o, incluso, defendían, como lo hizo Ilona Katzew, la inexistencia de vinculación alguna entre estas manifestaciones artísticas y otras tradiciones pictóricas[56]. En términos generales, la visión sobre este *corpus* de obras construida por los historiadores del arte mexicano, quienes ofrecían lecturas literales de sus narrativas pictóricas, ha girado en torno a su relación directa e inmediata con los *realia* de la cotidianidad novohispana y podría expresarse en palabras de Elena Isabel Estrada de Gerlero, quien sostuvo que

> las pinturas de castas […], al igual que los programas desarrollados en los biombos […] [muestran] la flora y fauna americana […] las actividades cotidianas asociadas al trabajo, a la educación y al juego, el primor para detallar el carácter de la indumentaria, [así como] el interés por mostrar, en algunos casos, el entorno doméstico o exterior[57].

Aun después de señalarse algunas fuentes de las que los creadores novohispanos se han servido para el diseño de personajes y situaciones representados en los cuadros de castas[58] y hacerse pronunciaciones a favor de la existencia de nexos entre los escenarios bucólicos evocados en las artes útiles del

---

53 Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando.* México, INAH, 1964, p. 1.

54 "[...] aquellos temas y símbolos que se vinculaban con lo propio" (Curiel, Gustavo. "Imago. Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México". *Imágenes,* <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel01.html> [consulta 15-07-2017]) o "todo aquello que hacía a América diferente de España" (Curiel, G; y Rubial, A. "Los espejos de lo propio…", p. 50).

55 Me refiero aquí al título de una publicación realizada por Gustavo Curiel y Antonio Rubial García y a la idea sobre los biombos "dedicados a la vida cotidiana y festiva del virreinato" como obras alejadas "de los modelos iconográficos europeos" expuesta en esta (*ibid*., pp. 49-153).

56 Esta idea atañe, en particular, a la pintura de castas que, en opinión de la autora referida, "es un género único que no tiene equivalente en el arte europeo"; Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII.* México, CONACULTA, 2004, p. 204.

57 Estrada de Gerlero, E. I. "Las pinturas de castas…", pp. 81-82.

58 María Concepción García Sáiz hace notar la existencia "de la relación directísima" entre una serie que pertenece a una colección particular mexicana y "los grabados realizados en 1784 por Juan de la Cruz, según dibujo de Manuel de la Cruz" (García Sáiz, María Concepción. "La imagen del mestizaje". *Catálogo de la exposición "El mestizaje americano".* Madrid, Museo de América, 1985, pp. 45-65 y 67-187; pp. 97-98). Como es de entenderse, la cita apunta a Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), geógrafo, cartógrafo, grabador y académico español, cuyo libro *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios…* integra, como parte de su "Sexto Quaderno que contiene las Castas de America" (Madrid: [s.n.], 1784), seis muestras de las mezclas raciales novohispanas –láminas 61 a 66– que posteriormente han sido reproducidas en más de una ocasión.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

virreinato y la estética del rococó francés[59], la confianza, incondicional e irrestricta, que se depositaba en los testimonios del costumbrismo pictórico del virreinato no había sido quebrantada. Como una muestra de la actitud mostrada a este respecto se podrían mencionar las ideas vertidas por los estudiosos de esta corriente artística sobre un biombo novohispano en custodia del Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) de la Ciudad de México (Figura 18.14).

Figura 18.14: Anónimo, *El sarao en el jardín*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Secretaría de Cultura-INAH-MEX, n.º de inv. 10-130731.0/10 (Foto: cortesía del Museo Nacional de Historia). Reproducción autorizada por el INAH.

Esta obra ha sido analizada desde perspectivas muy distintas, otorgándoseles siempre credibilidad absoluta a evidencias de la más diversa índole que se extraían de todas y cada una de las diez hojas que lo integran, en relación con la indumentaria, joyería, ajuar de mesa, arquitectura, vegetación, paisaje e incluso la industria vidriera del virreinato[60]. La confianza que se les concedía a estos testimonios ha sido tan firme que en el paisaje simbólico en el fondo de la escena se había reconocido un lugar de recreo de la alcurnia novohispana donde se ubicaba la residencia de campo de los virreyes[61], por lo que el biombo, que por luengos años permaneció en el Museo bajo el título de *El sarao en el jardín*, empezó a ser referido en distintas publicaciones como "La escena de un sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas"[62].

[59] Se precisa la aclaración de que el parentesco entre los biombos novohispanos y la sofisticación, elegancia y sensualidad del movimiento artístico nacido en Francia a principios del siglo XVIII (Staley, Edgcumbe. *Watteau, Master-Painter of the "Fêtes Galantes"* [Bell's Miniature Series of Painters]. Londres, George Bell & Sons, 1901, p. 26) se buscaba en la afinidad con el tópico de las fiestas galantes –*fêtes galantes*– que se recrea en las imágenes de un mundo idealizado o la "Arcadia feliz" (Curiel, Gustavo; y Navarrete, Benito (eds.). *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos en los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya.* México, Museo Soumaya, 1999) y con los "elementos de diseño característicos del estilo rococó" ("those screens employ design elements characteristic of the Rococo style"), propios del género pictórico conocido con este nombre (Schreffler, Michael J. "Emblems of Virtue in Eighteenth-Century New Spain". *Woman and Art in Early Modern Latin America.* Kellen Kee MacIntyre y Richard E. Phillips (eds.). Leiden y Boston, Brill, 2007, pp. 265-287, p. 268). Un intento de identificar algunos grabados franceses como modelos de los saraos novohispanos (Núñez Méndez, Elsarris. *Female Society Portraits: Representing the Elite Woman in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis de Maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012, p. 33), lamentablemente, no ha sido puntual ni afortunado.

[60] Pichardo Hernández, Adria P. M. "Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España". *Multidisciplina,* II, 4 (2009), pp. 29-38, p. 33, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/27716> [consulta 15-07-2017].

[61] Romero de Terreros, Manuel. *Ex Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España.* Guadalajara, [Jaime], 1919, pp. 106-107.

[62] Curiel, G.; y Rubial, A. "Los espejos de lo propio…", p. 95.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El nutrido contenido musical de esta obra ha llamado la atención de investigadores de diferentes perfiles, quienes se han aproximado a su estudio desde la óptica propia de su campo de conocimiento. José Antonio Guzmán Bravo, intérprete y etnomusicólogo, ha sido el primero en sugerir la relación de esta fuente figurativa con las prácticas musicales de la Nueva España, al exhibir la imagen de *El sarao* en forma íntegra, así como los detalles de este biombo, en el capítulo dedicado a la música instrumental del virreinato que, en 1986, formó parte de la colección *La música de México* publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México[63]. A su vez, Lucero Enríquez Rubio, investigadora en el área de música colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, recurrió al conjunto musical representado en el biombo para relacionarlo con el repertorio instrumental difundido en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII y aseverar que la información que ha podido recabar sobre el contenido de las colecciones de la música en boga en el virreinato

> se corresponde con […] la escena representada en el biombo anónimo *El sarao* […], donde podemos ver un conjunto instrumental formado por voz, flauta, violín, guitarra y bajo que acompañan a una pareja de bailarines. Aunque con perspectiva y trazo ingenuos y algo torpes, el autor anónimo ha logrado representar la música vocal, instrumental y la danza en un ambiente por entero galante, tanto en la forma como en los valores que transmite[64].

Por su parte, Gustavo Curiel y Antonio Rubial han ofrecido una visión conjunta del contenido musical del biombo, proyectada desde los campos de la historiografía y la historiografía del arte y resumida en el siguiente florido y un tanto especulativo relato:

> los invitados […] ya han empezado a mostrar sus habilidades en el bailar y en tocar instrumentos musicales. Se reconocen un violín, un travesero, una guitarra y un contrabajo de tres cuerdas. En el aire suenan notas probablemente del compositor novohispano Ignacio Jerusalem y Stella o de algún autor del barroco europeo. El cuarteto de música, formado muy posiblemente por los mismos invitados, ameniza la danza que se ha iniciado. […] La pareja del centro parece dar lances de sevillanas. El ambiente de la escena es totalmente ilustrado, lleno de notas del moderno rococó francés[65].

A pesar de que el análisis iconográfico de *El sarao en el jardín* ha permitido establecer que el ejercicio musical no está representado en este biombo por un conjunto, como lo han querido hacer ver los autores citados, sino por tres grupos de intérpretes –un dúo de violín y contrabajo de tres cuerdas o *tololoche*[66]; un trío integrado por una flauta travesera, una cantante y una vihuela de seis órdenes de cuerdas dobles; además de una pareja de bailarines que hacían una demostración de su arte al son de las castañuelas–, no había razones para desconsiderar la existencia de la relación entre esta fuente figurativa y las prácticas musicales del virreinato, hasta que, en 2013, se pudo conocer otro biombo

63 Guzmán Bravo, J. A. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España…", pp. 129-132.

64 Enríquez, Lucero. "Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante". *Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. Memorias del IV Coloquio Musicat.* Lucero Enríquez (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 65-100, p. 92.

65 Curiel, G.; y Rubial, A. "Los espejos de lo propio…", p. 97.

66 Para las acepciones de este término, véase Roubina, Evguenia. "El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre". *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 2 (2016), pp. 103-128.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

novohispano con la imagen de una tertulia musical al aire libre. Esta obra, atribuida a Miguel Cabrera (1695-1768), uno de los máximos exponentes de la pintura novohispana, procedía de una colección particular y fue revelada al público mexicano en el marco de la exposición *Pintores y pintura de la Maravilla Americana* realizada por el Fomento Cultural del Banco Nacional de México (Figura 18.15)[67]. Con solamente posar la mirada sobre este mueble pude constatar que las cuatro hojas del lado izquierdo representaban el núcleo central de un grabado de Bernard Picart (1673-1733), un distinguido representante del rococó francés. Desde luego, este descubrimiento no se debió a mi extraordinario conocimiento de la obra de este grabador, sino a un artículo publicado en 1980 por Alexander Pilipczuk y Neal K. Moran. Este trabajo, amén de relacionar el grabado de Picart, referido por los autores como el *Gran concierto en un jardín* (*Grand Concert Dans Un Jardin*) (Figura 18.16), con la música de la corte francesa alrededor de 1700, ha hecho patente la existencia de varias versiones pictóricas de esta obra realizadas en diferentes regiones de Europa[68]. El biombo de Cabrera ofreció una nueva prueba de la difusión sumamente amplia que ha tenido el grabado en cuestión pero, más allá de eso, despertó mi interés por saber si otros elementos del contenido musical de esta obra también fueron apropiados de la producción gráfica europea y, paso seguido, averiguar si la imagen de la música plasmada en *El sarao en el jardín,* cuyo contenido, como ya se ha demostrado, se acostumbraba a interpretar como un reflejo fiel de la vida cotidiana de la Nueva España, también se basó en los modelos ultramarinos (Figura 18.15).

Figura 18.15: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760, biombo, óleo sobre tela. México, colección particular en comodato con Fomento Cultural Banamex (Foto: la autora).

[67] En esta primera ocasión, la ficha museográfica se refería a esta obra como "Biombo con jornada campestre y músicos". Unos años después, en la exposición organizada igualmente por el Fomento Cultural Banamex –*Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Ciudad de México, 2017–, este mueble figuró como "Biombo con escena galante y músicos".

[68] Pilipczuk, Alexander; y Moran, Neal K. "The 'Grand Concert Dans Un Jardin' by Bernard Picart and the Performing Musical Arts at the French Court Around 1700". *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXX, 2 (1980), pp. 121-148.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 18.16: Bernard Picart, *Concert champêtre,* grabado, aguafuerte, París, Gaspard Duchange, 1709. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-51.363, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.304553> [consulta 02-07-2017].

Los resultados de la investigación emprendida con el propósito de identificar los modelos en los que se inspiraron los artistas novohispanos para idear las imágenes de sus tertulias musicales al aire libre no se hicieron esperar[69] y, en primera instancia, han permitido constatar que el biombo atribuido a Miguel Cabrera constituye un auténtico *collage* de apropiaciones. Así, el elemento central de la escena que representa a una pareja de bailarines reproduce muy cercanamente uno de los grabados realizados por Suzanne Elisabeth Silvestre (1694-1738) sobre los originales de Nicolas Lancret (1690-1743). Como se puede notar, en la versión de Miguel Cabrera –si es que él es el autor de este biombo– no se "desperdició" aun la imagen del sujeto que en el grabado francés, recostado en el pasto, acompaña la danza con el sonido de su flauta. El pintor novohispano prescindió de la representación de este aerófono, seguramente porque este forma parte del conjunto instrumental plasmado en el flanco izquierdo de su pintura, pero colocó a este personaje a un lado de la pareja danzante y, en vez de la flauta, depositó en su mano una pipa (Figuras 18.17 y 18.18a-b).

Figura 18.17: Suzanne Elisabeth Silvestre, *Veux–tu d'une inhumaine*, siglo XVIII. París, Museo del Louvre, Colección Rothschild (Foto: Michel Urtado).

Figuras 18.18a-b: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 (detalles).

[69] Estos hallazgos fueron el tema de la ponencia "Las relaciones peligrosas: la *fête galante* y la iconografía musical novohispana", presentada en el marco del Congreso Internacional "Imaginando los placeres de la música: entre lo mundano y lo espiritual" (IMS Study Group on Musical Iconography, Madrid, 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2017).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Como un posible modelo para el diseño de la figura de la mujer en el extremo derecho del biombo que ejecuta una guitarra de cinco órdenes de cuerdas dobles, he sugerido un grabado alegórico francés, cuyo autor anónimo, a su vez, se basó en *Le concert champêtre* de Jean-Antoine Watteau (1684-1721). La postura de la joven guitarrista, su mirada serena y un tanto distraída, algunos detalles de su traje e incluso las plantas al pie del árbol bajo el cual ella está sentada concuerdan con los mismos elementos de este grabado en una medida mucho más significativa de la que podría ser atribuida a una simple coincidencia (Figuras 18.19 y 18.20).

Figura 18.19: Anónimo francés, *L'Ouïe,* grabado calcográfico, París, Daudet, ¿1700-1750? Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/9001, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140517> [consulta 03-07-2017].

Figura 18.20: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 (detalle).

Una parte del contenido musical del biombo que pertenece al Museo Nacional de Historia también se pudo relacionar con un grabado europeo. El desconocido artífice novohispano se había servido de *La alegoría de la música* ("La Musique") de Jacopo Amigoni (1682-1752) no solo para idear un conjunto musical, sino también para reproducir algunos detalles del paisaje (Figura 18.21). Se apropiaron del grabado italiano las estructuras arquitectónicas y las copas puntiagudas de los cipreses que enmarcan la escena y en los que los estudiosos que se han ocupado de describir los pormenores del óleo que decora este mueble han pretendido ver unos huejotes, "árboles que solo crecen en las inmediaciones de los canales en el sur de la ciudad [de México]"[70] e, incluso, la imagen de una roca al pie de dos árboles cruzados que en el biombo ocupan el mismo espacio en el extremo derecho pero, a diferencia de los que están evocados en el original italiano, están abrazados por una enredadera con flores azules, planta muy común en México, donde se conoce con diferentes nombres locales y se percibe como parte del paisaje típicamente mexicano.

[70] Curiel, G.; y Rubial, A. "Los espejos de lo propio…", p. 97.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

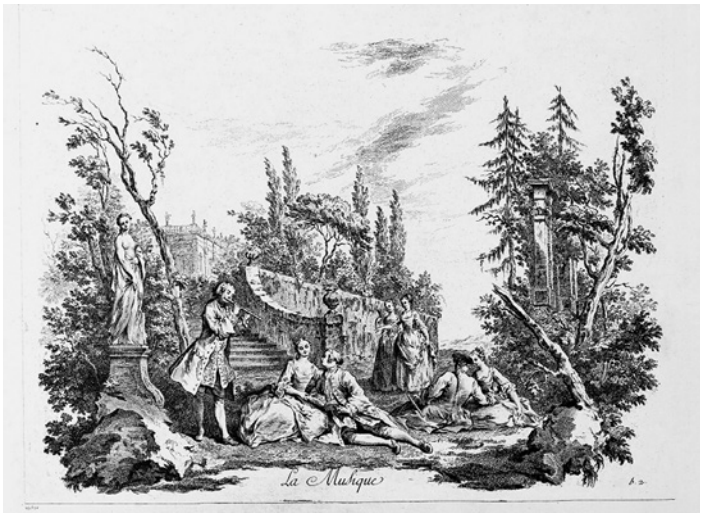


Figura 18.21: Jacopo Amigoni[71], *La música*, siglo XVIII. Jessen, Peter. *Rococo Engravings, Two Hundred Plates of the Eighteenth Century.* Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922, p. 196, <https://babel.hathitrust.org> [consulta 03-07-2017].

Los dos biombos analizados y la imagen, igualmente combinada a partir de varios grabados europeos, de un tercer sarao musical al aire libre que forma parte de la colección del Denver Art Museum[72], desde luego, no representan un caso aislado. Junto con algunos cuadros de castas y las llamadas escenas galantes que decoran objetos del arte suntuario que alguna vez formaron parte del ajuar doméstico novohispano, ellos ofrecen pruebas irrevocables de la existencia de lazos consanguíneos entre el costumbrismo novohispano y el rococó francés, italiano y alemán. Los casos de apropiaciones ya comprobados y los que aún están por confirmarse no permiten seguir manteniendo la postura de optimismo acrítico reinante en torno al carácter fehaciente de los testimonios que proporcionan sobre la vida cotidiana del virreinato estas obras de arte derivadas de modelos veteromundistas y, en atención al objetivo del presente estudio, obligan a formular la pregunta sobre la credibilidad que, en relación con el hecho musical de la Nueva España, se le debe otorgar a la imagen de la música plasmada en estas fuentes.

Realidades imaginarias

El descubrimiento de la relación entre las tertulias musicales representadas en las artes útiles del virreinato y las fiestas campestres celebradas allende los mares encierra el peligro de que la confianza desmesurada que anteriormente se depositaba en estos testimonios pictóricos descienda al cero absoluto, privándonos de importantes fuentes para el estudio del pasado musical del país. Frente a esta situación, no parece haber una salida mejor y más sensata que apelar a la sabiduría popular concentrada

[71] En la fuente referida, el nombre del autor de esta obra es señalado como "Giacomo Amiconi"; Jessen, Peter. *Rococo Engravings. Two Hundred Plates of the Eighteenth Century.* Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922, [p. 1].

[72] Véase Anónimo novohispano. *El sarao en la terraza de una casa de campo* (*Garden Party on the Terrace of a Country Home)*, *ca.* 1725, óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2009.759.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

en un conocido refrán mexicano: "Ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbre" o, dicho en otros términos, decidir al respecto del grado de confiabilidad de estas imágenes a partir de un minucioso análisis crítico de todos y cada uno de sus elementos.

De acuerdo con las herramientas teórico-metodológicas que propongo para el estudio de las fuentes de la iconografía musical novohispana que patentizan la existencia de préstamo, la relación entre el modelo y la obra derivada de este –siempre que esta no reproduzca el contenido musical del original de manera literal– debe establecerse a partir de los siguientes indicios:

- discriminación u omisión de alguno o algunos de los elementos del contenido musical del modelo;
- apropiación o empleo en el diseño de la obra derivada de los elementos prestados del modelo, no modificados o con las modificaciones que no pueden considerarse intencionales; y
- aportación que puede comprender una de dos o ambas acciones básicas:
    a) reinterpretación del contenido musical apropiado; o
    b) modificación intencional del contenido musical del modelo[73].

El estudio de la producción plástica virreinal con el contenido musical inspirado en el grabado ultramarino permite aseverar responsablemente que estos tres indicios, cada uno por sí solo y todos ellos de manera conjunta, siempre evidencian la existencia de nexos, incuestionables y precisos, entre la obra derivada de un modelo europeo y la cultura musical del virreinato y contribuyen a la adquisición de las evidencias de cuatro tipos, a saber:

1. organológicas: proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical y su evolución, así como sobre técnicas de su ejecución;
2. musicológicas: referentes a los más diversos aspectos de la práctica musical;
3. antropológicas: contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figurativas: y
4. teológico-filosóficas: relacionadas con la connotación teológica, ética o estética que adquiere la imagen de la música plasmada en las obras de arte plástico[74].

La exploración de las imágenes de dos tertulias musicales –la de *El sarao* del Museo Nacional de Historia y la del biombo atribuido a Miguel Cabrera– enfocada hacia la búsqueda de evidencias organológicas permite dar cuenta de que sus autores adoptan una actitud distinta en relación con diferentes elementos del contenido musical de sus respectivos modelos. Si bien Cabrera reproduce con un apreciable grado de fidelidad la flauta representada en el grabado de Picart (Figuras 18.22a-b), su desconocido colega, no satisfecho con la parquedad del testimonio organológico de Amigoni, quien no proporciona otro detalle más que la forma de ejecución y las características del cuerpo, recto y cilíndrico, del aerófono, introduce unos cambios significativos en su morfología y no solamente restablece la posición correcta del instrumento (de través y de izquierda a derecha), sino que añade a su imagen los detalles de estructura y decoración que permiten reconocer las "flautas trabisieras" en uso en el virreinato en la segunda mitad del siglo XVIII. Aerófonos que, según testimonios documentales, se caracterizaban por un cuerpo fabricado en cuatro partes de ébano o boje, tenían sus "cañones

[73] Roubina, Evguenia. "Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen". *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 1 (2016), pp. 103-120, p. 106.

[74] Roubina, Evguenia. "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical". *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos. I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM)*. Daniel Puig (ed.). Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83, p. 70.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de remuda"[75], contaban con llaves o "palancas" [76] de plata y estaban "guarnecidas de marfil" (Figuras 18.23a-c)[77].

Figura 18.22a: Bernard Picart, *Concert champêtre* (detalle).

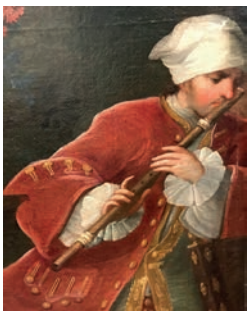


Figura 18.22b: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 (detalle).

Figura 18.23a. Jacopo Amigoni, *La música*, siglo XVIII (detalle).

Figura 18.23b: Anónimo, *Sarao en el jardín*, siglo XVIII (detalle).

Figura 18.23c: Saget, flauta travesera, boj, marfil, plata, longitud total 640 mm., siglo XVIII. París, Musée de la Musique, Philharmonie de Paris, n.º de inv. E.980.2.13, <http://www.mimo-international.com> [consulta 06-08-2017]

Al mismo tipo de evidencias organológicas corresponden los detalles morfológicos y los accesorios que complementan y puntualizan las imágenes de los cordófonos apropiados por Miguel Cabrera del *Concert champêtre* de B. Picart: la roseta en la tapa armónica del clave que no se observa en el grabado francés, la distribución correcta de las teclas cromáticas[78], una cuerda entorchada del violín[79] y aun las clavijas de violonchelo que dan la impresión de estar hechas de ébano con incrustaciones de plata. La coincidencia de cada uno de estos detalles con las particularidades de los cordófonos históricos que se preservan en diferentes colecciones de Europa y América y con las imágenes creadas en el Viejo

[75] *Gazeta de México*, V, 36 (24 de mayo de 1793), p. 340.

[76] Morelia, Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Administración Diocesana, caja 9, doc. 09.0.01.33.

[77] *Gazeta de México*, V, 21 (30 de octubre de 1792), p. 188.

[78] Nótese que en el clave de Picart los dos teclados están representados como franjas alternantes en negro y blanco.

[79] Sobre el uso de cuerdas entorchadas en los instrumentos de arco novohispanos y su representación en las artes plásticas, véase Roubina, Evguenia. "¿Una imagen vale más?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana". *Cátedra de Artes*, 13 (2013), pp. 40-69, p. 64.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mundo en el siglo XVIII[80] es tan convincente que permite pronunciarse a favor del carácter fehaciente de estas evidencias organológicas y expresarse en términos laudatorios sobre el conocimiento que el autor de este biombo poseía sobre las prácticas instrumentales del virreinato.

La encantadora e ingeniosamente decorada vihuela que el autor anónimo de *El sarao en el jardín* introdujo al grupo musical representado por Amigoni –nuevamente, la acción de aportación– constituye un ejemplo de que uno y el mismo elemento del contenido musical de una fuente figurativa puede ofrecer fehacientes testimonios de diferentes tipos. De esta manera, además de proporcionar información organológica inédita[81], este cordófono, sumándose al conjunto formado por un flautista y una cantante, aporta importantes evidencias musicológicas referentes a las prácticas musicales en boga en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVIII, y se relaciona de manera directa con los testimonios documentales sobre la participación de los músicos del Coliseo capitalino en las tertulias que tenían lugar en el palacio virreinal y en las casonas de la alcurnia novohispana.

Al tipo de evidencias musicológicas pertenecen también las modificaciones introducidas por Miguel Cabrera en la imagen del conjunto instrumental ideado por Bernard Picart. Como se puede apreciar, el pintor discrimina los elementos del grabado francés que no se hallan en consonancia con el nuevo concepto sonoro promovido hacia mediados de la centuria dieciochesca en el ámbito catedralicio y teatral del virreinato, esto es, prescinde de la representación de dos flautas de pico y de la vihuela de arco, sustituyendo a esta última por un violonchelo. Pero hace algo más que esto: añade al grupo integrado por flauta, violín, violonchelo y clave a una mujer que sostiene una hoja con notación musical convencional y pone a la vista el título de esta pieza de música –*Amable*–, sin dejar el más mínimo atisbo de duda de que se trata de *El amable vencedor* (*Aimable Vainqueur*), un aria de André Campra (1660-1744) que, como el acompañamiento de la danza del mismo nombre y como composición instrumental, gozó de gran popularidad en Europa e Hispanoamérica[82]. El texto musical reproducido por el pincel de Cabrera es perfectamente legible y, a pesar de varias imprecisiones en el desarrollo melódico, permite sugerir que el pintor procedió a copiar una de las versiones de esta pieza que circulaban en el virreinato (Figura 18.24)[83]. Empero, la bella dama que sostiene la hoja pautada no está representada en actitud de cantar. Tampoco podría aceptarse la sugerencia de que ella estuviera mostrando este texto musical al violonchelista que se encuentra a su izquierda, pues este no está representado en la clave que en el siglo XVIII se acostumbraba a emplear para este instrumento[84]. Por otra parte, la insistencia con la que el pintor hace patente el contenido de esta hoja pautada plantea la inevitable pregunta sobre la razón de su inclusión en la trama visual del biombo.

---

[80] El mismo diseño de clavijas se puede observar, por ejemplo, en un retrato de Luigi Boccherini (Anónimo italiano, *ca.* 1764-1767, óleo sobre tela, Melbourne, National Gallery of Victoria).

[81] Enriqueta M. Olguín formuló una hipótesis sobre la posibilidad de que los motivos geométricos de las incrustaciones de madreperla que decoran este cordófono son auténticamente novohispanas y perviven en las artesanías típicas de los indígenas otomíes del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo; Olguín, Enriqueta M. *Nacar en manos otomíes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 33-34.

[82] C. Russell, con base en "una revisión somera de las fuentes ibéricas y mexicanas", concluyó que "la lírica y elegante *L'Amable Vainqueur*" fue una de las obras de Campra que "se incorporaron de tal modo al repertorio común de México y España, que cualquier instrumentista que se respetara habría conocido estas melodías y habría sido capaz de improvisar de modo extemporáneo sobre ellas"; Russell, Craig H. "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII". *Heterofonía,* 116-117 (1997), pp. 51-97, p. 56.

[83] Se puede reconocer cierta similitud de la obra reproducida en el biombo con la versión de *Amable* que forma parte del manuscrito Eleanor Hague (*ibid*., 180b, p. 85) y con la que integra un manuscrito musical que se resguarda en la Biblioteca Nacional de México (F.R., Ms. 1560, fols. 52-53).

[84] Una prueba de ello la constituye el manuscrito de la Biblioteca Nacional de México que integra las partes del violín y el "baxo" de esta pieza, escritas, respectivamente, en la clave de Sol y en la clave de Fa.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

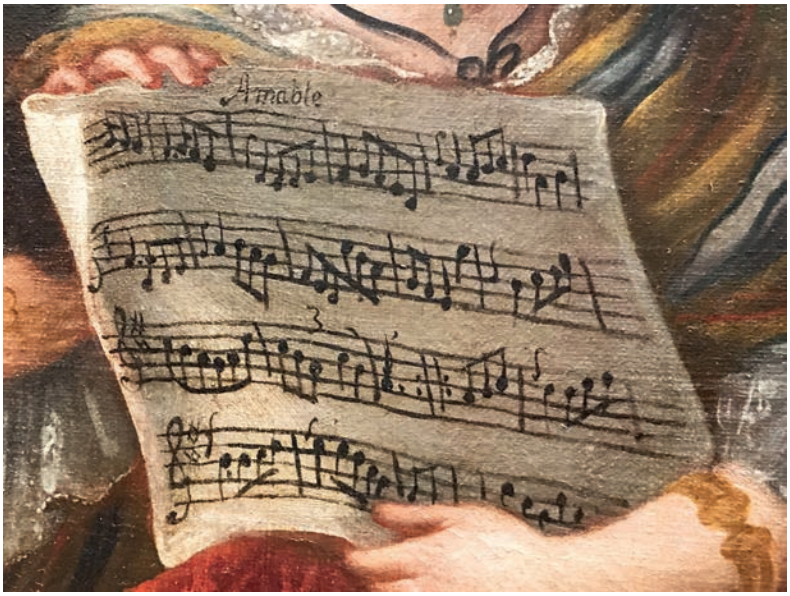



Figura 18.24: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca.* 1760 (detalle).

Sería legítimo suponer que el título de la obra musical pintada apunta a la danza que constituye el núcleo central de la escena. Sin embargo, la figura que ejecuta la pareja de bailarines apropiada del grabado de Silvestre-Lancret no coincide con los pasos de "el Charman vainqueur como el Amable", baile en que, según la letra de un conocido tratado coreográfico de la época, "no se dan las manos"[85]. ¿Pudo la integración de esta pieza musical deberse a su gran popularidad o a una petición específica hecha por el cliente que solicitó la elaboración del biombo? Aunque ninguna de las dos posibilidades se debe desdeñar, más acertada parecería la sugerencia de que la hoja pautada posee cierta carga simbólica que se relaciona con el particular carácter de la danza aludida, pues como hace saber un conocido teórico coreográfico español, "el Amable Vencedor […] es la llave de los Bayles Serios, y no solo es celebrada por su Buena composicion, sino tambien por su honestidad […] [y es una danza] cuyo Arte tan Caballeroso, infunde garbo à los que lo danzan con perfeccion"[86].

Efectivamente, la palabra "Amable" que encabeza el texto musical reproducido por Cabrera actúa como "la llave" o clave para descifrar la simbología de la imagen de la música plasmada en este biombo y, de hecho, en todas las obras novohispanas que descubren su relación con las fiestas galantes y entender que esta constituye uno de los recursos identitarios de la élite de la sociedad criolla. La clase alta de la sociedad virreinal y las castas que ocupaban la posición superior en la jerarquía pigmentocrática de la Nueva España proyectaron su aspiración de ser vistos como un grupo culto y feliz, y patentizaron su identidad autodefinida a través de las imágenes del mundo idealizado de las fiestas galantes, donde imperaban la sofisticación y la alegría de vivir. En este contexto, el ejercicio musical y la danza, junto con las joyas, la indumentaria y los pintorescos escenarios en que se desarrollan los saraos imaginarios, se convierten en un vehículo que permite visibilizar este aire de distinción y superioridad y, de esta manera, constituyen una valiosa y hasta ahora no explorada evidencia antropológica.

[85] Minguet y Yrol, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa, y española…* Madrid, Pablo Minguet, 1755, p. 49.
[86] Ferriol y Boxeraus, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar...* Capoa, Joseph Testore, 1745, p. 24.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

No menos importantes ni mejor exploradas son las evidencias teológico-filosóficas que proporcionan las imágenes de tertulias musicales al aire libre. Analizados desde la perspectiva del ideario musical novohispano de raigambre neoplatónico, los componentes de la dinámica enunciativa del lenguaje plástico-figurativo de los dos biombos objeto de estudio apremian a distanciar las escenas que los decoran del ámbito temático de "celebración de amor"[87] y apartarlas de la idea sobre la música como portadora de placeres sensuales. Posturas rígidas, miradas distraídas, actitud galante pero distante de los músicos y sus escuchas, gestos que no sugieren la existencia de una complicidad amorosa, esta es la imagen de los distinguidos miembros de la élite social novohispana en la cual la música, comprendida como una potencia ética, forma parte de los enunciados susceptibles de ser interpretados como la materialización alegórica de su espíritu noble y refinado. Se debe notar en esta relación que los creadores de estas alegorías sociales no se inspiraron en la obra de Watteau, ideólogo de las fiestas galantes y portavoz de "la más frívola de las cortes en la más frívola de las épocas"[88]. Seguramente porque cualquier intento de embarcarse a la isla de Citera habría sido calificado como una acción reprobable en una sociedad en la que el "pelliscar los carrillos, y tocar los pechos de las mugeres" se consideraba un pecado mortal[89].

El contenido semántico de las imágenes de las tertulias musicales al aire libre evidencia la intención de la alcurnia novohispana de adoptar su propia definición de sí mismos y legitimarla como su identidad social haciendo uso de su monopolio del poder[90]. La objetivación de esta identidad imaginaria en las artes útiles del virreinato por medio de los modelos apropiados de la producción gráfica del Viejo Continente, lejos de aportar pruebas del "afán de los españoles nacidos en el Nuevo Mundo por definir su identidad americana"[91], patentiza su anhelo de acortar la distancia entre su realidad y la vida de "las mejores cortes de la culta Europa".

Consideraciones finales

De una sutil diferencia semántica entre lo identificativo y lo identitario se deriva la posibilidad de distinguir los niveles de significado que adquiere la imagen de la música plasmada en las secuencias de la vida cotidiana y las escenas galantes representadas en el arte virreinal. Como un recurso identificativo, su imagen, adosada a otros elementos discursivos de estas fuentes figurativas, permite reconocer el lugar –un asentamiento humano o un espacio dentro de este– y la situación en la cual se realiza un determinado ejercicio musical –una función teatral, una actividad recreativa, una ceremonia civil o religiosa–, así como construcciones alegóricas o conceptos abstractos, como transculturación o sincretismo cultural. Como un referente identitario, la imagen de la música contribuye a patentizar las diferencias entre estamentos étnicos y evidenciar las distancias entre las distintas jerarquías sociales.

87 "[…] themes of the celebration of love"; Katzew, Ilona. "Valiant Styles: New Spain Painting, 1700-85". *Painting in Latin America, 1550-1820: From Conquest to Independence*. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.). New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 149-203, p. 198.

88 Romero de Terreros, M. *Ex Antiquis…*, p. 106.

89 Ferrer, Vicente. *Suma moral para examen de curas y confessores…* Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1736, p. 386. Esta obra se reimprimió en México, en 1778, por Felipe de Zúñiga y Ontiveros.

90 Bourdieu, Pierre. "L'Identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35 (1980), pp. 63-72, p. 65.

91 Brading, D. A. "Peregrinos en su propia patria…", p. 91.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Se debe poner muy en claro que la música y la iconografía musical son tan solo dos de las facetas de identidad o, para emplear la definición metafórica propuesta por Antonio Perotti, dos pétalos de una margarita cuya esencia está compuesta por la totalidad de los pétalos[92]. Por ello, es sumamente importante hacer ver que son distintas las funciones que tienen estas dos manifestaciones artísticas componentes de la identidad cultural novohispana. La música, como agente social, participa activamente en el proceso de construcción identitaria que "va delineando […] una unidad y una fisonomía definida, de cultura propia, de psicología propia, de forma de vida propia. Síntesis nueva del mestizaje cultural y racial originario"[93]. En cambio, la iconografía musical solamente refleja este proceso. Empero, sería erróneo creer que lo refleja con la fidelidad de un espejo, ya que su mensaje, como en términos generales todo mensaje promovido por el arte de una sociedad de clases, está normado por la ideología de la élite pigmentocrática y condicionado por los intereses específicos de este grupo social.

[92] Perotti, Antonio. *Migrations et société pluriculturelle en Europe*. París, Ciemi y L'Harmattan, 1996, p. 10.

[93] Castro, Eusebio. *Ensayos histórico-filosóficos* [Ediciones Filosofía y Letras, 57]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 162.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

19

Los *sones* de España y México

Eloy Cruz
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El *son mexicano*

Thomas Stanford, en su libro de 1973 *El son mexicano*, lo describe como una entidad que tiene tres elementos básicos: música, poesía y coreografía. Aquí me referiré básicamente a la parte musical de este complejo cultural[1]. El *son* existe en México en numerosas variantes. Sánchez García menciona *son jarocho*, *son huasteco*, *son calentano*, *son planeco*, *sones de mariachi*, *sones istmeños*, los *gustos* de la Costa Chica y la *jarana* de Yucatán, aunque existen otras, no contempladas en la categorización de esta autora[2]. Hubo algunas que desaparecieron, como el *son tabasqueño*, reportado como básicamente extinto en la década de 1940 (pero que sobrevive en contextos aislados), o el mismo *son* de la Ciudad de México, descrito por varios autores en el siglo XIX, pero ya desaparecido en el siglo XX temprano[3]. Es posible mencionar aun otras variantes más lejanas, como la de Nuevo México (en el actual territorio de los Estados Unidos de América), o las de Belice, Guatemala, Nicaragua, El Salvador y Panamá, al menos[4].

En el México de hoy, lo más obvio con respecto al son es precisamente que es llamado *son*. Por ejemplo, en las formas que se han vuelto más significativas en términos de impacto nacional e internacional (el *son de mariachi*, el *son jarocho* y el *son huasteco,* como en la mayoría de las otras), el nombre genérico de cada variante es *son*; cada pieza individual de música producida dentro de estas variantes genéricas es también llamada *son* y los practicantes de estas músicas se llaman a sí mismos *soneros*. El nombre *son* y el concepto de *son* resultan omnipresentes en buena parte del territorio del país y son operativos en muchos niveles distintos. Aparte del nombre, estas variantes (que pueden ser agrupadas bajo el término más amplio de *son mexicano,* como hace Stanford) comparten muchos elementos:

1 Stanford, Thomas. *El son mexicano.* México, Secretaría de Educación Pública, 80/59, 1984, p. 10.

2 Sánchez García, Rosa Virginia. "Hacia una tipología del son en México". *Acta Poetica*, 26 (2005), pp. 399-424, pp. 401-402.

3 Son tabasqueño: Santamaría, Francisco J. *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1985, p. 13. Sones en la Ciudad de México en el siglo XIX: Payno, Manuel. *Los Bandidos de Río Frío*. México, Porrúa, 1982, pp. 88-89. Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos.* México, Editorial Patria, 1958, pp. 49, 106-107, 212 y 240. Desaparición del son en la Ciudad de México: Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 60.

4 Sones de Nuevo México: Mendoza, Vicente T.; y Mendoza, Virginia R. R. de. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 505.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

repertorio, textos cantados, formas de bailarse; casi todos se pueden describir como música para conjuntos de cuerdas constituidos básicamente por guitarras, con la participación de arpas, violines, contrabajos y eventualmente miembros de otras familias instrumentales (algunas sobreviven como música de marimba o de banda de viento). Sin embargo, cada variante puede ser reconocida de inmediato por sus características individuales: ciertos conjuntos instrumentales distintivos, formas peculiares de rasgueo de guitarra y otras prácticas instrumentales, técnicas vocales específicas, y repertorio local.

Aparte de las similitudes y diferencias, lo que unifica a las variantes de son mexicano es su procedimiento musical básico: se trata, en casi todos los casos, de música basada en patrones rítmico-armónicos recurrentes sobre los que se improvisan diversas líneas melódicas tanto instrumentales como vocales, y sobre los que se baila. En resumen, el son mexicano es una manifestación cultural que tiene, o tuvo, una muy amplia distribución geográfica y que existe solamente en formas variantes (no hay una "forma básica" u "original" de la que razonablemente deriven las demás). La mejor manera de explicar tal distribución y diversidad consiste en considerarlo una clase de música que ha sido practicada en este país por un muy largo tiempo. En efecto, en el archivo de la Inquisición de México hay constancia, por lo menos desde el siglo XVII (pero con toda probabilidad desde antes) de la existencia de una manifestación llamada *sones de la tierra*; los pocos datos que se tienen sobre esta forma de son permiten considerarla un antecedente directo del son mexicano actual.

El *son* en España

Tanto el nombre *son* como el concepto de generar piezas de música a partir de patrones recurrentes (*diferencia*) se encuentran en España desde el siglo XVI, por lo menos, y concurren en la música española para guitarra barroca. La música característica de la guitarra española de cinco órdenes es fundamentalmente música de danza y recibe varios nombres en las fuentes. Joan Carles Amat solamente menciona "muchas tonadillas que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, &c"[5]. En un principio, Gaspar Sanz es poco claro e indica de manera colectiva "sones y dances en rasgueado, y punteado"[6]; después hace una distinción entre "sones y canciones" y finalmente se refiere por separado a, por un lado, "todos los sones de Palacio" y, por otro, "sonadas Italianas, caprichos, fantasías, Alemanas, corrientes, Gigas, con mucha variedad de aires extranjeros"[7].

Sanz es mucho más claro en los encabezados de los grupos de piezas en la parte musical de su libro: etiqueta como "Dances españoles" a las siguientes piezas: Gallardas, Villano, Dance de la Hachas, Jácaras, Jácara de la Costa, Passacalles, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero y Las Paradetas[8]. Usa el término "Sonadas estrangeras" para Granduque de Florencia, Otro Ducal, Baile de Mantua, Saltaren, Zarabanda Francesa y La Tarantela[9]. Finalmente, son denominados simplemente "sones": Gallarda, Mariona, Villano, Dance de las Hachas, Españoleta, Pavana, Torneo y Batalla[10]. El *Libro Segundo* de

[5] Amat, Joan Carles. *Guitarra española y bandola*. Gerona, Joseph Bró, 1761-1766 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall: Mónaco, Chanterelle, 1980], p. 26.

[6] Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674-1697 [Edición facsimilar con prólogo y notas de Luis García-Abrines: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979], portada, p. [LIII].

[7] Sanz, G. *op. cit.*, pp. [LXI-LXII].

[8] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXI].

[9] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXII].

[10] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXXIII].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sanz "enseña todos los sones de punteado mas principales que se tañen en España"[11]; estos sones son las ya mencionadas Gallardas, Dance de las Hachas, Folias, etc. Sanz tiene algún cuidado en señalar la procedencia de la música que incluye en su antología y por esta razón hace referencia a "Jiga Inglesa" o "Bailete Francés"; de hecho, la lámina 12 de su libro contiene "Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas, y de Estrangeras Naciones".

Lucas Ruiz de Ribayaz habla en general del "son que se tañe" y menciona de manera indiferente el "son o tañido", refiriéndose en ambos casos a cualquier pieza de música[12]. En la parte musical de su libro, Ruiz de Ribayaz agrupa las piezas como "tañidos de rasgado para la guitarra" y "tañidos o sones [para arpa]". Estos tañidos o sones presentan fundamentalmente el mismo repertorio de Sanz[13]. Por su parte, Francisco Guerau usa indistintamente los términos *son* o *ayre*: "Al principio de cada obra, así Passacalles, como otros sones, se pone una C. grande, que se llama Compassillo...", "ay otras diferencias de aires, como la Mariona, y Canario..."[14]. Santiago de Murcia describe el contenido del libro de Guerau como "Tañidos de España [Jácaras, Marizápalos, Españoleta, Pavanas, etc.] y Passacalles primorosos"[15].

Pablo Minguet es ambiguo; al principio de su libro solamente se refiere a las piezas por sus nombres, como "tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes" o bien "Passacalles, Passeos, Villanos, Canarios, Gallardas, Imposibles, Pabanas, Fandango, Seguidillas, Folias Españolas, Italianas y otras tonadas semejantes", pero conforme avanza su obra es más específico: indica, por ejemplo: "Para que se sepa cómo se ha de escribir cualquier sonido o tonadilla por doce partes, quiero poner por ejemplo estos mismos Passacalles, y las Folias Españolas"[16]. También recomienda ver el lugar donde rematan "las tocatas, o sonatas, como son minuetes, danzas, contradanzas"[17]. Una de las láminas de su libro es una "Tabla que enseña [a] tañer un Sonido con quantas diferencias quisieren", utilizando los tres sistemas conocidos de notación de acordes (catalán, italiano y castellano). En una nota a pie de página parece señalar que los acordes disonantes *(falsas)* no son indispensables, "pero dicen muy bien en todo sonido"[18]. Finalmente, otra de sus láminas es una "Regla general para saber transportar cualquier Tañido por los doce Términos". Para ejemplificar "cualquier Tañido" usa un "Minuete"[19].

Como podrá apreciarse, los guitarristas españoles de los siglos XVII y XVIII utilizaban para la música específicamente española que profesaban los nombres genéricos *son, sonido, dance, tañido, tonada, tonadilla, aire, canción, tocata* y *sonata*. Como es común en la terminología musical de este período, estos nombres no son usados de manera consistente. Sin embargo, estos términos describen muy bien a la música de guitarra: el más general parece ser *son,* que se refiere a cualquier manifestación acústica pero particularmente a las musicales. Covarrubias incluye estos conceptos en su *Tesoro:*

[11] Sanz, G. *op. cit.*, p. [CVII].

[12] Ruiz de Ribayaz, Lucas, *Luz y norte musical*. Madrid, Melchor Álvarez, 1677 [Edición facsimilar con una introducción de Rodrigo de Zayas; transcripción por Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo Manzano. Madrid, Alpuerto, 1982], pp. 3 y 13.

[13] Ruiz de Ribayaz, L. *op. cit*., pp. 66 y 105.

[14] Guerau, Francisco. *Poema Harmonico*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694 [Edición facsimilar con introducción de Brian Jeffery: Londres, Tecla Editions, 1977], fol. 4.

[15] Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. [Amberes], 1714 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall. Mónaco, Chanterelle, 1980], [Prólogo al] Amado Lector, s. p.

[16] Minguet y Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1752-1754 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1981], pp. [7, 30 y 32].

[17] Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, p. [36].

[18] Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, "Tabla" en pp. [57] y [72].

[19] Minguet y Yrol, P. *op. cit.*, p. [76].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> SON, Latine sonus, cualquiera ruido que percibimos con el sentido del oír, largo modo se llama son, y propiamente sonido: y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música, y así dice el otro cantarcillo. Hazme el son con el cuento del gancho, y holguémonos, he. Bailar al son de instrumentos, y al son que os hicieren[20].

Son y *sonido* tienen, en general, la connotación que les damos en la actualidad y resultan sinónimos, aunque solo el segundo de estos es, en la mayoría de los casos, igual al de hoy, y el primero posee un sentido propiamente musical. En las fuentes, en efecto, *son* es usado casi siempre como sinónimo de música en general: "Muchos ay señora mía que se burlan de la Guitarra y de su son..."[21]. Sus derivados *sonada, sonata, tonada* y *tonadilla,* aunque tienen otras acepciones, se refieren fundamentalmente al fenómeno sonoro musical, y alguno de ellos, ejemplarmente, a la música de guitarra:

> SONADA, el son, o cantarcico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede decir de tono[22].
> TONADA, El aire del cantarcillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra[23].

El término *canción* estaba referido a cualquier melodía en general[24]. *Dance* y *tañido* son más específicos: el primero hace referencia a algo (la música) que se danza y el segundo a la música que se tañe en un instrumento musical. Por lo tanto, parece razonable utilizar indistintamente los términos *son, dance* o *tañido* para referirse a la música específicamente española de la guitarra de cinco órdenes de los siglos XVII y XVIII, aunque quizás el término *son* es el que ha resultado más significativo a lo largo del tiempo. Es claro que la palabra hace referencia a cualquier pieza de música, pero su conexión con el repertorio propiamente español basado en patrones recurrentes en los libros de guitarra barroca (chaconas, folías, pasacalles, marionas, canarios, fandangos, etc.) genera la impresión de que en aquella época se aplicaba el concepto principalmente a esta música. Una circunstancia que refuerza esta noción es precisamente la conexión mexicana: en México no existe una *tonada jarocha* o un *tañido huasteco* o las *sonadas de mariachi*. Siempre, sin excepción, se hace referencia a *son jarocho, son huasteco* y *sones de mariachi*.

La *diferencia*

Como ya se dijo, Gaspar Sanz da varios nombres a las piezas que incluye en su *Instrucción*. La lámina 3 del libro primero contiene "Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer de rasgueado y aprenden a danzar"; estos dances (que en el texto de la Regla Octava llama "sones ordinarios españoles de rasgueado") son: Villano, Dance de la Hachas, Jácaras, Jácara de la Costa, Pasacalles, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero y Las Paradetas[25]. La lámina 5 del mismo libro contiene "Gallarda, con otros sones para los que empiezan a tañer de punteado la guitarra"; los sones son: Mariona, Villano, Dance de las Hachas, Españoleta, Pavana, Torneo y Batalla. Otros sones de punteado

[20] Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. México, Ediciones Turner, 1984 [1611], p. 944.

[21] Briceño, Luis de. *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español...* París, Pedro Ballard, 1626 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1972], fol. [2].

[22] Covarruvias, S. *op. cit.*, p. 944.

[23] Covarruvias, S. *op. cit.,* p. 966.

[24] Covarruvias, S. *op. cit.*, p. 289.

[25] Sanz, G. *op. cit.*, Regla Octava en p. [LXX].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

se encuentran en láminas subsecuentes. Los sones de rasgueado aparecen solamente como patrones armónicos simples (no repetidos), anotados en *abecedario italiano*, la tablatura más común de acordes en la guitarra barroca, con una figuración rítmica básica. Los sones de punteado desde luego aparecen con los patrones repetidos varias veces, e incluyen desarrollos melódicos.

Queda claro que las mismas piezas pueden ser expresadas como música de rasgueado o de punteado. Esto se debe a que estas piezas pueden ser definidas como *diferencias*. El propio Sanz señala estas piezas con tal nombre: "Y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara, al cuarto compás"[26]. En otro lugar: "El ejemplo, y uso de esta Esmorsata, o Ligadura, lo hallarás en la Xacara, en la segunda diferencia, al cuarto compás, ligando el cero de la prima con el cinco, del modo referido"[27]. Sanz señala con una doble barra el final de cada una de las diferencias e indica que cada una se debe tocar dos veces: "Cuando halles en cualquiera son dos rayìtas, significa, que desde allí se ha de repetir segunda vez aquella música"[28]. Sanz deja entender que el concepto de diferencia se refiere tanto a la repetición de un patrón como a la diferenciación de cada una de las repeticiones. Por esta razón incluye un "Laberinto en la guitarra que enseña un son por 12 partes Con cuantas diferencias quisieren"[29]. El Laberinto es una tabla que contiene diversas posturas de los acordes básicos de la guitarra en diversas alturas del diapasón, de tal suerte que un solo patrón puede ser tocado en estilo rasgueado de muchas maneras diferentes en cada una de las repeticiones del mismo sin necesidad de escribir cada una de estas reiteraciones: con los sones de rasgueado incluidos en el libro y "la tabla [el Laberinto] se puede componer mas de los que te puedo enseñar"[30].

Como es bien sabido, la *diferencia* es una de las más tempranas formas de variación instrumental y su primer ejemplo conocido se encuentra en *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538) del vihuelista Luis de Narváez. Después de las *Diferencias sobre Conde Claros* y sobre *Guárdame las vacas* de este autor, se encuentran otros ejemplos de diferencias en varias fuentes españolas del siglo XVI. Desde el primer momento, el procedimiento de producción musical de la diferencia consiste en repetir un patrón de contenido rítmico-armónico y realizar improvisaciones melódicas sobre dichas repeticiones. Cada una de las ocurrencias de este patrón y su específico contenido melódico recibe el nombre de *diferencia*.

En las fuentes del siglo XVI, este patrón recurrente (que siguiendo el uso de Diego Ortiz puede ser llamado *tenor*) está expresado por una línea melódica en notas largas (una especie de *cantus firmus*), cuya estructura rítmica e interválica genera el perfil básico de la pieza[31]. A partir de los últimos años del siglo XVI, los *tenores* de diferencias ya no aparecen expresados por *cantus firmus*, sino por los patrones rítmico-armónicos exentos, no asociados a ninguna línea melódica. Esta circunstancia se debe a que las principales fuentes de piezas basadas en el principio de la diferencia son los libros de música

[26] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXII].

[27] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXIV].

[28] Sanz, G. *op. cit.*, pp. [LXX-LXXI].

[29] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXXIX].

[30] Sanz, G. *op. cit.*, p. [LXX].

[31] Ortiz, Diego. *El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano. Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce*. Roma, Valerio Dorico, 1553, fol. 47r: "Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas Recercadas sobre estos Cantos llanos, que en Italia comúnmente llaman Tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el Címbalo se puede estudiar y tañer de esta manera". Ortiz considera que el bajo por sí mismo contiene la totalidad de la estructura rítmica y armónica de la pieza.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de la guitarra española de cinco órdenes. En efecto, según ha mostrado Richard Hudson en los cuatro volúmenes de su obra sobre folía, zarabanda, pasacalle y chacona, el origen de estas cuatro formas se encuentra en España, pero las primeras apariciones en colecciones propiamente musicales proceden de fuentes guitarrísticas, en su mayoría italianas:

> Con la excepción de dos ejemplos más tempranos de folía, la historia musical documentada de las cuatro formas comienza con el libro de guitarra publicado en Florencia en 1606 por Girolamo Montesardo. Los ejemplos en esta tablatura probablemente representan las formas tal como habían existido previamente en España. La folía se había originado en Portugal, la zarabanda y la chacona probablemente en el Nuevo Mundo español. Todas estas tres eran canciones bailadas vivaces que se volvieron enormemente populares en España alrededor de 1600. La pasacalle era un ritornello de guitarra para ciertas canciones españolas, en la tradición de la *ripresa* del siglo XVI. Cada una de las cuatro formas tenía su propio marco de acordes. Todas excepto la folía involucraban la repetición en ostinato de una frase simple de cuatro compases. [...] En España estas características musicales fueron preservadas en una forma relativamente simple e inalterada por más de un siglo.
>
> Al tiempo que la guitarra española fue importada en Italia, un estilo especial de música popular social se había estado desarrollando durante más de un siglo, involucrando un proceso de composición basado en marcos de acordes y métodos por los cuales podían ser variados. Los acordes rasgueados de la guitarra, que no producían líneas melódicas en la región aguda ni en la grave, representaban el ideal cordal de este estilo en su forma más pura. Junto con el instrumento vinieron sus formas musicales nativas, y así los libros italianos de guitarra incluyeron, en adición al *passamezo*, *romanesca* y otras formas del estilo popular italiano, muchas formas que habían sido tocadas en el instrumento en España[32].

En general, los ejemplos más tempranos de la música que aquí se denomina *son* se encuentran en los libros de Palumbi (*ca.* 1595-1600), Amat (1596), Bezón (1599) y Chigi (1599), entre muchos otros[33]. Todos ellos son colecciones de música para guitarra en las tres formas de tablatura especialmente diseñadas para anotar los acordes rasgueados: la *numeración catalana*, el *estilo castellano* y el *alfabeto italiano*. En España, la música para bailar (esto es, los *sones*) se dividía en dos grandes grupos:

---

[32] Hudson, Richard. *The Folia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne. The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for The Five-Course Spanish Guitar*. 4 vols. Neuhausen y Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982, pp. xi-xii: "With the exception of two earlier examples of the folía, the recorded musical history of the four forms commences with the guitar book published at Florence in 1606 by Girolamo Montesardo. The examples in this tablature probably represent the forms as they had existed previously in Spain. The folía had originated in Portugal, the zarabanda and chacona probably in the Spanish New World. All three where lively, sung dances that became enormously popular in Spain around 1600. The pasacalle was a guitar ritornello for certain Spanish songs, in the tradition of the 16th-century ripresa. Each of the four forms had its own chordal framework. All except the folía involved the ostinato repetition of a single four-bar phrase. […] In Spain these musical characteristics were preserved in a relatively simple and unaltered form for over a century [...]. At the time the Spanish guitar was imported into Italy, a special style of popular social music had been developing for over a century, involving a process of composition based on chordal frameworks and methods by which they could be varied. The rasgueado chords of the guitar, which produced neither discant nor bass-line, represented the chordal ideal of this style in its purest form. Along with the instrument came its native musical forms, and thus the Italian guitar books included, in addition to the *passamezzo*, *romanesca*, and other forms from the Italian popular style, many forms that had been played on the instrument in Spain". Esta y las demás traducciones son del autor.

[33] Hago referencia solamente a los libros tempranos con una razonablemente clara conexión con España. La colección de Palumbi es mencionada en Tyler, James. *The Early Guitar*. Londres, Oxford University Press, 1980, p. 38, quien indica que el autor es español y la obra es de *ca.* 1595; en Tyler, James; y Sparks, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Londres, Oxford University Press, 2002, pp. 78-80, el propio Tyler considera que el documento es de *ca.* 1600-1610 y el autor es italiano. En ningún caso proporciona las razones de sus conjeturas. El *Cancionero de Mateo Bezón* es mencionado por Rodrigo de Zayas en la introducción a la obra de Lucas Ruiz de Ribayaz, p. 5; Zayas dice que el manuscrito está fechado el 4 de septiembre de 1599 y que el autor del mismo firmaba "Mateo Bezon, español". El *Códice Chigi* es mencionado por Alfonso Valdivia (Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga, Universidad de Málaga, 2015, p. 145) como un cancionero datado en 1599 cuyo autor es español.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

las *danzas* y los *bailes.* La coreografía de las *danzas* era grave y mesurada, sin movimientos de brazos; los *bailes* (en general más recientes que las danzas) eran mucho más rápidos y ágiles; en su coreografía se incluía toda clase de movimientos y gestos de brazos y manos. Emilio Cotarelo y Mori proporciona la siguiente clasificación de danzas y bailes, como aparecen en fuentes teatrales españolas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII:

> Danzas: Alemana, Baja, Bran de Inglaterra, Caballero, Cerdana, Dama, Danza de espadas, Españoleta, Furioso, Gallarda, Danza de gitanos, Gran Duque, Danza del hacha, Madam de Orliens, Morisca, Nizarda, Paradetas, Pavana, Pavanilla, Pie de jibáo, Rey don Alonso el Bueno, Rugero, Saltarelo, Saráo, Saráo francés, Serranía, Torneo, Turdión, Zambra.
> Bailes: Antón Pintado, Avilipinti, Ay Ay Ay, Bailes del río, Bullicuzcuz, Cachupino, Capona, Capuchino, Carcañal, Carretería, Catalineta, Colorín colorado, Conde Claros, Contrapás, Chacona, Chamberga, Deligo, Ejecutor de la vara, Encorvada, Endiablada, Escarramán, Fandango, Folión, Gambetas, Gatatumba, Gayumba, Baile del gorrón, Guineo, Guiriguirigay, Hermano Bartolo, Hu-hu, Baile de indios, Inés la Maldegollada, Jácara, Japona, Juan Redondo, Lanturulú, Baile de la malcontenta, Baile de la marina, Mariona, Marizápalos, Matachines, Montoya, No me los ame nadie, Pandorga, Paracumbé, Pasacalle, Perra-mora, Pésame-dello, Pipironda, Pironda, Baile de los polacos, Polvillo, Pollo, Rastreado, Rastro, Rastrojo, Rechazo, Saltarén, Santarén, Santurde, Seguidillas, Somonte, Tarantela, Taratero, Tárraga, Vacas, Valenciana, Vaquería, Villano, Zambapalo, Zangarilleja, Zapateado, Zarabanda, Zarabandilla, Zarambeque, Zarzuela.
> Indistintamente Danza o Baile: Alta y Baja, Canario, Folías[34].

La mayoría de estas piezas solo se conoce por su nombre y de algunas sobreviven los textos cantados y ciertos detalles sobre la manera de bailarse. De las pocas cuya música se conoce, la mayor parte están basadas en tenores recurrentes. Muchas de ellas están designadas específicamente como *sones* en las fuentes estudiadas por Cotarelo y Mori. Así, por ejemplo, en el entremés *La visita de la cárcel* de Cáncer:

> Y os quebrará el corazón
> verme bailar el Villano,
> el Canario, las Folías
> y otros dos mil sones varios[35].

Encontramos otro ejemplo en el entremés *El Figonero* de Diamante:

> Figonero. (Canta) ¡Vaya de fiesta y de baile,
> y a cada uno
> toquen el son que fuere
> más de los suyos!
> 1˚ Don Toribio el Villano
> baile si es diestro.

[34] Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII* [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1]. Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911, pp. CCXXXIII-CCLXXIII. La lista está compilada por Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. Vol. 1: Commentary*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 13. Agradezco cumplidamente a Antonio Corona el haberme proporcionado copia de las páginas relevantes de la obra de Cotarelo, así como referencias a la palabra *son* en antiguas obras literarias españolas.

[35] Cotarelo y Mori, E. *op. cit*., p. CLXXIX.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Toribio. Yo no bailo el Villano,
sí el Caballero.
2˚ A aquesta fregoncilla
toquen el Rastro.
Moza. ¡Oh, que linda Chacona!
Val. ¡Lindo Canario!
3˚ El enamoradito
baile el Guineo.
Gal. Sí, haré, pues me han tratado
peor que á un negro.
2˚ A este ladrón le toquen
un Pasacalle.
Lad. Tóquenme Corriente,
que ese es el baile.
1˚ Haga los Matachines
el licenciado.
Gorr. Dicen bien: den las vueltas,
que ya me caigo.
Todos. El señor figonero
cierre la danza.
Figonero. El Saltarén me toquen
pues no me pagan[36].

Con respecto al son llamado el Caballero, en el *Entremés de los sones* de Villaviciosa "Sale el Caballero con vestido antiguo, ridículo". En la *Mojiganga de los sones* de Cañizares "sale el caballero vestido de toreador ridículo" y su parlamento se refiere a que ya está muerto[37]. En el *Entremés de los sones* de Villaviciosa (impreso en 1661), en que se personifican algunos bailes, las folías salen como dos ancianas "con antojos [*sic*] y tocas viejas y mantos de anascote" y de ellas se dice:

Mús. á 4. Estas damas ha ya muchos años
que en esta aldehuela al baile se van;
porque, agüelas de todos los sones,
pandero y guitarra no pierden jamás.
Simón. ¿Quiénes son viejas tan rotas?
Carr. Las Folías, que rasgadas
salen en cas del barbero[38].

En el *Entremés de los sones* de Villaviciosa, impreso en 1661 y representado uno o dos años antes, salen "un galán y una dama" diciendo:

[36] Cotarelo y Mori, E. *op. cit*., p. CLXXXII.
[37] Cotarelo y Mori, E. *op. cit*., p. CCXXXV.
[38] Cotarelo y Mori, E. *op. cit*., p. CCXLV.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El Zarambeque, que salta,
pica y brinca más que todos
los sones de la guitarra.
Oiga señor alcalde
la tonadilla,
¡eh, eh, eh, eh!
que es un baile tan rico
que es de las Indias.
¡Eh, eh, eh, eh!

Simón. Pues yo arrimo la vara
que el tono nuevo,
¡eh, eh, eh, eh!
hoy me obliga á meterme
zarambequero.
¡Eh, eh, eh, eh![39]

Según Craig Russell:

> Empezando en el siglo XVII, los *bailes* ganaron más y más popularidad, mientras que la popularidad de las *danzas* gradualmente se desvaneció. Hacia el tiempo en que el "Códice Saldívar No. 4" de Santiago de Murcia fue compuesto en 1732, las *danzas* (y muchos de los *bailes* más antiguos) casi habían desaparecido de la Península Ibérica: el gusto musical había cambiado de estos marcadores hispánicos hacia los nuevos estilos vocales e instrumentales italiano y francés recientemente introducidos. Las variaciones de Murcia sobre estas *danzas* y *bailes* en el "Códice Saldívar", entonces, pueden ser considerados como la culminación de una era, un recuento final de una tradición musical española que se prolongó más de dos siglos[40].

Los *sones ordinarios españoles* de los siglos XVII y XVIII y los *sones de la tierra* mexicanos de hoy

Si el son y su cultura desaparecieron en España, en México no solo se preservaron, sino que fueron adoptados y adaptados por las diversas comunidades indígenas, mestizas y criollas, hasta hacerse propiamente originarios de cada lugar en que florecieron. La música y la poesía españolas llegaron al actual territorio mexicano al mismo tiempo que la conquista. Según Bernal Díaz del Castillo, el primer romance cantado en esta tierra fue el de Calaínos, el 21 de abril de 1519, y el primero propiamente compuesto aquí fue el célebre "En Tacuba está Cortés", basado en el viejo "Mira Nero de Tarpeya", dos años después[41]. La música propia del son fue muy probablemente enseñada a las comuni-

[39] Cotarelo y Mori, E. *op. cit*., p. CCLXXII.

[40] Russell, C. H. *Santiago de Murcia's "Codice Saldívar No. 4"*, p. 12: "Beginning in the seventeenth century, the *bailes* gained more and more popularity, while the *danzas'* popularity gradually waned. By the time Murcia's "Códice Saldívar No. 4" was composed in 1732, the *danzas* (and many of the older *bailes)* had nearly disappeared from the Iberian Peninsula: musical taste had been diverted from these Hispanic staples to newly introduced Italian and French instrumental and vocal styles. Murcia's variations on these *danzas* and *bailes* in the "Códice Saldívar", then, can be regarded as the culmination of the era, a final summation of a Spanish musical tradition that spanned more than two centuries".

[41] Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 [1942], pp. XIV-XVI.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dades mesoamericanas por músicos españoles poco después de la guerra. Refiriéndose a la década de 1530, en la región de Puebla-Tlaxcala, Toribio de Benavente, apodado "Motolinía", dice:

> Algunos mancebos de estos que digo han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni el contrapunto; y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima.

Más adelante explica:

> Esta música enseñaron a los indios, ministriles de Castilla que pasaron a esta tierra, y como no hubiese quien juntos les diesen de comer, rogáronles se repartiesen por los pueblos de los indios a los enseñar, pagándoselo, y así los enseñaron; y yo vi afirmar a estos ministriles españoles que lo que estos indios naturales aprendieron en dos meses, no lo aprendían en España españoles en dos años; porque en dos meses cantaban muchas misas, *Magnificat* y motetes, &c[42].

Es razonable suponer que estos ministriles de Castilla, junto con las misas y motetes, enseñaron también a los nahuas de Tlaxcala la música que les era tan natural como los romances que habían llegado al continente pocos años antes. Los mismos tlaxcaltecas, que en la década de 1530 ya conocían y habían adoptado la música española (esto es, que usaban el lenguaje musical hispano), siguieron hablando náhuatl, su lengua originaria, durante por lo menos cuatrocientos años[43].

La poesía de los *sones* mexicanos (tanto de la época colonial como del siglo XXI) es una variante de la poesía española de los Siglos de Oro, aunque su adaptación local en México ha producido notables diferencias con respecto a los modelos peninsulares. Según explica Antonio García de León, existe un "cancionero ternario colonial" latinoamericano, en el que, sobre el sustrato de la poesía española, "confluyen varias sedimentaciones particulares", procedentes de la tierra y la gente de las diversas regiones en las que se ha implantado. En palabras de García de León:

> La unidad significativa del canto será entonces la *copla*, de variada forma, que de ida y vuelta ocultará sus orígenes […]. La copla se constituye en una *célula de discurso* y atravesará fronteras con extraordinaria rapidez, amoldándose a cada región como si fuera originaria de cualquier parte. Marcas etéreas del trasiego humano, estas unidades mínimas de la expresión poética popular quedarán fijadas con sus colores ancestrales en la supervivencia de los cancioneros modernos iberoamericanos[44].

Lo mismo se puede decir de la música: sobre el sustrato hispano, en cada región del país han germinado formas y estilos locales que muestran una acusada personalidad propia sin perder la afinidad que guardan entre sí y con el modelo antiguo. El ejemplo más claro de esta dualidad se encuentra en

---

[42] Motolinía, fray Toribio de. *Memoriales*, tomado de Metcalfe, William Scott. *Motolinía on Music*: *An Anthology, Translation, and Study of Writings about Music in the Works of Fray Toribio de Benavente, Called Motolinía (c. 1490-1569)*. Tesis de Maestría, Harvard University, 2005, pp. 127-128.

[43] El antropólogo estadounidense Frederick Starr, en su libro *En el México indio*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 [1908], p. 110, menciona a los niños de la escuela primaria del poblado de Panotla, Tlaxcala, "cuya lengua materna es el náhuatl".

[44] García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz: historia y contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 122.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

los instrumentos. En cierto sentido, es una guitarra tradicional en particular (sin duda derivada de la guitarra española de cinco órdenes) la que define cada variante del son: el son jarocho es la música de la jarana jarocha y la guitarra de son; el son huasteco es de la jarana huasteca y la huapanguera; los sones de mariachi se practican en la gran región donde principalmente se usan la vihuela y la quinta colorada. Un solo instrumento llegado de España produjo una rica descendencia en México. Casi todas estas guitarras son instrumentos especializados de rasgueado y es el rasgueado lo que define en primer lugar cada forma distinta de son. En buena medida, tal y como sucedió en la tradición hispana, es el *tenor* y la manera de realizarlo lo que define a la música. El arte de la *diferencia* se encuentra vivo y acrecentado en el territorio de México.

Mi primer contacto con el son jarocho tradicional ocurrió en 1989. En esa ocasión visité la ciudad de Tlacotalpan (Estado de Veracruz), y tuve la oportunidad de hablar con un jaranero. Me permitió tocar su jarana, que con sorpresa descubrí afinada como una guitarra barroca sin bordones y con el tercer orden octavado. Me puse a tocar el Villano del *Códice Saldívar 4*, con cuya música me encontraba familiarizado desde tiempo atrás, y él se mostró sorprendido de que yo conociera el son jarocho llamado el Guapo (ambas piezas son muy parecidas), pero también le pareció natural que un foráneo, un *chilango* (nativo de la Ciudad de México) fuera ignorante de los principios básicos del son jarocho y tocara una jarana de punteado, siendo que la jarana jarocha solamente se toca en estilo rasgueado. Tiempo después, en 1997, entrevisté junto con Enrique Barona al maestro jaranero Juan Zapata en la ciudad de Santiago Tuxtla, en el mismo Estado; este intérprete, doblemente magistral por el profundo conocimiento que poseía del son jarocho y por su condición de profesor de esta música en la Casa de la Cultura local, nos dijo que la regla del uso instrumental especializado no era inamovible y que una jarana podía muy bien ser tocada de punteado, como si fuera una guitarra de son (una práctica que no he visto en ningún otro jaranero tradicional: la guitarra de son se toca siempre de punteado con plectro). Don Juan conocía a la perfección varias de las afinaciones de la jarana (*por guitarra* –la que había yo visto anteriormente en Tlacotalpan– *por cuatro, por variación, por chinanteco, por bandola* y *por media bandola*) y era capaz de improvisar de punteado y de rasgueado (usando la uña del pulgar derecho como plectro) en todas ellas, además de *acordarlas en concierto*, como dirían los antiguos: ajustar la afinación de cada una de ellas para que pudieran en conjunto tocar un mismo son. En un momento en que don Juan estaba tocando el son de la Bamba, se me ocurrió preguntarle cuál de las dos formas era la más importante, si la punteada o la rasgueada. El meditó el asunto un momento (supongo que nunca le habían preguntado algo tan inusitado) y después tocó una versión rasgueada muy ornamentada; me dijo: "esta es la mera Bamba"[45]. En el son jarocho, la noción de que el rasgueado es la parte fundamental del son es habitual; existe una especie de *vox populi*: "con un jaranero ya hay fandango", una sola guitarra proporciona la base fundamental para el canto y el baile y, por lo tanto, para la fiesta misma.

En las diversas formas del son mexicano, el rasgueado de la guitarra genera un patrón rítmico-armónico que se convierte en un son, una pieza específica con nombre propio sobre la que se puede tocar, cantar y bailar[46]. Como ya dije, es el patrón, el *tenor*, la base de todo el edificio posterior, de todas

[45] Enrique Barona y yo hemos realizado investigación de campo sobre la música de los sones en diversas localidades de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Guerrero, Oaxaca y Michoacán entre 1995 y 2016. La entrevista a Juan Zapata la hicimos el 26 de julio de 1997. Al principio de las labores de investigación también participaron Radamés Paz y Antonio Corona.

[46] Como dije más arriba, no todas las variantes de son mexicano se tocan con instrumentos de cuerda; algunas (por ejemplo, los sones y jarabes de Oaxaca, la jarana de Yucatán y el huapango norteño) se tocan con banda de viento y otras (como algunos tipos de música tradicional de Chiapas) con marimba. Sin embargo, parece muy probable que aún estas formas hayan sido originalmente tocadas en conjuntos de cuerda y que durante el siglo XIX fueran reemplazados por otras agrupaciones. En este sentido, la afirmación del origen de los patrones armónicos y su comportamiento sigue siendo válida.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

las *diferencias* que se siguen. De esta suerte, así como se puede hacer una lista de sones españoles de la época barroca, se pueden hacer listas de los numerosos sones mexicanos de ayer y hoy. Solamente del archivo de la Inquisición de México se desprende una lista de casi un centenar de *sones de la tierra* (así llamados probablemente para distinguirlos de los españoles) que se practicaron entre los siglos XVI y XIX, los pocos nombres que han llegado hasta nosotros de un elenco, sin duda, mucho mayor[47]. No conozco ningún inventario de sones mexicanos actuales, pero si tal cosa hubiera, tendría que ser actualizado constantemente, porque nuevos sones nacen cada día.

Existen sones mexicanos actuales que muestran notables semejanzas (y eventualmente total identidad) con piezas de los libros de guitarra barroca hispana. Por ejemplo, la Jotta del *Códice Saldívar 4* es igual al son jarocho María Chuchena, al grado que un jaranero tradicional dice que "es la misma pieza, pero antes tenía otro nombre"[48]. Lo mismo sucede con el Fandango de dicho *Códice*, en todo igual al Fandanguito jarocho. Los tenores de los sones jarochos el Guapo y la Lloroncita son muy semejantes a los del Villano y Los Imposibles del mismo libro barroco. El son llamado el Arrancazacate, de la tradición tixtleca de Guerrero, tiene un patrón idéntico al de la guaracha novohispana *Convidando está la noche*. La Jácara barroca (particularmente la de la lámina 7 del Primer Libro de Sanz) puede tocarse al mismo tiempo que la Mediu xiga zapoteca de Oaxaca. Una familia de sones huastecos comparte el nombre y una gran familiaridad auditiva con el Canario barroco. El patrón básico del rasgueado escrito en los Cumbees del *Códice* es igual al "golpe" de rasgueado de las guitarras huastecas.

Debo decir, a título personal, que he podido comprender el funcionamiento de un son barroco en particular usando la terminología del son jarocho. Me refiero al Zarambeque del mismo *Códice* de Santiago de Murcia. Yo fui uno de los primeros guitarristas que tuvo contacto con esta fuente en 1981 y el primero que tocó su música en público en 1982[49]. El Zarambeque resultaba para mi un tanto enigmático porque su tenor (a diferencia de otras piezas de esta fuente) no se mantenía inalterado de principio a fin de la obra. El tenor inicial de la pieza tenía un acento notable en los segundos tiempos del compás, pero había un par de diferencias en las que el patrón armónico sufría modificaciones y la figuración rítmica básica coincidía con el primer tiempo del compás. Cuando toqué esta pieza para Enrique Barona, me dijo que este Zarambeque podía describirse –en términos de la nomenclatura jarocha– como un son *atravesado* con *discante*. El concepto *atravesado* se refiere al hecho de que el patrón inicial tiene un acento fuerte en el segundo tiempo del compás (el acento tónico de la pieza está literalmente "atravesado" con respecto al acento del compás ternario, igual que la Chacona). El concepto de *discante* se refiere a la parte musical del estribillo poético: en esta sección la figuración rítmica se *endereza* (el tiempo fuerte de la pieza coincide con el primer tiempo del compás) y la armonía se modifica ligeramente, para regresar luego al patrón "normal".

---

[47] La lista más amplia de sones de la tierra del archivo de la Inquisición de México se encuentra en Marín López, Javier. "A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City". *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63, pp. 53-54, que incluye 82.

[48] Patricio Hidalgo, comunicación personal al autor, Ciudad de México, abril de 2010.

[49] En 1981, poco después de la muerte del doctor Gabriel Saldívar, descubridor del *Códice* que lleva su nombre, su viuda, la señora Elisa Osorio, tuvo la iniciativa de hacer una edición del manuscrito, que incluyera tanto la tablatura como una transcripción. Las labores de copia y transcripción fueron encomendadas al guitarrista Gerardo Carrillo y a quien esto escribe. Para anunciar públicamente el proyecto, se organizó un concierto en la Ciudad de México en abril de 1982, en el que se tocó una parte del repertorio del libro, tanto en guitarra barroca como en guitarra moderna. El proyecto no fue concluido y el *Códice* fue publicado en facsímil 1987 por el guitarrista estadounidense Michael Lorimer: *Saldívar Codex: Santiago de Murcia Manuscript of Baroque Guitar Music (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, Mexico, by the Mexican musicologist Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980)*. Santa Bárbara, M. Lorimer, 1987.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Este incidente (el hecho de que el patrón se modificara durante el transcurso de un solo son) me hizo notar que, aunque la fidelidad a un patrón recurrente específico es absoluta, los sones jarochos pueden ser tocados de muchas maneras distintas (y probablemente sucedía lo mismo con los sones españoles de la época barroca). En distintas partes de la región jarocha ciertos sones pueden tener una fisonomía distinta. Así, el son llamado el Cupido se toca a tempo rápido en tono menor (*por menor* en la terminología jarocha) en algunas regiones, pero a tempo lento en tono mayor (*por mayor*) en otras. Otro son, el Cascabel, se toca siempre *por menor*, pero en algunas partes de la región jarocha puede tener una sección *por mayor*. El son de la Morena puede ser tocado en esta misma modalidad, y al menos en un ejemplo que conozco, *por medio menor*, esto es, con algunos músicos tocando *por mayor* y otros *por menor* de manera simultánea.

Considero que se trata de un fenómeno de apropiación: en tanto que los sones antiguos no tienen un autor, un lugar y una fecha de creación, son piezas de música que están en todos lados y pertenecen a todos; cada comunidad los adopta y los adapta a su manera. Esta circunstancia puede ayudar a entender las divergencias que aparecen en los tenores y en la estructura general de sones barrocos hispanos específicos[50].

En conclusión, considero que la música que aquí he llamado *son* nació en España probablemente en el siglo XV y se extendió a diversos lugares de su imperio a partir del siglo XVI; aunque buena parte de su bagaje haya desaparecido en España desde el siglo XVIII, su cultura se mantuvo viva en México y muy probablemente en otras partes de América Latina y se ha convertido en uno de los rasgos más significativos de la identidad cultural de los países de esta región. El conocimiento de los sones actuales puede darnos luz sobre prácticas musicales no descritas en las fuentes antiguas. A la inversa, el conocimiento de los sones barrocos permite entender la fisonomía y el funcionamiento de los sones actuales de México y de las músicas emparentadas en el resto del mundo hispano.

[50] Véanse, por ejemplo, las divergencias que pueden existir entre diferentes ejemplos de un son con el mismo nombre en la antología de Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and 18th Centuries*. 3 vols. Nueva York, Pendragon Press, 1992-1994, vol. 2.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

20

Dragones en los vientos novohispanos. Influencias de las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo xviii[1]

María Díez-Canedo Flores
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

A la memoria de mi padre, Joaquín Díez-Canedo M.,
coleccionista de soldaditos de plomo

Introducción

Estudios recientes de Álvaro Torrente, Tess Knighton, Juan José Carreras, Pablo L. Rodríguez, José María Domínguez y otros, sobre la importancia en España de ciertos géneros sacros –los villancicos paralitúrgicos y loas– escritos en torno a celebraciones como recibimientos de reyes y monarcas, bodas o nacimientos reales, documentan su utilización eficaz en festividades civiles como propaganda política para exaltar la imagen del rey y reforzar el poder de la monarquía[2]. De larga tradición hispánica, los villancicos "áulicos" o "encomiásticos" (como los llama Carreras) se cantaron desde el siglo XV –en entradas reales como la de los Reyes Católicos– hasta el siglo XVIII, cuando florecen villancicos policorales aclamatorios, como los dedicados a Felipe V y Carlos de Borbón (rey de Nápoles y Sicilia, después Carlos III, rey de España), que fueron interpretados en la Barcelona dieciochesca de la Guerra de Sucesión[3]. En el contexto novohispano, se han realizado numerosas investigaciones publicadas por musicólogos como Javier Marín López, Craig Russell, Ricardo Miranda o estudios que se recogen en las Memorias de los Coloquios y los *Cuadernos* del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (MUSICAT-UNAM), coordinado por Lucero Enríquez y Drew

[1] Desde el siglo XVI, los "dragones" eran soldados a caballo armados con fusiles y bayonetas que podían combatir tanto a pie como infantería; sus instrumentos característicos eran oboes y tambores. En el siglo XVIII fue más común llamar *dragones* a la caballería ligera de los regimientos militares. A fines del siglo XVIII y principios del XIX en Nueva España llamaron "Dragones de cuera" a los vigilantes de los presidios de los territorios del Norte.

[2] Véanse Torrente, Álvaro. "Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)". *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España.* Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Bernardo José García García y M. Virginia León Sanz (coords.). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 199-248; "Este es el Rey que los cielos te envían: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos". *Musica i politica a l'epoca de l'arxiduc Carles en el context europeu*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds). Barcelona, MUHBA, 2017 pp. 79-112.; Carreras, Juan José. "La música en las entradas reales". *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Luis Robledo Estaire *et al.* (eds.). Madrid, Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2000, pp. 273-287; y Rodríguez, Pablo L. *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-143.

[3] Torrente, Á. "Villancicos…", pp. 87-91.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Edward Davies[4], entre otros, que demuestran el traslado a tierras americanas de la tradición hispana de villancicos laudatorios cuyo énfasis principal se centra en enaltecer la fe cristiana y los mitos marianos y guadalupanos para el reforzamiento del poder de la Iglesia católica. En este mismo tenor (guardando las debidas proporciones) se insertan las marchas. En este trabajo se pretende contextualizar y documentar el corpus de marchas de mediados del siglo XVIII proveniente de dos fuentes novohispanas: diecinueve marchas de autor anónimo del manuscrito *XII Sonatas a solo flauta e basso di Pietro Locatelli* &... [otros autores], datado en México el 10 de marzo de 1759[5] y dos marchas de Ignacio Jerusalem del archivo de música de la Catedral de Durango, importante centro musical del Norte de México[6].

El ethos del aristócrata noble

El tema del cultivo de la música como estrategia de identidad, distinción de clase y pertenencia a las élites, además de como entretenimiento familiar, ligado a los valores culturales y estéticos de la Ilustración, ha sido recientemente tratado por Javier Marín López, quien asevera que "el criterio de linaje en la Hispanoamérica del siglo XVIII iba ligado no solo a la mera exhibición de riquezas materiales, a la ostentación del poder político o a las relevantes cuestiones de raza, sino también a factores artístico-culturales y específicamente musicales"[7]. En la sociedad novohispana del siglo XVIII existía una estrecha relación de la nobleza y los grupos de élite con el ámbito militar; el ideal de todo aristócrata –tuviera o no título nobiliario– era incluir en la formación de sus hijos las artes militares, la educación músico-dancística y "cumplir su cuota" con la Iglesia, con lo que podían asegurar un futuro exitoso para sus hijos. Para la aristocracia española, como para la novohispana, dominar los pasos y coreografías de los bailes, tocar un instrumento musical y tener un hijo cura o una hija monja y un hijo militar eran símbolo de educación y de estatus social.

Resulta muy significativo que Pablo Minguet e Yrol, en su libro *Explicación de danzar a la española* (Parte IV, 1758-1764), equipare los movimientos de danza con los que deben dominarse para las armas: "los movimientos del Danzar son cinco, los mismos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales"[8]. Muchas de las veces, los maestros de danza (al igual que los flautistas-oboístas) eran de formación militar y tenían relación directa con la nobleza

[4] Marín López, Javier. "A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City". *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63; y "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento". *Acta Musicologica*, 89, 2 (2017), pp. 123-144; Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana México, 1790-1810*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013; *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. Lucero Enríquez (ed.). Drew Edward Davies (coord.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016; y MUSICAT, <http://www.musicat.unam.mx/v2013/index.html> [consulta 01-07-2018].

[5] México, Fondo Antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53. Hallado y estudiado por la autora en "La flauta travesera en las dos orillas: una sonata de Luis Misón en México". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 41-72; y en *Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa XII Sonatas a Solo Flauta é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, <http://132.248.9.195/ptd2014/octubre/510002680/Index.html> [consulta 04-07-2018].

[6] Davies, Drew Edward *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas y ADABI, 2013.

[7] Marín López, J. "Música, nobleza y vida cotidiana…", p. 139.

[8] Minguet e Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1752-1754 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1981].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

como sus maestros de baile. En palabras de Ibis Albizu, la danza barroca es "la representación danzada de los modales de las clases altas" que conlleva todo un código de moralidad y "buenas costumbres"; así lo ejemplifica el título del tratado español de danza de 1642 de Juan Esquivel: *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, en el que relaciona el dominio de las armas con la danza:

> Ha habido muy pocos que dancen que no hayan frecuentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerza en las piernas, y tienen los oídos llenos de oír en la Escuela tratar sobre la destreza […]; Y por ello el danzar y el juego de armas los tengo por hermanos[9].

La postura y el porte del bailarín se asocia con la del soldado. El buen bailarín debía ser culto, educado y su formación debía incluir la esgrima y el manejo de las armas. Ferriol y Boxeraus, en *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (1745), afirma que "la habilidad [de danzar] porta un emblema del hombre de la corte; un emblema que denota el linaje, educación, y la elegancia del individuo"[10].

La marcha

En sus orígenes la marcha fue una pieza ceremonial que tuvo una función procesional tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico, pero fue transformándose y adquiriendo distintos significados. En el siglo XVIII, las marchas y entradas sirvieron para exaltar los valores sociales de nobleza y esplendor cívico dentro del naciente espíritu nacionalista, con el fin de reforzar las estructuras del poder político[11]. Estos géneros –por lo general con ritmos punteados, *Alla breve*, *pass ordinaire*–, se introdujeron en la ópera a manera de obertura orquestal para abrir los distintos actos, denominándose *overtura* o *marcia*. Los temas épicos de los libretistas de la época –como *Allessandro nell' Indie*, *Achille in Sciro*, *Didone abbandonata* o *Demofonte*, de Pietro Metastasio– sirvieron de escenario ideal para representar el *topoi* militar, evocativo de nobleza, heroísmo, valentía y generosidad. Se llegó a tener a soldados reales a caballo en los escenarios teatrales para epatar a las audiencias[12].

En el manuscrito novohispano *XII Sonatas a solo flauta e basso* encontramos distintos tipos de marchas:

1. Marchas que forman parte de una obra teatral de mayores dimensiones (como la ópera), cuya función, como se ha mencionado, es la de obertura.
2. Marchas militares propiamente dichas, con diversas funciones: establecer el orden y la marcha de los soldados en los regimientos, servir como himnos o como "toques" de ordenanza para los soldados en el cuartel o en el campo de batalla.

---

[9] Albizu, Ibis. *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca. De Arbeau a Feullet pasando por la "Academie royale de Danse" de Luis XIV*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 141-145.

[10] Ferriol y Boxeraus, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Capoa, Joseph Testore, 1745. La Biblioteca Digital Hispánica ofrece tres versiones digitalizadas: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000177283> [consulta 10-07-2018]. Para más información sobre este tema, consúltese Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and 18th Centuries*. 3 vols. Nueva York, Pendragon Press, 1992-1994.

[11] Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2015, pp. 113-130.

[12] *Ibid*., p. 144. En la representación de la ópera *Allessandro nell'Indie* de Nápoles en 1749, apareció en escena un escuadrón de caballería.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

3. Marchas ceremoniales del ámbito civil cortesano, empleadas en festividades, entradas o recibimientos de personajes ilustres (*Marcha de la Reina, Marcha del Emperador, Otra del Duque,* o *Marcha de Nápoles*).
4. Marchas del ámbito eclesiástico, utilizadas para las procesiones o festividades patronales, entradas de altos mandos del clero o como parte de los servicios religiosos (*Marcha de los Cardenales* o *Marcha a dúo de Jerusalem*).

En el *Inventario* de música del archivo de la Catedral de Durango, apartado "Sinfonías y Conciertos para el Ofertorio" se registran "Cinco quadernos con varias marchas"[13], dato que sin duda refuerza la función que las marchas tuvieron dentro de la iglesia. Aunque la mayoría de estas no pervivió, en el catálogo de este archivo recientemente publicado por Drew Edward Davies se registran dos marchas de Ignacio Jerusalem: *Marcha en Fa mayor* para dos violines, trompas y bajo, y *Marcha en Sol mayor* (*ca.* 1760), que encabeza un manuscrito que contiene tres juegos de versos (de V, VI y VIII tono)[14]. Se habrían utilizado, entonces, durante el ofertorio de la misa o como preludio a los versos. El dato interesante es que el copista del manuscrito de flauta (hasta ahora de procedencia desconocida), es el mismo que copió partes instrumentales de numerosas obras de Jerusalem pertenecientes a las catedrales de México y Durango; esto nos habla de una conexión de este repertorio instrumental y su ejecutante, con la Catedral Metropolitana o con la escoleta asociada a esta.

La fanfarria

Al igual que la marcha, la fanfarria tuvo un doble origen: por un lado, las fanfarrias civiles heráldicas –caracterizadas por ejecutarse por trompeteros a caballo y tambores– (*clarines* o trompetas naturales que sustituyeron a las chirimías de los siglos XVI y XVII), que anunciaban el paso o la llegada de algún personaje de la realeza; por el otro, los "toques" militares o *fajinas* ejecutados por clarines o pífanos acompañados de tambor, cuyo fin era dar órdenes específicas a los soldados de los regimientos, en el cuartel o en las formaciones del campo de batalla[15]. El archiduque Carlos de Austria, en su corte en Barcelona (1705-1711), iba siempre acompañado por cinco trompeteros y timbales para anunciar su paso (aunque tenía contratados doce trompetistas, cuatro oboes, fagot y cuerdas)[16]. A partir de la dinastía borbónica se contrataba a músicos esclavos moros de clarín, oboe y tambor en los galeones para levantar el espíritu de la tripulación y anunciar las entradas de los navíos a los puertos[17]. Como se verá más adelante, en el corpus de marchas está representado este género.

---

[13] Davies, D. E. *Catálogo de la Colección…* Ms. Mús. 001. *Inventario de 1818,* número de catálogo 937, pp. 485 y 487. Documento digitalizado consultado gracias a la generosidad del director y fagotista duranguense Joel de Santiago Arenas.

[14] Davies, D. E. *Catálogo de la Colección…*, p. 331.

[15] Uno de los primeros grupos de músicos militares, desde fines del siglo XV en Suiza, fue el emblemático dúo formado por *pipe & tabor* ("pífano y tambor") que tocaban los soldados músicos. La invasión turca a territorio europeo intensificó la militarización de Europa y el Oriente; los ejércitos turcos –con formaciones de músicos que guiaban el avance de los soldados al sonido de tambores y flautas– fueron el prototipo de sus contrapartes europeas quienes, desde el siglo XVI, incorporaron estrategias y tácticas militares de los temibles regimientos jenízaros. Sobre este tema, consúltense Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*. 9 vols. Austin, Whitwell Pub., 1982-1984, vol. 4.

[16] Torrente, Á. "Este es el rey...", pp. 87-93.

[17] Fondevila Silva, Pedro. *Diccionario español de la lengua franca marinera mediterránea*. Murcia, Fundación Séneca, 2011, pp. 156, 163 y 323.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los minuetos de trompas

Otro género relacionado con el tópico militar, del que también encontramos ejemplos en el manuscrito de flauta novohispano antes citado, es el minueto de trompas. Aunque las trompas o cornos –característicamente tocados en pares, en 6/8, por terceras, cuartas y quintas– fueron instrumentos simbólicos de la cacería, pertenecían a las bandas militares y en el siglo XVIII se asocian con la idea del "noble caballero ilustrado". Este género proviene de los *menuet des trompettes* franceses –relacionados de manera más directa con los toques de trompeta de las fanfarrias– que proliferaron en el repertorio de danza tanto de órgano/clavecín, como orquestal y de instrumentos de viento en la época de Luis XIV, con Jean-Baptiste Lully a la cabeza. Se encontraron concordancias de algunos minuetos de trompas del cuaderno de flauta novohispano con obras de la primera colección de piezas para dos flautas publicada en 1744 en París por el flautista virtuoso, músico de la cámara del rey, Michel Blavet[18].

Por otro lado, las colecciones españolas como *Flores de música, pensil deleitoso de suaves flores* y *huerto ameno de varias flores de música* de Martín y Coll (de 1706 y 1707) contienen obras o *canziones* de clarín o de corneta con temas militares. Como lo ha documentado Genoveva Gálvez[19], gran parte de estas obras y minuetos provienen precisamente del repertorio francés de danza cortesana, encontrándose concordancias directas en las *tragédie lyrique* y en los *ballets* de Lully; sin embargo, no puede ignorarse como antecedente de estas *canziones* la "batalla" del repertorio organístico español de los siglos XVI y XVII en la que se tomaban motivos de notas repetidas y ritmos punteados, con registros de trompetas y chirimías, para imitar los efectos de las fanfarrias.

Otro corpus de música que contiene marchas y minuetos de trompas está contenido en las colecciones *Códice Saldívar 4* y *Cifras Selectas* de Santiago de Murcia[20]. Al igual que Martín y Coll, Murcia recompone y basa muchos de sus temas también en el repertorio francés de danza. Alejandro Vera asocia algunas de estas marchas (como *Marcha de las guardias de la Reina Ana*, *Marcha de los carabineros* y *Marcha valona*) con los reinados de finales del siglo XVII y principios del XVIII: Carlos II y su reina consorte María Ana de Neoburgo y Felipe V con su primera esposa, María Luisa de Saboya (cuyo maestro de danza era, precisamente, Santiago de Murcia).

Contexto de las marchas y minuetos del manuscrito *XII Sonatas a solo flauta e basso di Pietro Locatelli* (México, 1759)

Aunque algunos de los minuetos del manuscrito mexicano *XII Sonatas* concuerdan con los de las colecciones de Murcia y piezas como *La Amable* son de tradición francesa, la gran mayoría de las piezas (marchas, minuetos, seguidillas y obras asociadas al teatro) pertenecen a una tradición más tardía, de influencias italianas en la corte madrileña. Además de guardar cierta relación estilística con las sonatas

[18] *Blavet, Michel. I.r [II.eme, III.eme] Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes tràversieres, Violons, Pardessus de Viole, etc. Par M. Blavet, ord.re de la musique de la Chambre du Roi...* París, chez M. Blavet au Palais abatiel de St. Germain des Prés, 1744 [1755 y 1757].

[19] Martín y Coll, Antonio. *Flores de Música*, 2 vols. Genoveva Gálvez (ed.). Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso y Ed. Fidelio, 2007.

[20] Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar Nº 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*. Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 1995; y Vera Aguilera, Alejandro (ed.). *Santiago de Murcia, Cifras selectas de guitarra.* 2 vols. Middleton, A-R Editions, 2010.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de flauta de Pietro A. Locatelli y Luis Misón allí contenidas, algunas concordancias encontradas y el estilo de las obras –caracterizado por incluir numerosos tresillos y seisillos intercalados con ritmos punteados, notas repetidas en los bajos, armonías de marcha armónica lenta y simetría estructural– revelan su pertenencia al estilo galante y su conexión con la música cortesana de Madrid y de Nápoles de las décadas de, aproximadamente, 1730-1755. Como es sabido, Isabel de Farnesio (segunda esposa de Felipe V, 1714-1746) favoreció la importación de música y músicos italianos con Felipe Falconi seguido de Francisco Corselli como directores de la Capilla Real y Farinelli como director de la ópera[21]. Corselli permaneció como maestro de capilla durante cuarenta años, incluyendo el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza, mientras Carlos de Borbón (futuro Carlos III de España) fungía como rey de Nápoles y Sicilia hasta 1759, cuando muere Fernando VI. Las marchas de la colección mexicana *de Nápoles*, *Marcha del Retiro* (identificada con la *Marcia* del Acto I de *Il Farnace* de Corselli), *Marcha de Porreti* y *Marcha de la Reina* nos remiten claramente a la tradición cortesana de estas décadas y, aunque aún no se han encontrado concordancias exactas, sus títulos son sugerentes de este contexto. Las *Marcha del Emperador*, *Otra del Duque* y *Marcha de Alemania* podrían ser anteriores y estar dedicadas al archiduque Carlos de Austria, instalado en Barcelona durante el conflicto sucesorio y coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1711[22].

Pese a las múltiples conexiones del manuscrito con las cortes españolas, este cuaderno no fue traído del Viejo Mundo, sino que –como consigna la datación en su frontispicio– las obras fueron copiadas de otras fuentes en la Ciudad de México en 1759. Este dato se reafirma al contener esta colección una *Marcha a dúo de Jerusalem*, que muy probablemente puede ser atribuida al maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, Ignacio Jerusalem, quien llegó a Nueva España como director del Teatro Coliseo en 1743. Curiosamente, de factura bastante similar, encontramos dos marchas más de Jerusalem en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, una de ellas –*Marcha en Fa mayor*– concordante con la *Marcha* n.º 57 del manuscrito *XII Sonatas*, lo que refuerza la hipótesis de esta atribución[23]. Por referencias locales, al menos otras tres obras podrían también ser novohispanas: la marcha n.º 12 *Del Coliseo* (aunque no puede descartarse el Coliseo peninsular), el minueto n.º 10 –que en el *Ms. Eleanor Hague* o "manuscrito de Chalco" de Joseph María García (1772) lleva por título *Las lágrimas en Chalco le usaba este bien*– y el minueto n.º 7 *O mal aia dâdo*, concordante con el *Minuet* n.º 291 *O Mal aia àque âdo q.e infaustro me previno*, del mismo manuscrito de Chalco.

Las bandas militares y la tradición de los instrumentistas de viento

Bajo el reinado de Luis XIV (1643-1715) se comenzó la formación de un ejército permanente que alcanzó a tener hasta 300 000 hombres. Los músicos estaban organizados en cuatro divisiones: *Ecurie, Chapelle, Chambre* y *Maison Militaire*; *Les Grands Hautbois*, pertenecientes a la *Ecurie* del rey (caballeriza), tenían como función participar en las ceremonias del rey, actos públicos y privados y tenían la siguiente conformación: doce músicos de instrumentos de viento que también tocaban cuerdas; oboes con distintos registros, fagot (que suplantó al bajón), serpentón y más tarde cornos y clarinetes. Con

[21] Entre los músicos italianos de la Real Capilla, muchos de ellos violinistas, estaban Geminiani, Mele, Conforto, Corradini, Porreti, Scarlatti, Falconi y Facco.

[22] Torrente, Á. "Este es el rey…", pp. 94-101.

[23] Davies, D. E. *Catálogo…*, p. 331, con la signatura Ms. Mús. 296/5. La *Marcha* n.º 57 del manuscrito mexicano *XII Sonatas* está transportada de Fa mayor a Sol mayor, tonalidad más favorecedora para el traverso de una llave.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

esta base se establecieron las bandas militares que fueron emuladas en el resto de Europa. En Alemania –en donde los trompeteros y timbaleros controlaban el ingreso de músicos militares– se desarrollaron bandas a imitación de las francesas y se les conocía como *Hoboisten* ("oboístas"), aunque tocaran otros instrumentos además del oboe, entre ellos, la flauta travesera. Las bandas tuvieron influencia de los grupos de instrumentos de viento llamados *Harmoniemusik* (formaciones de cinco a trece músicos: flautas, oboes, bajones (fagotes) y, más tarde, clarinetes y cornos), en las cuales se sintetizaba y mezclaba la tradición francesa de los *Hautbois* y la tradición italiana de la música de cámara de alientos. Durante el reinado de Federico Guillermo I de Prusia (1713-1740), el ejército fue fortalecido convirtiéndose en un modelo a seguir para el resto de Europa. Las bandas de música –siguiendo las prácticas de las tradiciones francesa y musulmana, incluyendo la contratación de músicos negros– contaban hasta con seis oboes, seis flautas traversas y tres tambores por cada compañía. Federico Guillermo I fundó en 1724 la Escuela Prusiana de Música del Ejército de la que egresaban los músicos que formarían las bandas militares[24]. Su sucesor, Federico "El Grande" de Prusia –aunque se distinguió por sus dotes militares– fue, como es bien sabido, un apasionado ejecutante de la flauta travesera, hecho que tuvo una influencia clave en la enorme producción de música para flauta de su entorno y en los altos estándares de ejecución, plasmados en el tratado de flauta de su maestro Johann Joaquim Quantz[25].

Las "bandas de oboes" de finales del siglo XVII en Francia constituyeron el modelo a seguir de las bandas militares en España, importadas por Felipe V[26], que empezaron a colaborar en eventos oficiales, actos cívicos y fiestas religiosas[27]. Igual que en otras partes de Europa, el ejército español tenía instrumentos específicos para cada grupo de armas: la infantería utilizaba pífanos y tambores; la caballería, trompetas y timbales; los dragones, oboes y tambores. En los libros de ordenanzas se establecían los reglamentos, los "toques" musicales para cada orden militar y la plantilla instrumental. Los reglamentos establecen que los toques deben ejecutarse con pífano y tambor y que cada batallón de infantería debía tener dos pífanos y dos tambores por cada compañía de fusileros.

El cuaderno manuscrito con diecinueve piezas militares *Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores* (1761), revisado y aumentado en versión impresa en 1769 como *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la Infantería de S. M.*, fue escrito por Manuel Espinosa de los Monteros, ejecutante y afinador de claves y maestro de clave de las

[24] Ruiz Torres, Rafael Antonio. *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana [México], 2000, p. 22.

[25] Quantz, Johann Joaquim. *On Playing the Flute*. Edward R. Reilly (trad.). Londres, Faber, 1996 [*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752].

[26] Según Beryl Kenyon de Pascual, el oboe figura por primera vez en la orquesta de la Capilla Real en 1708, aunque había sido introducido en España desde antes por los instrumentistas franceses que acompañaron a los reyes María Luisa de Orleáns y Carlos II en 1679, reforzados después por Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya en 1701. Sobre este tema, véanse Kenyon de Pascual, Beryl. "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza". *Revista de Musicología*, VII, 2 (1984), pp. 431-434; Bordas, Cristina. "Tradición e innovación en los instrumentos musicales". *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 175-191; Kenyon de Pascual, Beryl. "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749". *Actas del congreso "España en la música de Occidente"*. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.). 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 93-97; Robledo, Luis. "Capilla Real". *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, pp. 119-132, pp. 126-127; y Berrocal, Joseba-Endika. "Y que toque el abué. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII". *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 293-312.

[27] En 1738, en la reapertura del Coliseo del Real Retiro, participaron trece instrumentistas de la Guardia Española y Valona, entre ellos "los dos alemanes compañeros, trompas de caza, el timbalero de las Caballerías del Rey Nuestro Señor, dos timbaleros a lo morisco y dos tambores". Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. Vol. 4: Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 2001 [1985], pp. 352-353.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

infantas que ingresa a la Real Capilla en 1766 a la muerte de Luis Misón[28] y llega a ocupar la plaza de primera flauta-oboe en 1796. Este libro, promovido por Carlos III para sustituir las *Ordenanzas* de los cuerpos de Infantería de 1728, contiene "toques de guerra", marchas y "llamadas" del repertorio militar que se tocaban en los desfiles y fiestas públicas en celebración a los reyes, desde principios del siglo XVIII. Begoña Lolo sostiene que Manuel Espinosa fue solamente el compilador y arreglista de las piezas, cuyos autores no se conocen[29]. El que Espinosa haya recopilado y escrito estas *Ordenanzas* y se le haya encargado más tarde una versión impresa actualizada, con el fin de homogeneizar las "llamadas" y "toques" militares, nos habla de su pertenencia a una de las bandas militares de la realeza –Guardias Valonas o Reales Guardias de Infantería– y de cómo se relacionaban los ámbitos de la música militar con el de la Real Capilla. Como se detallará más abajo, he encontrado que *La marcha granadera* de este libro (origen del actual Himno Nacional de España conocido como *La Marcha Real*)[30] corresponde a la penúltima pieza del manuscrito mexicano *XII Sonatas a solo flauta e basso*, titulada *Marcha de los granaderos de Pérez Cano*, con algunas variantes rítmicas con respecto a la original.

Métodos de flauta y su relación con la milicia

En la mayoría de los métodos de flauta del siglo XVIII, que sin duda tuvieron resonancia en el Nuevo Mundo, como los de Antoine Mahaut (1759), Michel Corrette (1773)[31], M. Bordet (1755) y Charles de Lusse (1761), encontramos como ejemplos musicales numerosas fanfarrias y marchas militares intercalados con los *menuets, ariettes* y *airs.* De Lusse dedica su tratado a Monsieur Brallet, "Ecuyer, Conseiller du Roi" ("Jinete, Consejero del Rey"); Bordet dedica su *Méthode Raisonée* al teniente "Monsieur le Márquis de Monpesat, Lieutenant de Roy de la Province de Languedoc, L'un des quatre premiers Barons du Dauphine", y Mahaut lo dedica al Oficial de caballería y mosquetero del rey Monsieur Hebert de la Pleignière, "Chevalier Seg. du Quesnay, Mousq.re de la Garde du Roy, Officier de Cavalerie au Régime.t du Roy, Chev.er des Ordres Royaux & C.". Estas dedicatorias a altos oficiales y tenientes de las armadas reales refuerzan la hipótesis de que la flauta travesera se tocaba y se estudiaba de manera profesional por los oficiales de los regimientos militares, además de que sus marchas y fanfarrias se difundían en el ámbito secular a través de estos métodos. No es casualidad que haya sido en París donde se fundara el primer conservatorio de música y donde surgieron los principales manuales de instrucción para flauta, oboe, trompeta y clarinete, reconocidos y vigentes hasta nuestros días. Como dato interesante, el Conservatorio de París –fundado en 1795 por el virtuoso flautista François Devien-

[28] Misón, al igual que su padre, Henri Michon, perteneció a los cuerpos militares. Su carta petitoria de junio de 1748, para integrarse a la Real Capilla, hace referencia a su puesto en las Reales Guardias de Infantería Española. Madrid, Archivo del Palacio Real, Caja 103, Exp. 5, petición de Luis Misón, junio de 1748; citado por Berrocal, J. "Y que toque el abué…", pp. 302-303. Para información detallada sobre estos temas, consúltense Ortega, Judith. *Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010; "La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas". *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), pp. 395-442; y Díez-Canedo, M. "La flauta travesera en las dos orillas…" y *Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España…*, pp. 203-218.

[29] Lolo, Begoña. "El himno". *Símbolos de España*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 377-477.

[30] Llamada "Marcha de Honor" por S. M. el Rey Don Carlos III en 1770; según algunos sostienen, fue regalada por el Rey Federico Guillermo I de Prusia con motivo de su boda con María Amalia de Sajonia, pero este hecho carece de fundamento comprobado.

[31] Particularmente, el método de Corrette, "Ch^{r}. de l'Ordre de Christ", incluye las siguientes marchas: *Marche des Muosquetaires gris*, *Marche des Muosquetaires Noir, Marche des Gardes Suisses, Marche du Deserteur, Marche du Huron, Marche des Gardes Françoises.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ne a la cabeza– emanó de una academia musical militar, cuya función era la de reforzar el nacionalismo y los principios de la Revolución Francesa a través de la enseñanza de la música a jóvenes. La banda de la Garde Nationale fue el instrumento del cual surgió la Ecole Gratuite de la Garde Nationale que se transformó primero en el Institut National de Musique y poco después (1784) en el Conservatoire National de Musique[32]. En este contexto, es interesante señalar que en el archivo musical de la Catedral Metropolitana de México se encuentra al menos una obra de Mahaut[33]; se cita más abajo el *Método de flauta* en un inventario del Colegio de San Gregorio realizado por el músico Triujeque; y el método de Bordet está enlistado en el inventario del músico aficionado José Ignacio Bartolache[34].

Regimientos y bandas militares en Nueva España

En la década de 1760, la Guerra de los Siete Años contra Inglaterra mantuvo a los Borbones en estado de alarma para defender a sus colonias americanas de los ejércitos ingleses; la Corona española envió refuerzos militares por la constante amenaza de invasión inglesa (que tomó La Habana y Manila en 1762). Se enviaron desde España oficiales veteranos y tropas de militares profesionales que conformarían el ejército novohispano junto con fuerzas reclutadas en la Nueva España, además de "milicias urbanas" formadas por comerciantes y civiles de distintos gremios. En 1764, con el mariscal Juan de Villalba y Angulo, cuya misión era la de formar un ejército, llegaron regimientos españoles, entre los que venían músicos de distintas nacionalidades[35]. En 1770 llegaron a la Nueva España contingentes de Saboya, Flandes y el regimiento Ultonia; para 1788 el Regimiento de la Corona contaba con un diez por ciento de músicos extranjeros, entre los que había franceses, alemanes, italianos, flamencos e irlandeses. En palabras de David Brading, durante la era de los Borbones "el ejército reemplazó a la Iglesia como instrumento predilecto para lograr la lealtad de sus súbditos en la colonia"[36]; ello causó diversos enfrentamientos entre las fuerzas políticas y eclesiásticas de Nueva España, que se resistían a perder poder. La violenta expulsión de los jesuitas de la Nueva España, que en 1767 fueron despojados

[32] François Devienne (1759-1803) escribió el famoso método *Nouvelle Méthode théorique et practique pour la flûte* (París, Imbault, 1794), de acuerdo a los novedosos planes pedagógicos del Conservatorio de París. Véase Powell, Ardal. *The Flute*. New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 208-224.

[33] Clasificación de Stanford, E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, INAH, 2002: Rollo 1, N.º 1, Anónimo. Sonatas de violín, 00-1149, p. 181: Sonata 6, *Adagio-Allegro* sin consignación de autor, concordante con la sonata 6 del autor francés Antoine Mahaut (*ca.* 1720-1785), flautista, compositor y editor; publicó en París en 1759 su método *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*; Mahaut trabajó en Ámsterdam de 1738 a 1745, viajó a Mannheim como discípulo de Stamitz, con el que regresó a París en 1754. Es muy probable que durante su estancia de siete años en Ámsterdam haya conocido a Locatelli, que en 1738 tenía 43 años y se encontraba en pleno florecimiento.

[34] "Secuestro y embargo de los bienes que quedaron por el fallecimiento del D^{r}. D^{n}. José Ignacio Bartolache, Apartador General que fue de este Reyno" (1790); México, Archivo General de la Nación, Casa de Moneda, Tomo 148, exp. 1, pp. 188-216. La "Memoria de los bienes" de José Ignacio Bartolache, sección "Libros y demás papeles de composiciones de música", está reproducida en Rodríguez Guzmán, Norma Angélica; y Barradas Bribiesca, Ignacio. *José Ignacio Bartolache, matemático de la Nueva España*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2010, Apéndice 7, p. 214.

[35] Se destina al virreinato de Nueva España la expedición militar comandada por el teniente general don Juan de Villalba y Angulo destinada a reforzar las reformas borbónicas dictadas por Carlos III; Villalba tuvo severos conflictos en Nueva España con el Cabildo eclesiástico y con el virrey Marqués de Cruillas, sustituido finalmente por el virrey Marqués de Croix, quien colaboró con el visitador Gálvez en la inclusión de los criollos para la implementación del ejército. Para este tema, véase Navarro García, Luis. "Nobleza criolla y milicia en México, 1766". *Temas Americanistas*, 15 (2002), pp. 56-77.

[36] Brading, David. *La Nueva España: patria y religión.* México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 49-50.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de sus bienes, iglesias, conventos, colegios y haciendas, fue perpetrada gracias a la ayuda de algunos de estos regimientos como, por ejemplo, el Regimiento de Comercio[37].

Se establecieron entonces en México numerosos grupos del "ejército de línea" y compañías milicianas urbanas y provinciales como el Regimiento de Dragones (1765), el Regimiento de Infantería Provincial de México, la Compañía de Infantería de Blancos de Puebla, el Regimiento de la Corona (fundado en Veracruz en 1767), el Regimiento de Dragones de España (establecido también en Veracruz), la Compañía Fija de Acapulco, la Guarnición del Presidio del Carmen, el Batallón de Castilla, la Compañía de Dragones de Yucatán, el Regimiento de Milicias del Rey y los Voluntarios Catalanes (estos tres últimos en Yucatán), el Regimiento de Milicias de la Reina en Campeche, el Regimiento Fijo de Nueva España (1786), el Cuerpo de Milicias de Valladolid y Pátzcuaro; y muchos otros en las distintas provincias del territorio mexicano[38].

Cada uno de estos grupos militares contaba con sus propios "músicos de ordenanza" (reglamentarios), encargados de traducir a toques de música las órdenes verbales; al igual que en España, los grupos de infantería incluían por lo general dos pífanos (nombre que también se dio a los flautistas que los tocaban), que debían ser militares profesionales, según los estatutos. Además de los "músicos de ordenanza", los regimientos tenían sus bandas de música –"las músicas" o los músicos "de armonía"– en las que participaban también otros músicos contratados, por lo general, instrumentistas de viento. Estas bandas tenían dos conformaciones básicas: tambores, pífanos-flautas, clarines y timbales o fagotes, oboes, cornos, clarinetes y percusión. Participaban en actos públicos, muchas veces junto con músicos catedralicios, y se utilizaron para las grandes festividades civiles de la ciudad: recibimientos, funerales, procesiones, aniversarios de los virreyes, fiestas patronales, bailes o serenatas.

Músicos de viento provenientes de las bandas militares

En años recientes se ha documentado que un porcentaje significativo de los instrumentistas de viento en Nueva España –especialmente flautistas-oboístas– pertenecía a los cuerpos militares, fenómeno que ha sido plenamente estudiado para España[39]. Es el caso de los instrumentistas de viento de la Real Capilla y de la Real Cámara de Madrid, adscritos a distintos cuerpos militares como el Real Cuerpo de Alabarderos, las Reales Guardias de Corps, las Reales Guardias de Infantería Española, las Reales Guardias Valonas y las Reales Caballerizas. En las capillas militares, los instrumentos de viento utilizados con mayor frecuencia fueron oboes, flautas y cornos, además de los violines. Para la Nueva España, musicólogos como Gabriel Saldívar, Enrique Olavarría y Ferrari, Javier Marín López, María Gembero Ustárroz y Evguenia

[37] Ruiz Torres, R. A. *Historia de las Bandas Militares de Música en México*, p. 90.

[38] *Idem*, pp. 85-86.

[39] Véanse Berrocal, J. E. "Y que toque el abué…"; Ortega, J. *Música en la Corte de Carlos III…*, pp. 119-120 y 168; Kenyon de Pascual, B. "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla…" pp. 94-95; y "El primer oboe español…", p. 434; Marín, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca* [DeMusica, 7]. Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 191-192; Marín López, Javier. "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3 (2008), pp. 5-14; y Díez-Canedo, M. "La flauta travesera…" y *Perspectiva general…*, pp. 151-170.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Roubina[40] han documentado instrumentistas provenientes del ámbito militar. Aunque aún faltan datos para rastrear los orígenes de todos los instrumentistas, pueden consultarse tablas de procedencia profesional de instrumentistas de viento y porcentajes de procedencia geográfica en la tesis de la autora[41].

Según María Gembero, Ignacio Jerusalem en su etapa de Nápoles (*ca.* 1718), perteneció probablemente al ámbito militar, ya que dos músicos militares, Antonio Saul y Paolino dell'Anno, aseguran haberlo conocido desde años atrás. A la luz de las últimas investigaciones de José Antonio Gutiérrez y Javier Marín López sobre Ignacio Jerusalem esta hipótesis parece confirmarse[42]; lo que han podido rastrear de sus movimientos –primero en Cataluña, después cuatro años en Ceuta (a partir de 1737, lugar donde nacen dos de sus hijas) y finalmente en Cádiz en 1742–, coincide sorprendentemente con los del Regimiento de Zamora[43]. Por otro lado, los instrumentos típicamente militares que se registran en su contrato con José Cárdenas (Cádiz, 1743) para embarcarse como director musical del Teatro Coliseo de la Ciudad de México[44] y músicos de su compañía como Gregorio Panseco –violinista y flautista milanés, perteneciente a los batallones de Marina–[45], refuerzan aún más su probable conexión con el ámbito militar. Basándose en los tomos manuscritos "Asuntos de Teatros" –Ms. 1412 y Ms. 1410– localizados en la Biblioteca Nacional de México, en las *Memorias del Teatro* publicadas en el *Diario de México*, tomo VIII (desde 1805), así como en los documentos de actas, cuentas y ordenanzas pertenecientes al Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México (en estrecha relación con el teatro), algunos cronistas de teatro como Olavarría y Ferrari[46], Otto Mayer-Serra (1947)[47] y Hildburg Schilling (1958)[48] reseñan la historia del teatro mencionando a los músicos.

Se narra cómo en 1743 se embarcó en Cádiz Ignacio Jerusalem, junto con su mujer y dos hijos, más nueve músicos –cinco españoles, un francés y tres italianos–, entre los que se encontraban cuatro instrumentistas que tocaban instrumentos de viento y el violín: Benito Andrés Preibus, los hermanos Gaspar y Andrés Espinosa (quizás relacionados con el músico militar Manuel Espinosa de los Monteros), José Pisoni (natural de Milán, tocador de violín, trompa *di caccia*, maestro de danza y

---

40 Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934, p. 236. Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. 5 vols. Prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª ed.], publicado por entregas 1880-1884, pp. 27, 52, 79, 146. Marín López, Javier. *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2007, vol. 1, pp. 207 y 220-223, <https://hera.ugr.es/tesisugr/16883494.pdf> [consulta 12-07-2018]; "A Conflicted Relationship…", pp. 43-63. Gembero Ustárroz, María. "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.* María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58, p. 34. Roubina, Evguenia. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes.* México, Ediciones Eón y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, 2009, p. 211.

41 Díez-Canedo, M. *Perspectiva general…*, pp. 161-170.

42 Gutiérrez Álvarez, José Antonio; y Marín López, Javier. "Ignacio Jerusalem en Ceuta (1737/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española". *Revista de Musicología*, XLII, 1 (2019), pp. 396-412.

43 *Idem*, pp. 402-404.

44 Trompa, clarín, violón y contrabajo. *Idem*, p. 404.

45 Juan Gregorio Panseco (1743-1761: Teatro Coliseo, director de la Casa Professa y otras iglesias; 1761-1802: Catedral Metropolitana), contratado en 1761 en la plaza de primer violín en la Catedral Metropolitana, con la obligación de enseñar a los niños de la escoleta y a los miembros del coro violín, violón, flauta travesera y "otros instrumentos" (octavino). México, ACCMM, Actas Capitulares, vol. 44, fol. 85; y Caja 23, Exp. 6. Véanse también Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica…*, p. 27; y Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica.* México, Atlante, 1947, p. 632.

46 Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica...*; y México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Inventario del Colegio de San Gregorio, Colección Antigua del MNAH (sin signatura), México, 1830.

47 Mayer-Serra, O. *Música y músicos…*

48 Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1958.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

también toca flauta y oboe)[49], Juan Gregorio Panseco, Juan Bautista Arestin (violinista francés que también toca trompa, flauta y oboe) y Francisco Rueda (del teatro de Barcelona)[50].

> Juan Gregorio Panseco, natural de Milán, músico de los batallones de Marina y sobresaliente en los instrumentos de violín, violón y flauta travesera; Juan Bautista Arestin, francés sobresaliente en violín y violón; Gaspar y Andrés Espinosa, que tocaban flauta travesera, trompa *di caccia*, oboe y violín; Benito Andrés Preibus, de El Puerto de Santa María (Cádiz), que tenía la misma habilidad que los dos anteriores y Francisco Rueda, tocadores de violín, flauta, trompa y oboe, y Petronila Ordóñez, mujer del último y habilísima cantarina […][51].

Por el tipo y variedad de instrumentos de viento y cuerdas que tocaban –típicos de los músicos de banda militar– y conociendo que las redes de músicos se relacionan en los mismos centros de trabajo, es muy probable que otros músicos del grupo también hubiesen pertenecido a las milicias.

De las últimas décadas del siglo XVIII se registran algunos otros instrumentistas procedentes de los regimientos. En 1774, Manuel Sales, primer bajón y trompa del Regimiento de Granada, es admitido en la Catedral Metropolitana de México como clarín, oboe, trompa y bajón[52]. En el reglamento provisional del Escuadrón Urbano de Caballería (formado por las antiguas Compañías de Panadería, Tocinería y Curtiduría) se registra como trompetista a Manuel Gambino (1790), constructor de timbales que ofrecía instrumentos a orquestas y bandas desde 1774, con un taller establecido en la Ciudad de México; del mismo apellido, existe el registro del instrumentista de viento José Antonio [Mariano] Gambino, 2º oboe y flauta de la Capilla de la Catedral Metropolitana (1785), activo hasta 1805[53]. Hacia fines de siglo, en 1792, México contaba ya con un distribuidor de clarinetes y otros instrumentos de viento franceses: Pablo Bussin, miembro del Regimiento de Dragones de España que perteneció en México al Regimiento de Infantería de la Corona de Nueva España[54]. Documentado en 1784 como segundo clarinete y segunda flauta del Teatro Coliseo[55], ofrecía junto con los instrumentos, refacciones y cañas. Tanto Bussin como Luis Ancelen[56] realizaron solicitudes para ingresar a la capilla de música de

---

[49] Nacido en Milán el 21 de diciembre de 1716; véanse Gembero Ustárroz, M. "Migraciones de músicos entre España y América…, p. 24; y Mayer-Serra, O. *Música y músicos*..., p. 632.

[50] México, ACCMM, AC 39, fol. 71r, 26 de abril de 1747. En 1750 tomó la dirección de la Capilla de música de la Catedral de Guadalajara, en donde murió después de 36 años de servicio. Véase Roubina, E. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado…*, p. 94.

[51] Cita encontrada en Mayer-Serra, O. *Música y músicos…,* p. 632, con algunas variantes en Olavarría y Schilling, arriba citados.

[52] ACCMM, AC 52, fol. 127v, 28 de febrero de 1774. Manuel Andreu indicaba: "he examinado a Dn. Manuel Sales, en quien hallo un manejo especial en los Instrumentos de Oboe, Bajón y Trompa; y atento a su havilidad y destreza, digo que es muy útil para el Choro de esta Iglesia...". Los otros dictaminadores fueron Tollis de la Roca y Francisco Selma.

[53] Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial.* México, Secretaría de Educación Pública, 1934, p. 236; Ruiz Torres, R. A. *Historia de las Bandas Militares de Música en México*, p. 88; Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…,* p. 346; y Roubina, E. *Obras instrumentales…*, p. 221.

[54] Paule Buissin (Busench / Bruisin), músico militar de origen francés, flautista, clarinetista y fagotista del Teatro Coliseo. Para 1786 fue primera flauta, suplente de bajón y primer octavino. México, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Ms. 1410, "Asuntos de Teatros", t. 32, fol. 165r, 1790. Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica…*, p. 146; Roubina, E. *Obras instrumentales…*, pp. 211-216.

[55] ACCMM, Correspondencia, leg. 19, s.f., 12 de junio de 1784. Roubina, E. *Obras instrumentales...*, p. 211.

[56] Luis Anselen (Anselench / Anselinch), músico militar de origen flamenco, 2º clarinete, flauta suplente del Teatro Coliseo. México, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Ms. 1411, "Asuntos de Teatros", t. 33, fol. 15r, 1786. Al igual que Bussin, no fue admitido en 1784 en la Catedral Metropolitana por falta de permiso de su coronel. Posiblemente relacionado con el autor de un tratado de flauta publicado en París en 1756: Ancelet. *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments.* Ámsterdam, Aux dépends de la Compagnie, 1757 [Edición facsímil: Courlay, Fuzeau, 2003]. Véase también Ancelet *et al. Flûte traversière. Méthodes et traités.* Courlay, Fuzeau, 2001.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

la Catedral Metropolitana pero, a pesar de la opinión favorable, no fueron aceptados por no traer una licencia de su coronel[57].

En el documento Ms. 1410, "Asuntos de teatro", se encuentra una carta de Cosme Mier y Trespalacios, "Exmo. Sr. Conde de Revilla Gigedo", fechada el 24 de marzo de 1790, solicitando con carácter de "importante y necesario" la incorporación de Bussin "en la horquesta de este teatro, para su mayor perfección y lucimiento", describiendo sus habilidades: "toca el Fabot con primor y también el clarion". Bussin, que se encontraba en Puebla, ya había formado parte de la orquesta del Real Coliseo, como lo atestiguan algunos documentos del mismo manuscrito, entre los que encontramos la "Razón pormenor.ª de los sueldos de la Compañía del Coliseo en este presente año 1789"[58].

Matías Triujeque y Cavallero[59], músico del Regimiento de Dragones, solicita al cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana que se le dé la plaza vacante por el fallecimiento de José Revelo, ofreciendo tocar el oboe, la flauta y el clarión en caso necesario, en el que después se especializa de manera destacada; se le otorga la plaza de primer clarinete el 27 de marzo de 1802[60]. En los inventarios del Colegio de San Gregorio (1830) se registra un *Método de flauta del Sr. Triujeque*, lo cual habla de su dedicación pedagógica y su aportación a la creación de una incipiente escuela de flauta en México[61].

Otro hecho destacable es que algunos de los directores del Teatro Coliseo –como el teniente general Manuel Antonio Flores (1787), el Subteniente de Milicias Provinciales de Toluca, Manuel Lozano (1789), y el Subteniente retirado de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería Española del Príncipe de Asturias y Alcalde de Cuartel, Ramón Blasio (1790)– también provenían de los cuerpos militares[62]. Este dato refuerza el hecho de que los intercambios entre músicos de ambos ámbitos fueran comunes. Un aspecto interesante final, resaltado por Javier Marín López en su estudio sobre música e Inquisición en México[63], es el hecho de que hacia fines del siglo XVIII los soldados franceses y algunos músicos fueron objeto de juicios y procesos inquisitoriales por estar identificados con la Revolución Francesa, por ideas liberales relacionadas con la libertad de culto o por ser judíos (como ocurrió con José Bruzal)[64]. Es el caso del maestro francés de danza Tamaron, acusado de leer a Voltaire, cuyos libros estaban prohibidos[65].

[57] Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica*…, p. 52.

[58] Véase México, Biblioteca Nacional, Ms. 1410, "Asuntos de teatro", fol. 283. Citado en Saldívar, G. *Historia*…, pp. 128 y 236.

[59] También conocido como don Matías Truije (Trugeque / Truget).

[60] ACCMM, AC 60, fols. 220r-222v (11-03-1802) y fols. 228v-229r (27-03-1802) (véase Roubina, E. *Obras instrumentales...*, pp. 220-222); y AC 66, fol. 147r (12-06-1812). El *Diario de México* anuncia una folla con "un concierto obligado á flautas, que tocarán los diestros profesores D. Matías Truget y D. Manuel Bastida". *Diario de México*, III, 282 (9 de julio de 1806), p. 288; citado en Roubina, E. *Obras instrumentales...*, pp. 219-220 y 227.

[61] Véase Díez-Canedo, M. *Perspectivas*…, pp. 85-86 y 114-115.

[62] "Antes se hacían bailes, pero solo en los días grandes, y ahora se repiten lo menos dos veces cada semana". Ramón Blasio, Subteniente retirado de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería Española del Príncipe de Asturias y Alcalde del Cuartel n.º 31. Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica*…, p. 71.

[63] Marín López, J. "A Conflicted Relationship…", pp. 58-61.

[64] José Bruzal, músico militar, relacionado con Luis Bussard (Bruzar / Brosal), primer clarinete, oboe y flauta del Coliseo Real. México, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Ms. 1410, "Asuntos de Teatros", t. 32, fol. 15r, 1786.

[65] En 1765 se registra a Tamaron como maestro y dueño de una escuela de danza en la Ciudad de México; fue denunciado ante la Inquisición por leer a Voltaire, cuyos libros estaban prohibidos por difundir ideas sobre la Ilustración, la libertad de culto y la libertad de expresión; véase Marín López, J. "A Conflicted Relationship…", p. 59.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Relación de marchas y sus características

Las diecinueve marchas del cuaderno manuscrito *XII Sonatas*, así como las dos marchas manuscritas de Ignacio Jerusalem del Archivo Musical de la Catedral de Durango, constituyen hasta ahora la mayor parte de este poco estudiado corpus (véase su relación en Tabla 20.1 y sus íncipits musicales en el Anexo).

Tabla 20.1: Relación de las 19 marchas del Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso* (México, 1759).

Número y título de la marcha	Tonalidad y compás	Concordancias y/u observaciones
N.º 12: *[Marcha] Del Coliseo*	Re mayor; C	Teatro Coliseo de México, ¿Coliseo del Buen Retiro de Madrid?
N.º 33: *Marcha del Ritiro [Retiro]*	Re mayor; ¢ (2/2)	Concordancia con *Marcia* del Acto I, Scena I de *II Farnace* de F. Corselli, 1739 (Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Sig. 679-1/680-682, Mf. 198-9/25) (ligeras variantes rítmicas) *Sarao* o *Bailete de El Retiro*, n.º 36, Murcia (3/4, diferente música)
N.º 34: *Otra [marcha] Rendida*	Sol mayor; C	¿Relacionada con la retirada / rendición de Madrid?
N.º 37: *Marcha de la Reina*	Sol mayor; C	¿Dedicada a Isabel de Farnesio o a Bárbara de Braganza? *Marcha de las guardias de la Reina Ana*, en *Cifras selectas* (fol. 41v, n.º 48), diferente música (véase Vera, A. *Santiago de Murcia. Cifras selectas…*, p. XXI)
N.º 38: *Otra [marcha] de Nápoles*	Sol mayor; C	¿Corte española de Nápoles y Sicilia? Concordantes con la Marcha de Nápoles de Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra*, 1773 (Cádiz) / 1776 (Veracruz) (misma música)
N.º 54: *Marcha Inglesa*	Sol mayor; C	¿Tradición de marchas inglesas de colecciones manuscritas? British Library: *Marches*, Ms. GB-Lbl, Add. 63508
N.º 55: *Otra [marcha] del Emperador*	Sol mayor; C	¿Quizá dedicada al archiduque Carlos de Austria, coronado emperador en Frankfurt en 1711?
N.º 56: *Otra [marcha] de Alemania*	Sol mayor; C	¿Relacionada con María Amalia de Sajonia?
N.º 57: *Otra [marcha]*	Sol mayor; C	Concordancia con *Marcha en Fa mayor* de Ignacio Jerusalem (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, Ms. Mús. 261). Transportada a Sol mayor
N.º 58: *Otra [marcha]*	Sol mayor; 2/4	Aria, estilo Corselli
N.º 59: *Marcha a dúo*	Sol mayor; ¢	¿Ignacio Jerusalem?
N.º 77: *Marcha a dúo de Jerusalem*	Re mayor; C	Atribuida a Ignacio Jerusalem
N.º 82: *Marcha*	Do mayor; C	Estilo Corselli-Jerusalem
N.º 84: *Marcha*	Sol/Re mayor; ¢	Estilo Corselli-Jerusalem
N.º 85: *Otra [marcha]*	Re mayor; C	Tipo fanfarria

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

N.º 86: *Marcha de Porreti*	Re mayor; C	Domingo Porreti, violonchelista de la Real Capilla y de las Orquestas de los Sitios Reales
N.º 87: *Otra [marcha] del Duque*	Sol mayor; ¢	¿Dedicada a Carlos de Borbón, duque de Parma en 1731(futuro Carlos III de España)?
N.º 88: *Otra [marcha] de los Cardenales*	Fa mayor; ¢	Estilo Corselli
N.º [101]: *Marcha de los granaderos de Pérez Cano*	Re mayor; 2/4	Concordancia con la *Marcha granadera* (con variantes) / Marcha Real de España. Manuel Espinosa de los Monteros. *Libro de la ordenanza…*, 1761 Madrid, Biblioteca Nacional de España M/2791

Concordancias y comentarios de las marchas del manuscrito *XII Sonatas a Flauta Sola e Basso* en otras fuentes

La *Marcha del Ritiro* [Retiro], n.º 33 del manuscrito de flauta (Figura 20.1) corresponde a la obertura *Marcia* del acto I de la ópera *Il Farnace* (1739) del maestro de capilla de la corte madrileña, italiano de origen francés, nacionalizado español, Francisco Corselli (Figura 20.2)[66]. La *Marcia* es originalmente para cuerdas, dos cornos, oboes, flautas y continuo. En el manuscrito mexicano está escrita a una sola flauta, probablemente para tocarse con otros instrumentos (cuyas partes están perdidas). Hay algunas pequeñas variantes de ritmo en las anacrusas: en la obertura original la anacrusa es de tres semicorcheas, en el manuscrito mexicano es semicorchea-corchea con puntillo-semicorchea; los ornamentos están escritos de manera diferente: trinos con el símbolo *t* en el manuscrito mexicano y con una línea quebrada en el español, además de que hay más trinos y apoyaturas en el manuscrito mexicano. Faltan apoyaturas en la versión novohispana en los compases 8-9. Por lo demás, es la misma obra. Esta concordancia –junto con otras de las marchas que podrían tener la misma procedencia o incluso ser atribuidas a Corselli– es una prueba más de la amplia circulación que tuvo en Nueva España el género operístico español, del que desafortunadamente no pervivieron ejemplos significativos.

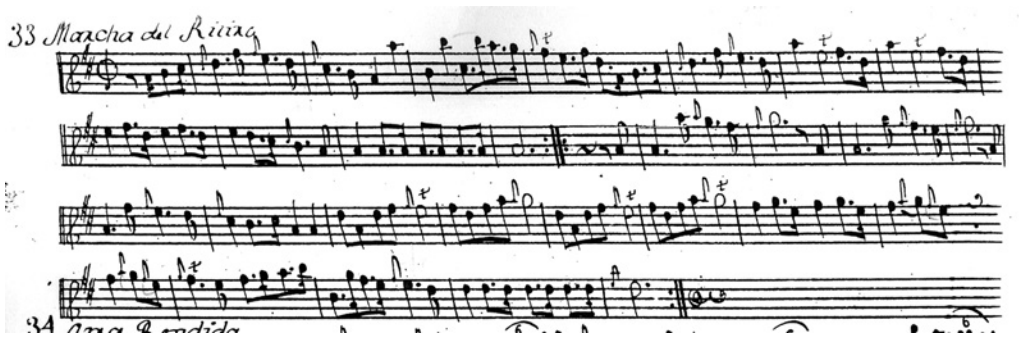



Figura 20.1: *Marcha del Ritiro*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 33 (1759).
México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

[66] Francisco Corselli [Courcelle] (Piacenza, 1705 - Madrid, 1778), maestro de capilla desde 1733. Véase Ortega, Judith; y Berrocal, Joseba. *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*. Madrid, ICCMU, 2010. *Marcia* del Acto Primero del *Dramma per musica Il Farnace*, estrenado en Madrid en 1739. Madrid, Biblioteca Histórica de Madrid, Sig. 679-1/680-682, Mf. 198-9/25.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

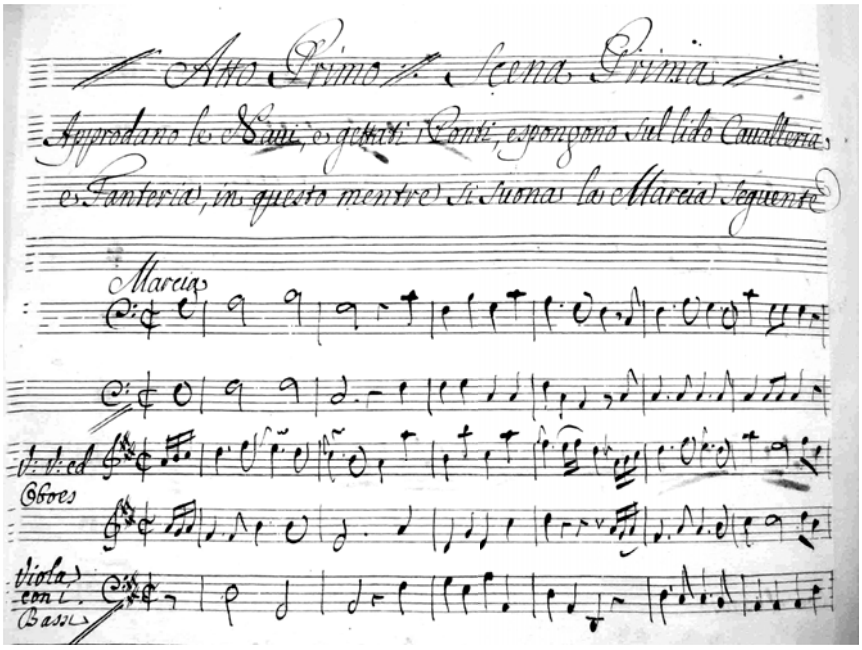



Figura 20.2: Francisco Corselli, *Marcia* del Acto I de la ópera *Il Farnace* (Madrid, 1739). Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Mus 679-1, Mus 680, Mus 681, Mus 682.

La Marcha de Nápoles (*Otra*, n.º 38; Figura 20.3), junto con otras de las marchas contenidas en el manuscrito mexicano, está quizás relacionada con el periodo de la corte española de Carlos de Borbón, rey de Nápoles y Sicilia de 1734 a 1759, futuro rey de España[67]; es la misma pieza que aparece años más tarde en *Explicación para tocar la guitarra, de punteado, por música o por cifra*, de Juan Antonio Vargas y Guzmán, Cádiz (1773) y en la copia de Veracruz (1776)[68], con el mismo título, pero la primera está en Sol mayor y la versión arreglada para dos guitarras con acordes para el acompañamiento está transportada a Re mayor. A diferencia de la versión para flauta, la de guitarras está escrita en 2/4, no en compasillo, en lugar de las figuras de puntillo tiene tresillos y dieciseisavos, además de trinos cadenciales; no tiene, como la versión de flauta, ornamentos como apoyaturas y numerosos trinos, que están sustituidos por tresillos.

[67] Carlos de Borbón, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, casó con María Amalia de Sajonia, con la que tuvo trece hijos. Fue duque de Parma y primer rey de Nápoles de la dinastía borbónica (1734-1759); en 1759 sucedió a su hermanastro, Fernando VI, como Rey de España.

[68] Vargas y Guzmán, Juan Antonio. *Explicación para tocar la guitarra, de punteado, por música o por cifra. Veracruz: 1776*. Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero (eds.). 3 vols. México, Archivo General de la Nación, 1986; y Arriaga, Gerardo. "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán". *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985), pp. 97-102.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

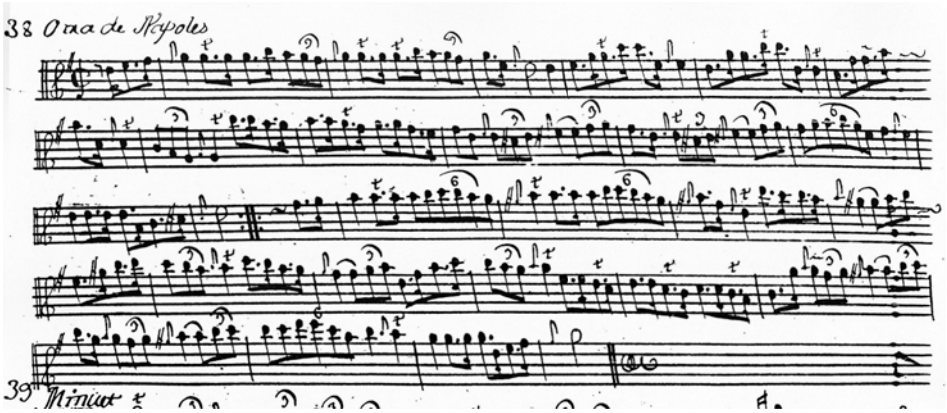



Figura 20.3: *Otra [marcha] de Nápoles*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 38 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

De particular interés y relevancia es el dúo n.º 77, *Marcha a dúo de Jerusalem*, que consigna como autor a Ignacio Jerusalem (Figura 20.4). Esto nos daría una prueba más de que el manuscrito efectivamente fue copiado en México en 1759 y que incluye, al menos, un autor que trabajó en Nueva España. Esta marcha es de estilo muy similar a la *Marcha a dúo* n.º 59 del mismo manuscrito y a las dos marchas de Jerusalem del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango. La *Marcha en Sol mayor* (Ms. Mús. 296/5) es la primera obra de un manuscrito que contiene tres juegos de versos (del V, VI y VIII tono) con violines, trompas y bajo; la *Marcha en Fa mayor* (Ms. Mús. 261) es concordante con la Marcha n.º 57 del manuscrito de flauta de 1759, que está transportada a Sol mayor. Las marchas n.º 82 y n.º 84 también presentan un estilo de composición que podría ser de Jerusalem o de Corselli, ambos con un estilo galante similar. Si se logra identificar el *Dúo* n.º 59 con Ignacio Jerusalem, estaríamos hablando ya de cinco marchas de este autor italiano, que desarrolló el grueso de su producción musical en Nueva España.

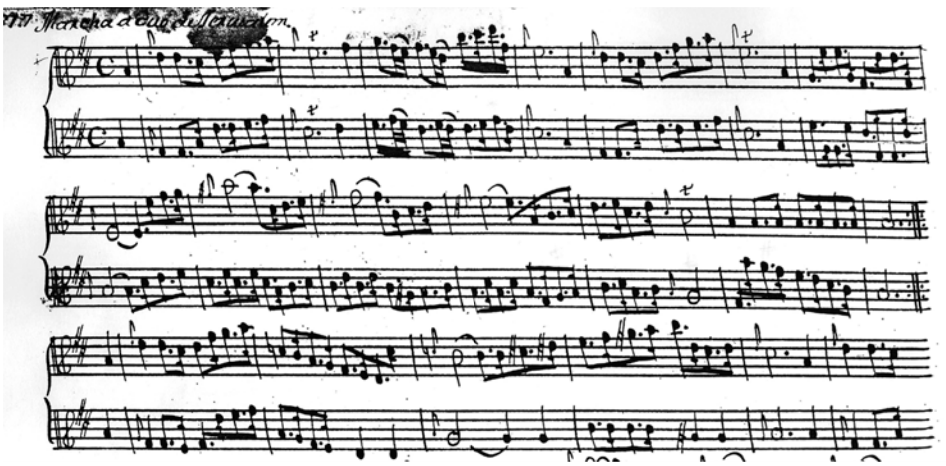



Figura 20.4: *Marcha a dúo de Jerusalem*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 77 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La *Marcha de Porreti* (n.º 86; Figura 20.5) se relaciona con el violonchelista napolitano de la corte madrileña Domingo Porreti (Sora, Nápoles, *ca.* 1704 - Madrid, 1783), activo durante tres reinados (Felipe V, Fernando VI y Carlos III). Se registra como violón en la Real Capilla en 1734; para 1756 ocupa el primer puesto de violonchelo con un salario de 12 000 reales y permanece allí hasta su muerte[69]. Porreti estaba casado con la hija de Jaime Faco (Antonia) y a la muerte de esta, con Manuela Pradel. La hija de Porreti, María Pilar Joaquina, casó en segundas nupcias con Luigi Boccherini (1787), heredando seis hijos. En el archivo de la Catedral de Durango se encuentra una Sinfonía en Sol mayor de Domenico Porretti.

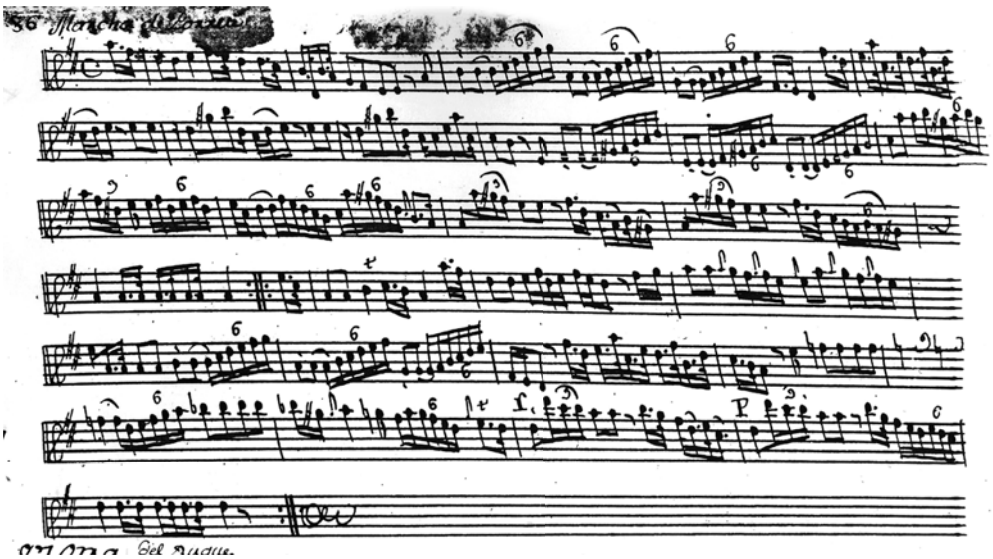



Figura 20.5: *Marcha de Porreti*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 86 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

Las siguientes cuatro marchas, por sus títulos y estilo galante, característico de Francisco Corselli (*Marcha de la Reina*, *Marcha del Emperador*, *Otra [marcha] del Duque* –estas dos últimas en la Figura 20.6– y *Otra [marcha] de Alemania*, junto con la *Marcha de Nápoles*), pueden tener relación con el periodo de reinado de Carlos III como rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759). Carlos de Borbón –duque de Parma– se hacía acompañar de músicos de banda de vientos que anunciaban su llegada. La reina consorte, María Amalia de Sajonia, era afecta a la música y había llevado a su corte músicos alemanes de tradición militar. Es muy posible que estas y algunas otras marchas hayan sido compuestas también por Corselli y que parte de esta colección de marchas, junto a los 73 minuetos del manuscrito mexicano de flauta, pertenecieran y estuviesen dedicadas a los miembros de la familia real. También exhibe el estilo de Corselli la marcha *de los Cardenales* (Figura 20.7).

[69] Martín Moreno, A. *Historia de la música española…*, pp. 34-35 y 255.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

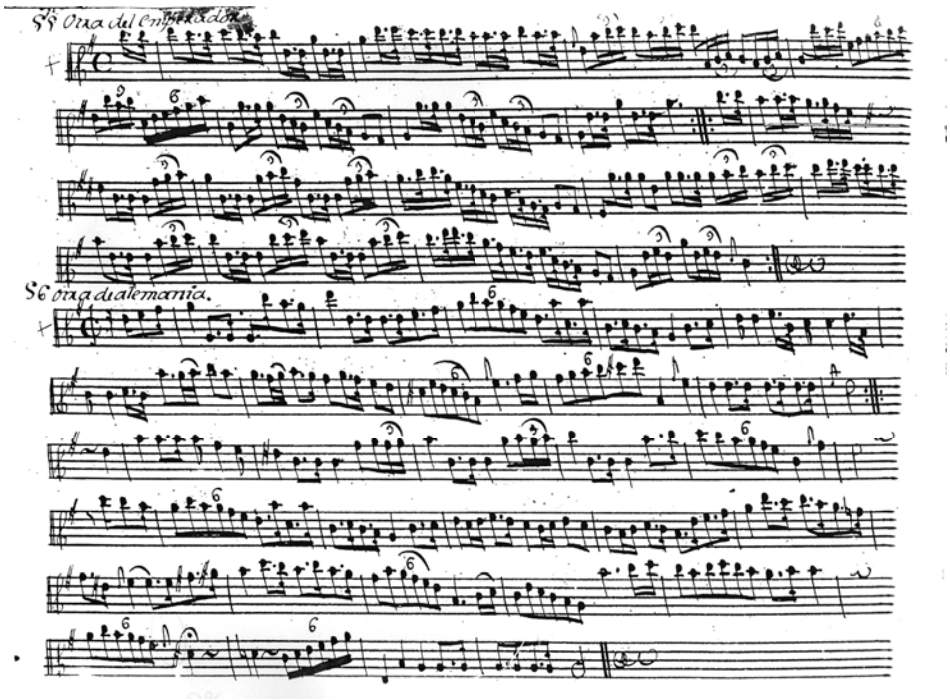



Figura 20.6: *Otra [marcha] del Emperador* y *Otra [marcha] de Alemania*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 55 y 56 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53.

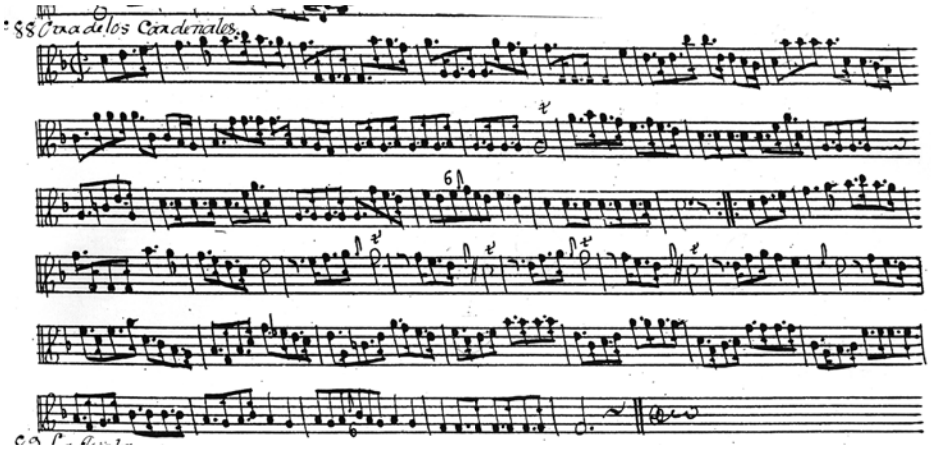



Figura 20.7: *Otra [marcha] de los Cardenales*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 88 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

La penúltima pieza del manuscrito mexicano, *Marcha de los granaderos de Pérez Cano* (n.º 99; Figura 20.8), concuerda con *La marcha granadera* del *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores* (1761) compilado por Manuel Espinosa de los Monteros (Figura 20.9). La marcha novohispana tiene algunas variantes rítmicas con respecto a la española: la parte B tiene errores de medida de compás y está escrita a una sola voz (en lugar de dos pífanos con tambor). La marcha está en Re

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

mayor en el manuscrito mexicano, en lugar de Sol mayor. Aunque se cree que esta marcha se tocaba desde años atrás, de acuerdo con varias fuentes la partitura manuscrita de Espinosa de los Monteros se considera la primera versión escrita conocida de esta obra. Es de hacer notar que el manuscrito mexicano es de 1759, anterior a la considerada como primera (1761). Sin embargo, las piezas del final del manuscrito (de la 97 a la 100), escritas con otra mano caligráfica, pudieron haberse añadido en fecha posterior.

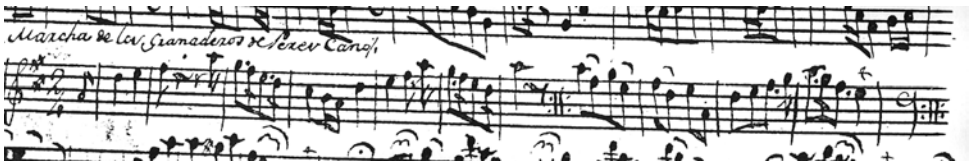



Figura 20.8: *Marcha de los Granaderos de Pérez Cano*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 101 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

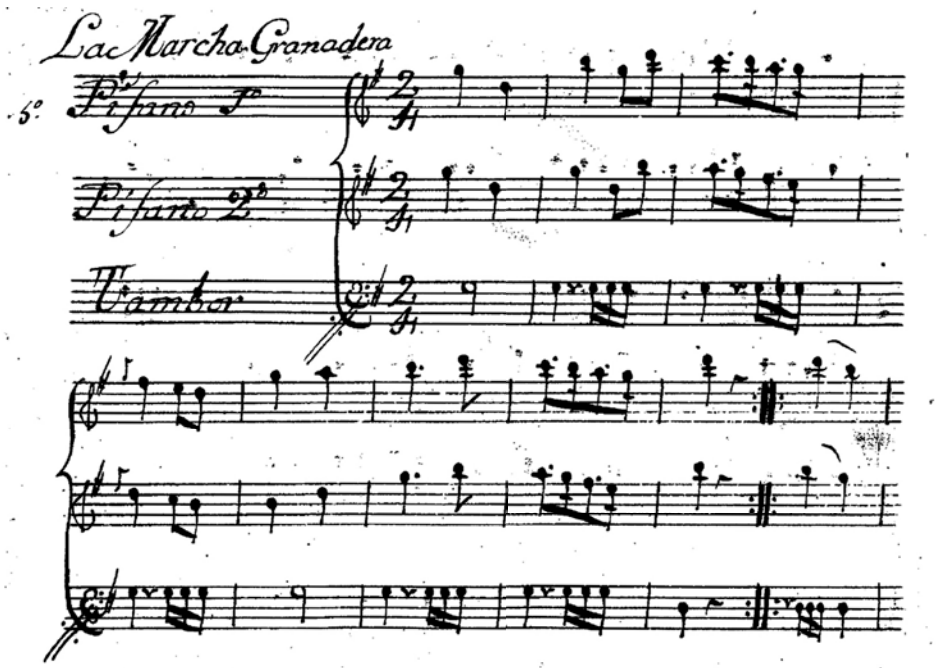



Figura 20.9: *La Marcha Granadera*, Ms. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores*, Manuel Espinosa de los Monteros (1761). Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/2791.

Conclusiones

El envío de regimientos militares con sus bandas de música a Nueva España por Carlos III para formar un ejército profesional, ante la amenaza de una invasión inglesa, dio como resultado la migración de músicos franceses y franco-flamencos en distintas etapas a partir de 1760. Al no tener guerras

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que pelear, la participación de dichos músicos en festividades civiles y religiosas fue cada vez mayor, lo que propició una interacción entre los instrumentistas del ámbito militar, el del teatro y el eclesiástico, caracterizada porque los primeros aspiraban a obtener plazas con mejores condiciones de salario y estabilidad laboral. Este hecho tuvo repercusiones en los géneros, estilos y prácticas musicales, que han sido poco estudiadas desde esta perspectiva. Particularmente, los instrumentistas de viento llegados a Nueva España en las últimas décadas del siglo XVIII en estos regimientos (en su mayoría de origen francés o franco-flamenco como Bussin, Degresó, Bussard, Anselich, Truget y otros) trajeron consigo la tradición instrumental francesa, aunque también llegó a través de ministriles peninsulares que la habían asimilado desde principios de siglo. Esto favoreció que en México y otros países hispanoamericanos se desarrollara el estudio de instrumentos de viento siguiendo los métodos y modelos franceses que se consolidarían con la fundación del Conservatorio de París en 1784 (emanado de la banda de la Guardia Nacional) y la futura "Escuela francesa de vientos" del siglo XIX.

Las marchas tuvieron distintas funciones en los ámbitos eclesiástico, teatral y civil: en la iglesia, como entradas procesionales o durante el ofertorio; en festividades civiles en honor a personajes importantes (bodas reales, funerales, llegadas de los virreyes, etc.); y en el teatro, como oberturas de ópera. Las diecinueve marchas del Ms. *XII Sonatas* y dos más de Ignacio Jerusalem de la Catedral de Durango –probablemente contenidas en los "Cinco quadernos con varias marchas" registrados en el Inventario de 1818 de este archivo–, son muestra significativa de su relevancia en la Nueva España. El posible origen militar de Ignacio Jerusalem, aunado a las obras de Durango y a las tres marchas atribuibles al maestro de capilla de la Catedral de México del cuaderno novohispano de flauta (*Marcha a dúo de Jerusalem* n.º 77, *Marcha* n.º 57 y *Marcha a dúo* n.º 59), resignifica y redimensiona este corpus.

Los tópicos militares trascendieron el ámbito militar, integrándose en géneros del ámbito teatral como la ópera. Se han permeado a distintos repertorios musicales a través de los siglos, permaneciendo en el imaginario colectivo hasta nuestros días. Actualmente podemos encontrar ejemplos en los himnos y fanfarrias del mundo deportivo, por ejemplo, que simbolizan valores universales de superación y triunfo. La magnífica Fanfarria Olímpica México 68, compuesta por Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), es un ejemplo de ello.

Anexo 20.1: Íncipits de marchas del manuscrito *XII Sonatas a solo flauta e basso di P. Locatelli* (México, 1759)

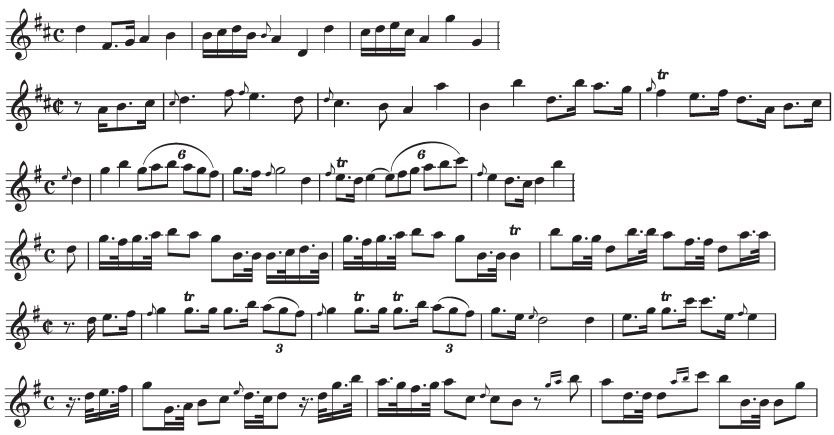
12 [Marcha] del Coliseo

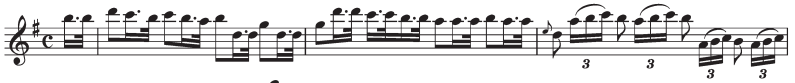
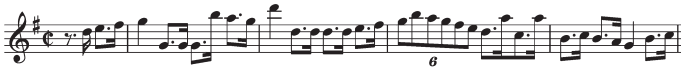
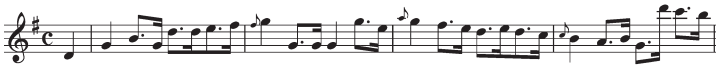
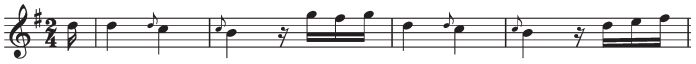
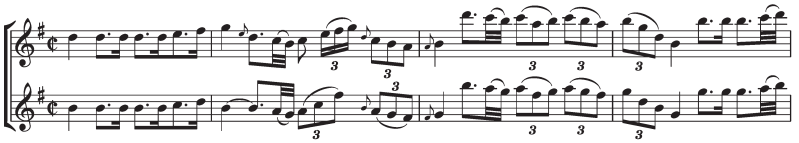
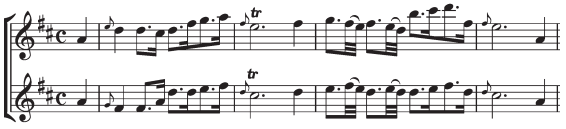
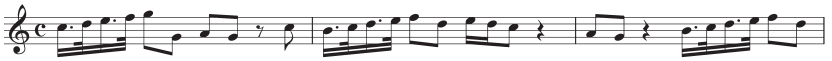
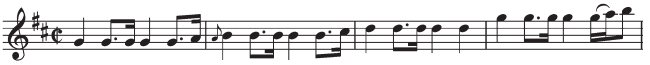
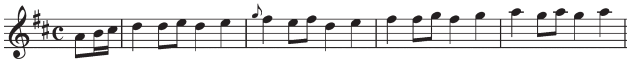
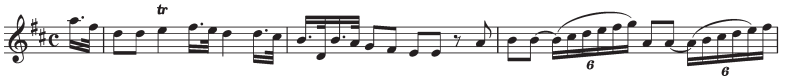
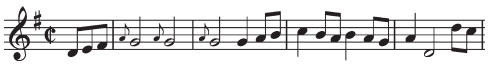
33 Marcha del Retiro

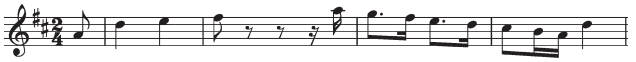
34 Otra [Marcha] Rendida

37 Marcha de la Reina

38 Otra de Nápoles

54 Marcha Inglesa

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

55 Marcha del Emperador

56 Otra Alemania

57 Otra [Marcha]

58 Otra [Marcha]

59 Marcha a dúo

77 Marcha a dúo de Jeruralem

82 Marcha

84 Marcha

85 Otra [Marcha]

86 Marcha Porreti

87 Otra [Marcha] del Duque

88 Otra [Marcha] de los Cardenales

[101] Marcha de los Granaderos de Pérez Cano

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

21

Otros contextos: nuevos datos biográficos de Roque Ceruti (¿*ca*. 1683?-1760) a partir de documentos conservados en el Archivo General de Indias

Susana Sarfson*
Universidad de Zaragoza

Introducción

Roque Ceruti, compositor nacido y formado en Italia en fecha incierta, *ca.* 1683, fue maestro de capilla de la Catedral de Lima desde 1728 y falleció en esa ciudad en 1760. Sus obras fueron elogiadas, y copias de sus cantadas y villancicos fueron enviadas a otras catedrales de los virreinatos americanos, donde eran interpretadas como signo de modernidad: el lenguaje musical del teatro estaba ya instalado en la música que se interpretaba dentro de la iglesia. En su estilo se advierten líneas violinísticas ágiles y coloridas, pero quizás sin la riqueza contrapuntística de los maestros que habían seguido la tradición hispánica.

La abundante bibliografía indica, hasta ahora, que Roque Ceruti habría llegado a Lima en 1707 como director musical del Palacio de Gobierno del virrey Castelldosrius. La importancia de este Virrey nos hace, por una parte, centrarnos en su figura, ya que consideramos que su mecenazgo hacia las letras y las artes tuvo mucha influencia en la consolidación de la estética que acompaña el cambio de casa reinante. Pero, por otra, nos va a llevar a cuestionar y a tratar de ajustar algunos datos sobre la llegada del compositor Roque Ceruti al Perú.

El Virrey Castelldosrius

Don Manuel de Oms de Santa Pau, Señor de Sentmenat y de Lanuza, Marqués de Castelldosrius, Grande de España, "Virrey, Governador, y Capitán General de estos Reynos del Perú, Tierra firme y Chile desde el lunes 23 de Septiembre, del año de 1709"[1], nació en Barcelona en 1651, y estudió filosofía y derecho en la Universidad de Barcelona. Cercano a la Corona, siguió la carrera militar, con una sucesión de honores y puestos de mando importantes[2]. Oms había sido embajador en Lisboa, y estaba

* Miembro del Grupo de Investigación de Referencia Vestigium ("Arte y Patrimonio aragonés en su contexto y dimensión internacional"), H19-17R.

1 Rodríguez de Guzmán, Diego. *Flor de academias que se celebraron en el Real Palacio de Lima, en el gabinete de D. Manuel de Oms y de Santa Pau, Virrey del Perú*. 1713 (MS). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/8722, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069518&page=1> [consulta 09-11-2018].

2 Carlos II le concede marquesado de Castelldosrius el 6 de abril de 1696, desde 1701 con Grandeza de España.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

destinado también como embajador en Francia durante el reinado de Carlos II. Al fallecer el último monarca español de la casa de Austria, el Marqués de Castelldosrius tuvo la misión de presentarse ante Luis XIV en Versailles para anunciar el mandato testamentario que reconocía a su nieto Felipe de Anjou como sucesor de la corona española. Luis XIV lo premió con 3000 luises de oro. En 1702 recibió el nombramiento como Virrey del Perú, pero su viaje se realizó desde Cádiz en 1706[3].

Guillermo Lohmann Villena en su libro publicado en 1945[4] dice que Roque Ceruti llegó a Lima con el virrey Castelldosrius, y compuso durante ese período, entre otras obras, la música para la obra teatral *El mejor escudo de Perseo*, con texto del mencionado Marqués de Castelldosrius. Esto lo repite con cierta prudencia Samuel Claro, quien observa que la música de esa comedia fue compuesta probablemente por Roque Ceruti. En la misma información reincide Robert Stevenson en 1973[5] y, ante la autoridad musicológica de estos autores, la bibliografía posterior se hace eco de la misma información: baste mencionar el artículo sobre Roque Ceruti en el *Grove Music*, donde se reitera lo mismo[6]. La bibliografía también expone que, aunque este Virrey falleció en 1710, Roque Ceruti continuó en el palacio virreinal hasta 1721, con el siguiente Virrey, Carmine Niccolo Caracciolo, Príncipe de Santo Buono.

Ahora bien, como había una exigencia de gestionar una licencia de viaje hacia los territorios españoles de ultramar, la información que ofrecen estos documentos permite precisar y corregir algunos de los datos referidos, en este caso, a los Virreyes y sus acompañantes. Así, en el Archivo General de Indias, cuya sede actual se encuentra en Sevilla (España), se conserva documentación útil para esclarecer algunas incógnitas.

En primer término, en el expediente donde refiere que se concede la licencia de pasajero a Indias al Marqués de Castelldosrius y su familia, consta que llevó un amplio grupo como miembros de su corte: "Llévase su excelencia consigo al Perú, para su servicio y de su casa, el capellán, 48 criados y 12 criadas que en la Real Cédula se expresan" (se mencionan los nombres); también "lleva al Perú por criados suyos los sujetos franceses que contiene la lista". A continuación, hay un listado de los dichos "sujetos franceses": doce gentileshombres, dos pajes, dos ayudas de cámara, un cirujano, "tres músicos, el uno de Milán y los dos franceses cuyos nombres son Binet y Clinet"; la lista se completa con dos reposteros, cuatro cocineros, cinco lacayos[7]. El documento está fechado en Cádiz, el 1 de marzo de 1706. Aunque se indica que uno de los músicos es de Milán, no se menciona cuál es su nombre (Figura 21.1).

Con respecto al Virrey Marqués de Castelldosrius, además de su importancia política y militar, fue aficionado al cultivo personal de las artes. Así, guitarrista y poeta, celebraba en su palacio reuniones que comenzaban con la interpretación de una obra musical y continuaban con la lectura de poesía. Estas tertulias o academias, con las que aspiraba a recrear en parte el ambiente versallesco por él conocido, eran reuniones celebradas los lunes, en las que se escuchaba música a la moda (italiana) y en las que el mecenazgo poético del virrey fructificaba en la creación ejercitada por algunos miembros de la elite limeña, que se apartaba momentáneamente de las lides del poder y del gobierno para celebrar

[3] El Archivo de los Sentmenat se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya. Actualmente el título de Marquesa de Castelldosrius recae en la diseñadora Ágatha Ruiz de la Prada.

[4] Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945, p. 325.

[5] Stevenson, Robert M. *Foundations of New World Opera*. Lima, Ediciones Cvltura, 1973, p. 54.

[6] Estenssoro, Juan Carlos. "Ceruti, Roque". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05310> [consulta 09-11-2018].

[7] Sevilla, Archivo General de Indias, Escribanía de Cámara, 548, Real Cédula de 12 de marzo de 1705. Contratación, 5463, N.43. El 5 de marzo de 1706 se concede licencia para embarcar treinta personas con Manuel de Oms, Marqués de Castelldosrius.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

con ingenio poético el arte de la palabra y "romper el límite de todo lo vulgar"[8]. Según la investigadora Núria Sala, su gobierno transcurrió "dedicando el día a los negocios y la noche a las actividades artísticas"[9]. Existe un interesantísimo documento manuscrito que refleja el contenido de algunas de estas reuniones, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y titulado *Flor de Academias*. Conserva el testimonio de quiénes eran sus miembros, los juegos de ingenio poético que proponía el Virrey Castelldosrius y las consecuentes creaciones de los asistentes[10].

Por otra parte, *El mejor escudo de Perseo*, obra que varios investigadores han atribuido a Ceruti como probable compositor, tuvo una representación previa en 1694, en Lisboa, con texto del Marqués de Castelldosrius, en su etapa como embajador ante el Reino de Portugal, como celebración del quinto cumpleaños del príncipe Juan de Portugal. Este hecho ha sido estudiado por José Antonio Rodríguez Garrido, quien da la referencia de dónde se conservan los manuscritos (Nueva York, Hispanic Society of America, Manuscrito B2192)[11]. El mismo autor documenta que se imprimieron más de 1000 ejemplares, y dos de ellos fueron encuadernados con las armas de Portugal, que serían para los Reyes. La obra teatral se representó el 22 de octubre de 1694 y contenía partes instrumentales, recitativos y partes corales[12].

En Lima, el Virrey Castelldosrius reutiliza este texto de su autoría, tal vez con alguna adaptación, para una obra que celebra el nacimiento del príncipe Luis, primogénito del rey Felipe V de España. Lohmann sugiere que la música, en este caso, podría haber sido de Roque Ceruti, y así lo repitieron otros. El mismo Lohmann localiza un documento, escrito por el Virrey Castelldosrius y conservado en el archivo privado del titular del marquesado en el momento en que revela su existencia (1964). En su propio texto, el entonces Virrey del Perú hace una referencia a la obra *El mejor escudo de Perseo*:

> Para el día 15 de septiembre que viene [1708] queda dispuesto el dar principio a las fiestas públicas del Nacimiento del Serenísimo Señor Príncipe Nuestro Señor, las cuales después de empezarlas yo en Palacio con una comedia de música, mutaciones, y tramoyas, las continuarán la ciudad y gremios de ella[13].

En dicho escrito no se menciona quién compuso la música. Sin embargo, en el mismo cuadernillo, el Virrey Castelldosrius se refiere a quiénes solicitan volver a la metrópoli, y entre ellos está el músico francés Clinet (presente en la lista de personas que acompañara al Virrey en su viaje al Perú). Deja escrito el Virrey:

> Clinet, músico de violón, también se va, despreciando 560 pesos que tenía cada año, y aunque me ha hecho entender después inmediatamente, reconocido de su error, que volvería a mi servicio, no he admitido la plática, por la desvergüenza, ni le he metido en un cepo por la compasión[14].

---

8 Rodríguez de Guzmán, D. *Flor de academias…* p. 20.

9 Sala i Vila, Núria. "La escenificación del poder: el marqués de Castelldosrius, primer virrey Borbón del Perú (1707-1710)". *Anuario de Estudios Americanos*, 61, 1 (2004), pp. 31-68, p. 38.

10 Rodríguez de Guzmán, D. *Flor de academias…*

11 Rodríguez Garrido, José Antonio. "Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de *El mejor escudo de Perseo* del Marqués de Castell dos Rius". *Edición y anotaciones de textos coloniales hispanoamericanos*. Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, pp. 351-375, p. 354.

12 Rodríguez Garrido, J. A. "Una pieza recuperada…", p. 354.

13 Lohmann Villena, Guillermo. "El 'Cuadernillo de noticias' del Virrey del Perú Marqués de Castelldosrius (1708)". *Anuario de Historia de América Latina*, 1 (1964), pp. 207-237, p. 235.

14 Lohmann Villena, G. "El 'Cuadernillo de noticias'…", p. 232.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sin embargo, en este cuaderno del Virrey Castelldosrius no existe ninguna mención a Roque Ceruti. Pedro de Peralta Barnuevo Rochas, sacerdote que había formado parte de las academias de los lunes del Virrey Castelldosrius, publica en 1732 un poema épico en glosas sobre la historia del Perú: *Lima fundada o conquista del Perú: Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento*[15]. En su portada se menciona que el autor es "doctor en ambos derechos, catedrático de Matemáticas"[16], poeta, Rector de la Universidad de San Marcos y abogado de la Real Audiencia de esa ciudad. En este poema épico, una suerte de Eneida peruana, el autor se refiere al entonces ya fallecido Virrey Marqués de Castelldosrius como militar augusto y defensor de las artes:

El augusto natal del Real Lucero
celebrará con celo tan ardiente
que será maravilla del esmero
lo magnífico uniendo a lo elocuente.
Del circo hará festivo lo más fiero,
del teatro hará canoro lo luciente,
viéndose, que por arte del deseo,
también produce Apolo su Perseo[17].

Peralta Barnuevo glosa así su elocuente (y extenso) poema: "Comedia intitulada *El Perseo*, hecha por el mismo Virrey, que con armoniosa música, preciosos trajes y hermosas decoraciones de perspectiva, dispuso que se representase en su palacio en celebración del regio nacimiento"[18], pero no nombra al compositor de las partes musicales.

El Virrey Caracciolo

Ahora bien, al buscar el documento con la licencia para viajar a Perú del siguiente Virrey, el italiano Carmine Niccolo Caracciolo, Príncipe de Santo Buono, Grande de España, hemos encontrado, ahora sí, la mención explícita a Roque Ceruti[19]. El documento está fechado en julio de 1714 e indica que Roque Zerutti [*sic*], maestro de capilla, es natural de Bolonia; aparece incorporado en el "Memorial de la familia que se ha de llevar al Perú la Señora Princesa de Santo Bueno [*sic*]"[20], esposa del Virrey (Figura 21.2).

En el documento, conservado en Sevilla en el Archivo General de Indias, y fechado –según decimos– en 1714, se lee claramente "Don Roque Zerutti [*sic*], Maestre de Capilla, natural de Bolonia". Ello nos induce a pensar que Ceruti no acompañó al Virrey Castelldosrius, ni participó de sus notables tertulias limeñas, ya que aún no había viajado al Perú. Este hallazgo supone ajustar el conocimiento disponible sobre Roque Ceruti, y nos permite suponer que el compositor que aparece ensalzado en las crónicas referidas al Virrey Castelldosrius (sin mencionar nunca el nombre del músico) podría ser

[15] Peralta Barnuevo, Pedro de. *Lima fundada o conquista del Perú: Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento*. Lima, Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.

[16] Peralta Barnuevo, P. de. *Lima fundada*…, portada.

[17] Peralta Barnuevo, P. de. *Lima fundada* …, p. 194.

[18] Peralta Barnuevo, P. de. *Lima fundada* …, p. 195.

[19] Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5463, N.43.

[20] Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5468, N.2, R.12, fol. 7r.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la Catedral de la Ciudad de los Reyes (Lima), quien había llegado a Perú acompañando al anterior Virrey, el Conde de Lemos, y cuya licencia de viaje fue otorgada en 1667 (Figura 21.3)[21] .

En el viaje de Roque Ceruti al Perú es fundamental considerar la influencia de la princesa de Santo Buono, a quien sirve el compositor como maestro de capilla. Doña Giovanna Costanza Ruffo, hija del cuarto Duque de Bagnara, noble napolitana y amante de la música, había compartido el destino de su esposo, quien fuera embajador extraordinario ante el Papa en Roma, y más tarde embajador de Felipe V en Venecia. Justamente en esta ciudad se documenta que en 1706 se estrena la ópera *Statira*, con música de Francesco Gasparini y texto de Apostolo Zeno, dedicada a la mencionada consorte napolitana del embajador español[22]. Tanto Carmine como Giovanna Caracciolo habían sido miembros de la Academia de la Arcadia, fundada en Roma en 1690. Sus seudónimos como poetas eran *Salico Lepreonio* y *Nosside Ecalia*, respectivamente. Los príncipes de Santo Buono residieron en Venecia desde 1706 hasta 1711. Existen varias publicaciones de poemas de Giovanna Caracciolo, entre ellas la antología que se editó en Venecia en 1716[23]. La princesa de Santo Buono había fallecido en diciembre de 1715, es decir, antes de llegar a Lima, donde su esposo, el Virrey Caracciolo, tomó posesión de su cargo en octubre de 1716. Sin embargo, el compositor permaneció en la órbita del palacio virreinal hasta 1720, año en que el Príncipe de Santo Buono regresa a Madrid.

Una vez finalizada su labor como maestro de capilla de este virrey, Roque Ceruti se instala en Trujillo (norte de Perú) en 1721, de cuya catedral es nombrado maestro de capilla. En 1728 regresa a Lima, donde tras el fallecimiento de Torrejón y Velasco es nombrado maestro de capilla de la catedral limeña[24]. Además de su labor como compositor, Robert Stevenson expone que existe al menos una obra poética de Roque Ceruti: *Carmen Panegiricum*, compuesta en latín como loa al Virrey Caracciolo[25]. Esto pone en evidencia la formación humanística de Ceruti, y abre una posible vía de localización de nuevos datos biográficos, indagando acerca de su hipotética etapa de aprendizaje en Bolonia[26].

Conclusiones

No se ha localizado ningún documento que permita afirmar que Roque Ceruti viajó a Perú junto con el Virrey Castelldosrius, quien falleció en Lima en 1710. En cambio, la licencia de viaje que incluye el nombre de Ceruti fue otorgada en 1714, como miembro del personal que acompañaría al Virrey Carmine Caracciolo y su esposa, Giovanna Costanza Ruffo (hija de Francisco Ruffo, duque de Bagnara). El hecho de que en la licencia de viaje en la que figura Roque Ceruti se indique que es natural de Bolonia, su dominio del latín, y los márgenes temporales nos llevan a valorar la necesidad de ampliar la búsqueda en esta ciudad italiana, reconocida a finales del siglo XVII por la calidad musical de su capilla, y por

[21] Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5435, N.2 , R.24, "Pedro Fernández de Castro Castilla y Andrade", fol. 1r-v.

[22] Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660-1760*. Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 271.

[23] Recanati, Giovanni Battista. *Resie italiane di rimatrici viventi*. Venecia, Sebastiano Coleti, 1716.

[24] Claro Valdés, Samuel. "La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical". *Revista Musical Chilena,* XXVI, 117 (1972), pp. 3-23.

[25] Stevenson, Robert. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington D.C., Pan American Union, 1960, p. 84.

[26] Cetrángolo, Aníbal Enrique. *La Arcadia entre las vicuñas. Secretos y sátiras en los peregrinajes de la ópera napolitana*. [Quaderni del I.M.L.A.]. Valladolid, El Árbol de las Letras, 2012, p. 110.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

los nexos de Bolonia –ciudad que formaba parte del Estado Pontificio– con España. La posibilidad de descubrir nuevos datos biográficos vinculados a sus primeros años podrían arrojar luz acerca de su formación musical y humanística, así como su conexión con la ópera napolitana, teniendo en cuenta que Giovanna Costanza Ruffo pertenecía a una familia de nobles napolitanos, y que en esa ciudad nacieron dos de las hijas del matrimonio Caracciolo-Ruffo. El próximo paso, entonces, será la búsqueda de otras huellas en Bolonia que pudieran ofrecer más información acerca de la figura de este compositor.

Apéndice 21.1: Lista de Figuras

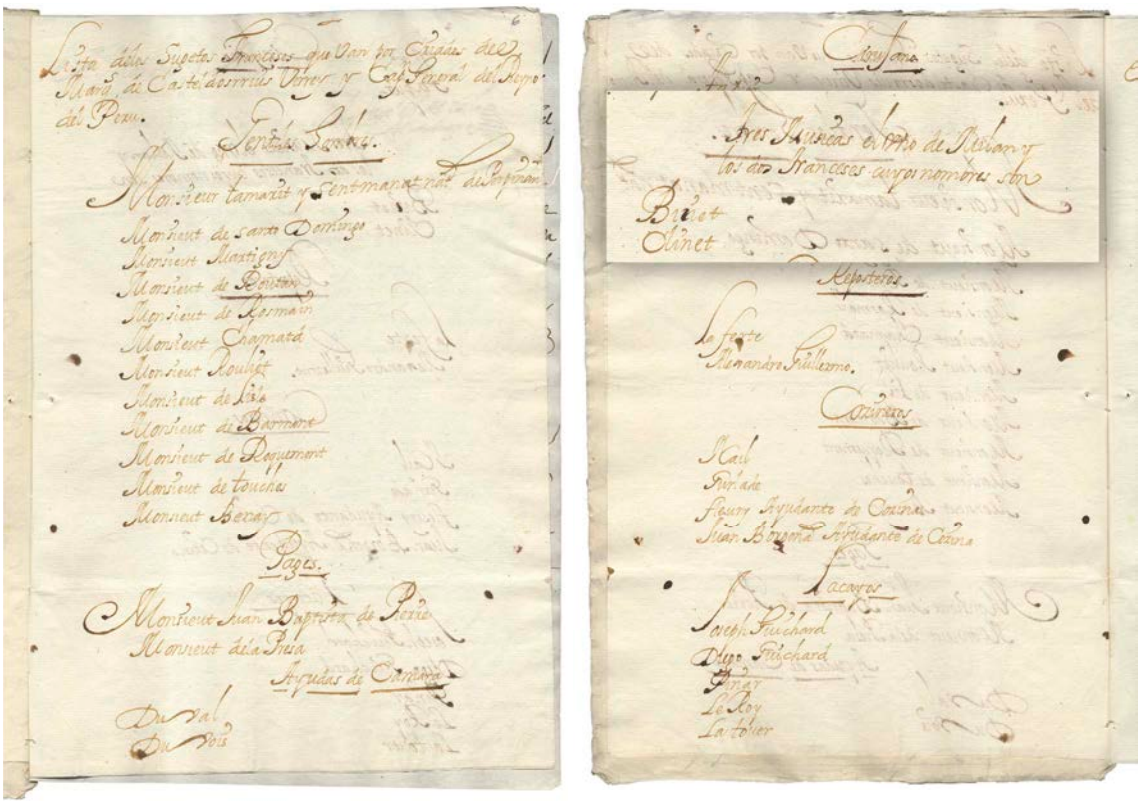


Figura 21.1: Lista de personas que viajaron a Perú con Manuel de Oms, Marqués de Castelldosrius (en la segunda página se lee "Tres músicos, el otro de Milán y los dos franceses cuyos nombres son Binet y Clinet"). Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5463, N.43, fol. 6r-v. Reproducido con autorización.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

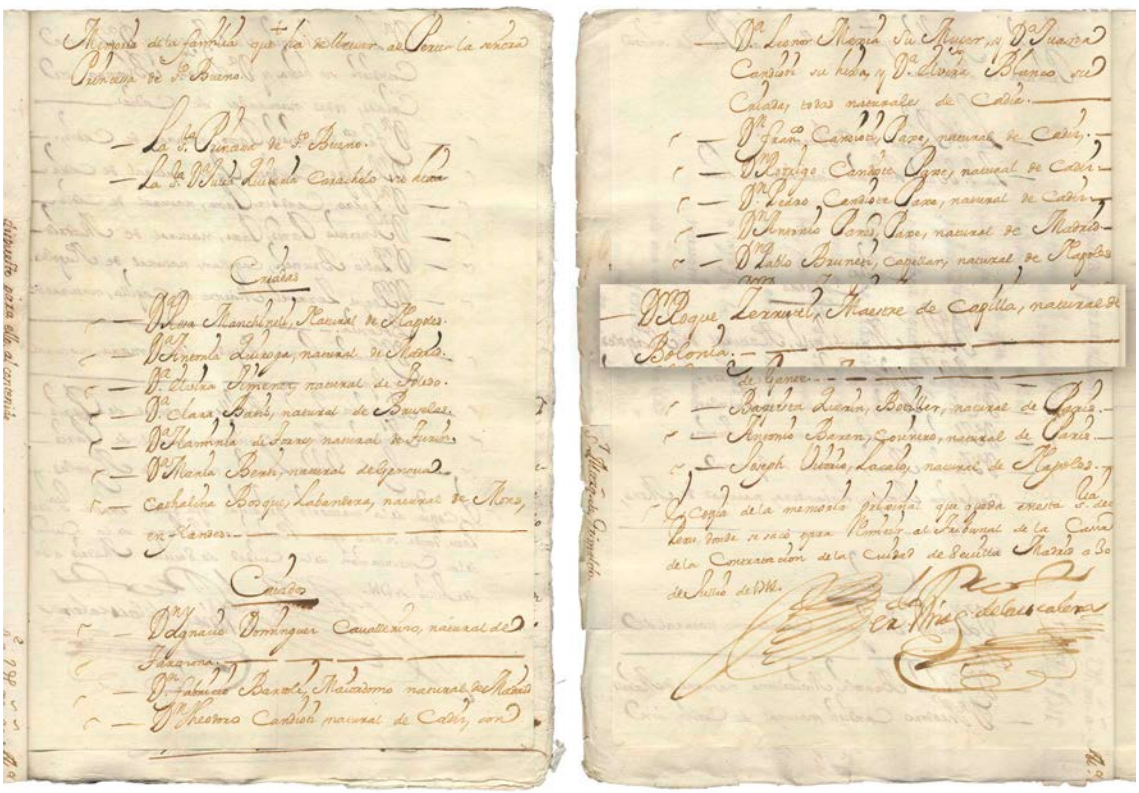


Figura 21.2: Lista de personas que viajaron a Perú con el príncipe de Santo Buono y su mujer. Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5468, N.2, R.12, fol. 7r-v, expediente de Carmine Nicolas Caracciolo. Reproducido con autorización.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

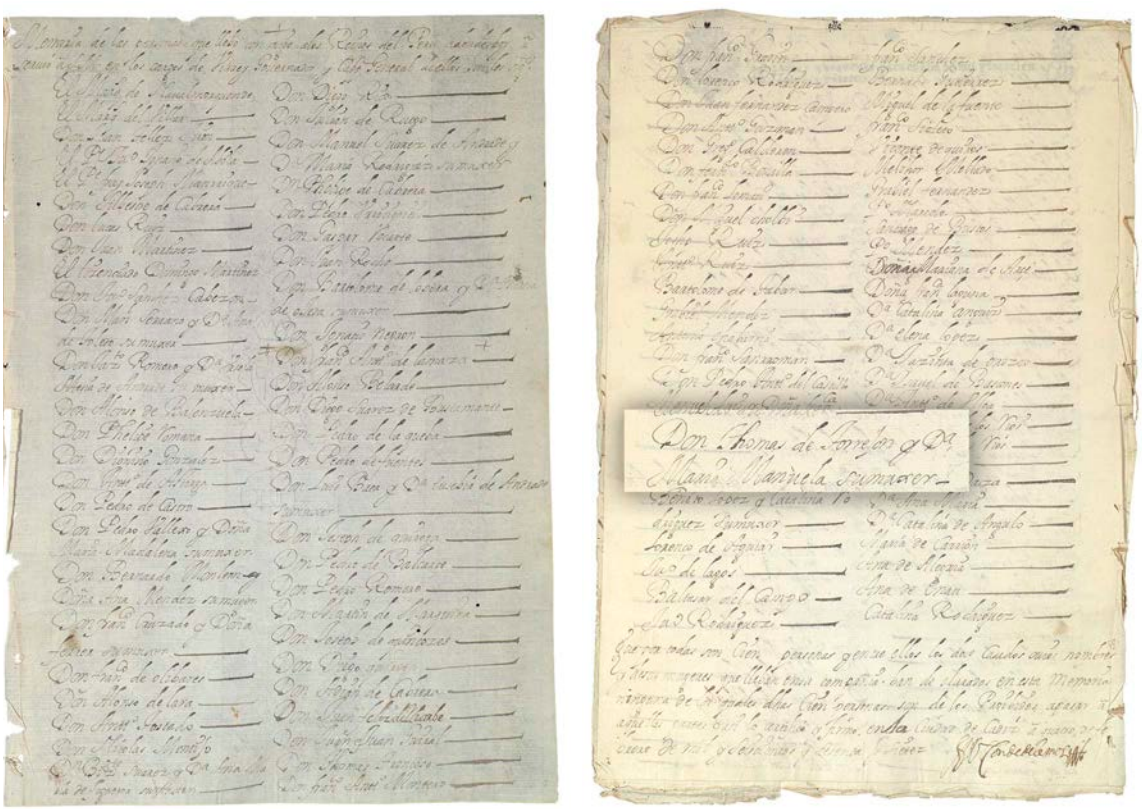


Figura 21.3: Licencia a Pedro Fernández de Castro Castilla y Andrade, Conde de Lemos, Virrey del Perú, para viajar (Cádiz, 4 de febrero de 1667) (se lee claramente *Don Thomas de Torrejón y Doña María Manuela, su mujer*). Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5435, N.2, R.24, fol. 3r-v, expediente de Pedro Fernández de Castro Castilla y Andrade. Reproducido con autorización.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

22

Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)

Lluís Bertran
Universidad de La Rioja

Oriol Brugarolas
Universitat de Barcelona

Introducción: estado de la cuestión

El estudio del tráfico de instrumentos musicales y material musical entre España e Iberoamérica y, en particular, entre Barcelona y Veracruz, de 1778 a 1821 resulta fundamental a la hora de comprender las relaciones que unen el desarrollo de la vida musical a ambos lados del Atlántico en esas fechas y permite descubrir y cartografiar un aspecto desconocido de las circulaciones musicales entre la Península e Hispanoamérica. Este tipo de investigación es una valiosa herramienta para determinar el valor y el papel del material musical producido en Europa dentro de la tupida red de intercambios que unía las principales ciudades de los territorios peninsulares y de ultramar de la Corona española.

La liberalización del comercio peninsular con los puertos americanos se estableció gradualmente a lo largo del reinado de Carlos III, desde la apertura del comercio de las Antillas con nueve puertos peninsulares en 1765 hasta el *Reglamento de libre comercio* de 1778, al que se sumaron otras medidas liberalizadoras como la incorporación del puerto de Veracruz al nuevo sistema comercial en 1789. Esta reorientación de la política económica de la monarquía supuso el fin gradual del monopolio gaditano. Hoy en día, se considera que estas medidas, pronto trastornadas por el largo período bélico de 1793-1814, tuvieron efectos mitigados en la transformación de la economía peninsular y la americana, aunque sí incidieron de forma más o menos intensa en el despegue de la industrialización catalana, que corrió paralelo a la intensificación de los intercambios comerciales directos de Cataluña con América[1]. A pesar de sus limitaciones, el *Reglamento* de 1778 fue un instrumento útil en manos de los comerciantes catalanes, puesto que la experiencia acumulada en las décadas anteriores en el comercio y la navegación ultramarina permitieron que "al finalizar la exclusividad de los puertos andaluces en el comercio americano estallara en Cataluña una economía ultramarina en toda la magnitud del término: aumentó el volumen del comercio y los renglones comerciados, se multiplicaron las expediciones a Indias, la

[1] Delgado Ribas, Josep Maria. "Comercio colonial y crecimiento económico en la España del siglo XVIII. La crisis de un modelo interpretativo". *Manuscrits: revista d'història moderna*, 3 (mayo 1986), pp. 23-40; véase también, del mismo autor, "'El algodón engaña'. Algunas reflexiones en torno al papel de la demanda americana en el desarrollo de la indianería catalana". *Manuscrits: revista d'història moderna*, 11 (enero 1993), pp. 61-83. Para una síntesis más reciente sobre el tema, véase Yánez, César. "Los negocios ultramarinos de una burguesía cosmopolita. Los catalanes en las primeras fases de la globalización, 1750-1914". *Revista de Indias*, LXVI, 238 (2006), pp. 679-710.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

construcción naval encuentra en la demanda atlántica un estímulo extraordinario, [y] surge [...] una emigración que es el origen de una verdadera diáspora comercial catalana en los puertos americanos"[2].

A pesar de su interés, el fenómeno de la circulación de instrumentos musicales de España al Nuevo Mundo en estas fechas apenas ha sido objeto de investigación en el ámbito hispanoamericano, bien porque desde España ha predominado el estudio de la música propiamente nacional desde perspectivas aislacionistas y defensivas respecto a otras geografías[3], bien por el predominio en España, hasta fechas recientes, de una visión formalista de la música poco interesada por los aspectos económicos y sociales del fenómeno musical, bien por la diversidad de fuentes a las que hay que recurrir y la dificultad metodológica que ello conlleva.

Aun así, la idea de la necesidad de esta investigación no es nueva. En los estudios sobre la música en la América virreinal realizados por Andrés Sas, en 1962[4], y Robert Stevenson, en 1970[5], se pueden encontrar datos que revelan la importancia y la necesidad de estudiar la circulación de instrumentos musicales entre la Península y las colonias americanas. Cabe destacar, del mismo modo, la aportación de Jania Sarno con relación al tráfico de instrumentos y libros musicales entre los dos continentes[6]. Sin embargo, es a principios del presente siglo cuando el interés por este fenómeno ha empezado a tener más presencia en el campo de la musicología, tal como lo refleja la aparición de diversos estudios[7], entre los que destacan los de Vera, donde se pone de manifiesto la existencia de un complejo sistema intercontinental que hacía circular de una forma determinada la música y otras prácticas culturales a

---

2 Yánez, C. "Los negocios ultramarinos de una burguesía cosmopolita...", p. 689.

3 Gembero Ustárroz, María. "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla". *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 11-38, p. 14.

4 Sas, Andrés. "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia". *Revista Musical Chilena*, XVI, 81-82 (1962), pp. 8-53.

5 Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C., Organization of American States, 1970; "La música en la América española colonial". *Historia de América Latina*. *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Leslie Bethell (ed.). 16 vols. Barcelona, Crítica, 1990 [1984], vol. 4, pp. 308-335; "La música en la Catedral de México: 1600-1750". *Revista Musical Chilena*, XIX, 92 (1965), pp. 11-31.

6 Sarno, Jania. "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación". *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle.* René de Maeyer (ed.). Bruselas, The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 95-108.

7 Fenlon, Iain; y Knighton, Tess (eds.). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* [DeMusica, 11]. Kassel, Reichenberger, 2006; Gembero Ustárroz, María. "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58; Marín López, Javier. "Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado". *Orbis incognitvs: avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*. Fernando Navarro Antolín (ed.). 2 vols. Huelva, Universidad de Huelva y Asociación Española de Americanistas, 2008, vol. 2, pp. 137-152; Marín López, J. *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, 3 vols. Universidad de Granada, 2007, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/1653>; Marín López, Javier. "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)". *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 425-457 [volumen monográfico: *Estudios sobre música y músicos de Navarra.* María Gembero Ustárroz (ed.)]; Ros-Fábregas, E. "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI". *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 39-66; Tello, Aurelio (ed.). *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología.* Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2012; Vera Aguilera, Alejandro. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, X (2005), pp. 7-33; Waisman, Leonardo J. "La música en la América española". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 553-644; y Marín López, Javier (ed.). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

partir de "una extensa red urbana [...] sincronizada y fuertemente jerarquizada: existían ciudades con un rol principal y otras de menor envergadura que en muchos sentidos dependían de ellas"[8].

Aun así, son excepcionales los trabajos sobre esta cuestión que centran su atención específicamente en las postrimerías del siglo XVIII y los inicios del XIX. La investigación inédita presentada aquí se focaliza en distintos aspectos de la circulación de instrumentos y material musical entre Barcelona y Veracruz de 1778 a 1821[9]. En particular, se centra en dos de los sectores de la industria musical en auge en esas fechas, el de la producción de cuerdas para instrumentos y el de la construcción de pianos, que encontraron en el mercado americano una salida para los excedentes locales y una oportunidad de crecimiento económico[10].

Entre la variedad de acercamientos posibles al tema de la circulación de instrumentos, han resultado de mucha utilidad los trabajos de historia económica dedicados al comercio entre España o Cataluña y América, como los de Sánchez[11], Martínez Shaw[12], Delgado[13], Fontana[14], Valls Junyent[15] y Arias Estrada[16]. Merece la pena destacar, además, otros estudios. Por un lado, las obras de Fisher[17] y de Ortiz de la Tabla[18] para ubicar el contexto más general del comercio transatlántico, puesto que el primero se preocupa de cuantificar por su valor las principales mercancías intercambiadas entre los puertos españoles y los americanos, mientras que el segundo estudia los intercambios españoles con Veracruz, principal puerto de entrada al virreinato de Nueva España. Por otro lado, los estudios de Gembero[19] y Sarno[20] relativos a los problemas metodológicos que supone el tratamiento de fuentes no musicales con fines musicológicos. Todos estos trabajos abordan importantes problemas conceptuales, técnicos y de terminología referentes al tratamiento de fuentes y proporcionan diferentes metodologías en el

---

8 Vera Aguilera, A. "La circulación de la música en la América Virreinal: el virreinato de Perú (siglo XVIII)". *Annais do SIMPOM*, 3 (2014), 23 pp., pp. 2-3, <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4470> [consulta 20-06-2018].

9 El presente estudio forma parte de uno más general dedicado a la circulación de instrumentos, músicos y partituras entre el Viejo y Nuevo Mundo y entre los propios territorios americanos.

10 Barcelona también destacó en la fabricación de guitarras y de salterios, un instrumento de moda a finales del siglo XVIII. Destacan los constructores de salterios barceloneses Salvador Bofill, Josep Alsina y Josep Pujol; algunos ejemplares de Alsina y Bofill pueden verse en el Museu de la Música de Barcelona. Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, Editorial Península, 2009, p. 350.

11 Sánchez, Àlex. "Crisis económica y respuesta empresarial. Los inicios del sistema fabril en la industria algodonera catalana, 1797-1839". *Revista de Historia Económica*, XVIII, 3 (2000), pp. 485-523.

12 Martínez Shaw, Carlos. *Cataluña en la carrera de Indias*. Barcelona, Crítica, 1981; "El libre comercio y Cataluña: contribución a un debate". *El comercio libre entre España y América Latina (1765-1824)*. Antonio-Miguel Bernal Rodríguez (coord.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 43-52; Martínez Shaw, C. (ed.). *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*. Madrid, Marcial Pons, 2005.

13 Delgado, Josep Maria; Fradera, Josep Maria; Martínez Shaw, C.; *et al*. *El comerç entre Catalunya i Amèrica: segles XVIII i XIX*. Barcelona, L'Avenç, 1986; y Delgado Ribas, J. M. "Comercio colonial...".

14 Fontana, Josep. "En torno al comercio libre". *El comercio libre entre España y América Latina…*, pp. 7-14.

15 Valls Junyent, Francesc. *La Catalunya Atlàntica. Aiguardent i teixits a l'arrencada industrial catalana*. Vic, Eumo Editorial, 2004.

16 Arias Estrada, Walter Octavio. *Catalanes en Nueva España, 1790-1820. Emigración y comercio*. Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2013.

17 Fisher, John Robert. *El comercio entre España e Hispanoamérica (1797-1820)*. Madrid, Banco de España, 1993; "The Imperial Response to *Free Trade*: Spanish Imports from Spanish America, 1778-1796". *Journal of Latin American Studies*, XVII, 1 (1985), pp. 35-78.

18 Ortiz de la Tabla, Javier. *Comercio exterior de Veracruz 1778-1821. Crisis de dependencia*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1978.

19 Gembero Ustárroz, M. "Documentación de interés musical...", pp. 11-18.

20 Sarno, J. "El tráfico de instrumentos y libros musicales...", pp. 95-100.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

análisis cuantitativo y cualitativo y en la interpretación de datos. En este sentido, resulta de gran utilidad conocer de qué manera se aborda un mismo objeto de estudio desde disciplinas distintas. En este caso, la metodología de la historia económica enriquece de manera determinante la de la musicología al abordar un mismo objeto, y viceversa.

Hemos buscado, así, espacios comunes entre estas dos ramas de la historia, a menudo alejadas, siempre con el propósito de extraer datos significativos entre los miles de documentos de un fondo archivístico y analizarlos, procesarlos y relacionarlos para, finalmente, interpretarlos y poner por escrito los resultados. Con esta manera de abordar el estudio de la historia de la música queremos también contribuir "a desvelar una realidad histórica más dinámica y compleja moldeada por constantes procesos de contacto e intercambio cultural"[21], en la línea de la renovación metodológica, acaecida tanto en España como en Hispanoamérica, que aboga por eliminar los compartimentos estancos al estudiar la música a nivel institucional, urbano, estatal e incluso continental, con el fin de encontrar espacios comunes de investigación y de interpretación.

Fuentes empleadas y problemas metodológicos

Para la realización del presente trabajo ha sido necesario recurrir a fuentes de carácter y localización muy diversa (con la dificultad metodológica que ello conlleva). Aunque todavía falta por consultar casi un tercio de la documentación que nos hemos propuesto estudiar en una investigación de más largo alcance, los resultados obtenidos dan cuenta suficiente de la importancia de la circulación transatlántica de material musical en torno a 1800.

Se han consultado hasta la fecha veintiún legajos de la sección Indiferente General del Archivo General de Indias (AGI)[22], entre los que cabe incluir los registros de carga de los navíos que partían de Barcelona hacia los puertos americanos. Estos permiten localizar y cuantificar el material musical exportado desde Barcelona y conocer el origen nacional o extranjero del producto embarcado[23]. En esta misma sección también se han documentado navíos que salían de Cádiz y de otros puertos peninsulares cargados con géneros catalanes o barceloneses, aunque solo han sido incorporados de forma puntual en este artículo.

La información que hemos obtenido en el AGI se ha combinado con la documentación de otros fondos de archivo. La sección Sanidad del fondo municipal del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB) ha permitido completar la información de los registros de los navíos que partían hacia América. Esta sección custodia la documentación generada por la Junta de Sanidad de Barcelona, que se ocupaba del control sanitario de las embarcaciones que entraban o salían del puerto. La documentación generada incluye los informes emitidos por los responsables de los navíos, y en ellos se da testimonio de la carga trasportada e incluso suelen especificar el nombre del propietario de la misma

[21] Marín, Miguel Ángel. "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural". *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 167-172, p. 167.

[22] De la sección Indiferente General todavía faltan por consultar diversos legajos de distintas unidades documentales, a saber: Salidas y presupuestos de las embarcaciones para América, Expedientes del Comercio Libre, Expedientes del Comercio Neutral y Correspondencia y Expedientes de Jueces de Arribadas. Juntas suman un total de 24 legajos.

[23] Cabe tener en cuenta, no obstante, que algunas prácticas fraudulentas estaban muy extendidas. Delgado Ribas, Josep Maria. "Fiscalidad y comercio con América: los resguardos de rentas de Catalunya (1778-1799)". *Boletín Americanista*, 30 (1980), pp. 69-88.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

y el nombre del futuro receptor. Este fondo ha permitido documentar algunos barcos que salían del puerto de Barcelona rumbo a América que no se han localizado en el AGI. Así pues, la combinación de los fondos mencionados del AGI y del AHCB relacionados con el contenido de la carga de los navíos con rumbo a América ha permitido suplir las carencias documentales de ambos archivos. Por ahora, se ha completado el vaciado de los años completos 1797, 1800-1804, 1809-1815, 1819-1821, además de vaciados parciales para los años 1778, 1779, 1782, 1783, 1785, 1786, 1788, 1792, 1794 y 1796.

Asimismo, el fondo comercial de AHCB constituye otro conjunto documental de sumo interés para el presente estudio. Este fondo reúne la documentación generada por las propias compañías comerciales catalanas. La jugosa correspondencia de los agentes que muchas de ellas tenían en los puertos principales de la Península y de ultramar revela numerosos detalles en relación con la provisión de las mercancías, su transporte y las redes de distribución en los lugares de destino.

También se ha recurrido a los fondos notariales del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), con la intención de seguir la pista de la actividad comercial del gremio de fabricantes de cuerdas de instrumentos, en catalán *corders de viola*. Las cuerdas y bordones para instrumentos, sobre todo para guitarra y violín, son los productos musicales que aparecen con más frecuencia en las bodegas de los navíos con rumbo a los puertos americanos. Las actas de los notarios Josep Ferran, Francesc Ferran, Caietà Ferran i Teixidor, Francesc Portell y Josep Maria Vilar i Estruch que consignan los consejos periódicos del gremio nos dan pistas acerca de la evolución y de las actividades económicas de la corporación. A pesar de la importante cantidad de datos reunidos, todavía falta documentar las vías de distribución y venta en territorio mexicano de los instrumentos localizados en los navíos, quién los compraba, el precio que se pagaba por ellos y los espacios y usos destinados a este material musical, cuestiones que serán objeto de futuros trabajos.

Música a la mar: primeros resultados sobre la exportación de material musical

Para cuantificar el volumen de material musical embarcado y el valor total en reales de vellón (r. v.), se han estudiado sistemáticamente los registros de embarque de los barcos que partieron de Barcelona rumbo al Nuevo Mundo. Estos registros hacen constar la fecha del registro (a veces también la fecha de partida del navío), el nombre del barco y de su patrón, su destino y el contenido de la carga en función de los derechos adeudados. Estos datos se han trasladado a una tabla de trabajo en la que se ha respetado la división de los productos embarcados según la carga impositiva: productos del Reino libres de impuestos; productos del Reino gravados al 3%; productos extranjeros gravados al 7% o al 10% (Tabla 22.1). Los resultados parciales suman, en el estado actual de la investigación y para el periodo 1778-1821, hasta 118.000 gruesas (gr.) de cuerdas (unos 17 millones de cuerdas), por valor de casi un millón de r. v., y 318 instrumentos, por valor de más de 62.000 r. v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 22.1: Algunos registros de salida de las embarcaciones desde Barcelona para América (1778-1821)[24].

Fuente: AGI, Indiferente General, leg. 2173 **Datos del navío** *Barco n.º*: [1] Fecha de registro: **19-12-1778** Puerto de origen: Barcelona Puerto de llegada: Buenos Aires Tipo de barco: Saetía Nombre: *Nuestra Señora del Carmen* Capitán: Salvador Botet	**Carga** Géneros del Reino libres: 470 gr. de cuerdas de vihuela, 2.882 r. v. Géneros del Reino sujetos al 3%: Géneros extranjeros:
Fuente: AGI, Indiferente General, leg. 2181 **Datos del navío** Barco n.º: [27] Fecha de registro: **06-08-1787** Puerto de origen: Barcelona Puerto de llegada: Puerto Rico Tipo de barco: Saetía Nombre: *Jesús, María y José* Capitán: Rafael Jinet (matr. de Arenys de mar)	**Carga** Géneros del Reino libres: 628 gr. de cuerdas para instrumentos, 3.700 r. v. Géneros del Reino sujetos al 3%: Géneros extranjeros:
Fuente: AGI, Indiferente General, leg. 2190 **Datos del navío** Barco n.º: [49] Fecha de registro: **07-07-1792** Puerto de origen: Barcelona Puerto de llegada: Veracruz Tipo de barco: Bergantín Nombre: *Nuestra Señora del Carmen* Capitán: Jacinto Llobet	**Carga** Géneros del Reino libres: 2 trompas de música, 600 r. v. Géneros del Reino sujetos al 3%: 184 gr. de cuerdas para instrumentos 1.656 r. v. Géneros extranjeros:
Fuente: AGI, Indiferente General, leg. 2202 **Datos del navío** Barco n.º: [175] Fecha de registro: **19-04-1804** Puerto de origen: Barcelona Puerto de llegada: Veracruz Tipo de barco: Bergantín Nombre: *El Carmen* Capitán: Miguel Miser	**Carga** Géneros del Reino libres: 12 pianos fuertes, 18.000 r. v. Géneros del Reino sujetos al 3 %: 114 gr. de cuerdas para guitarra, 556 r. v. Géneros extranjeros:
Fuente: AGI, Indiferente General, leg. 2202 **Datos del navío** Barco n.º: [177] Fecha de registro: **20-04-1804** Puerto de origen: Barcelona Puerto de llegada: Puerto Rico Tipo de barco: Polacra Nombre: *La Minerva* Capitán: Isidro Reynals	**Carga** Géneros del Reino libres: 210 gr. de cuerdas para guitarra, 840 r. v. Géneros del Reino sujetos al 3 %: Géneros extranjeros: 3 organitos de mano, 60 r. v.

[24] Se utiliza la abreviatura "gr." en lugar de gruesa, cantidad de artículos equivalente a doce docenas (144).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

A partir de esta tabla de trabajo, se ha generado otra (Tabla 22.2), en la que se detalla por cada año el total del material musical exportado anualmente de Barcelona al Nuevo Mundo (sin especificar el puerto de llegada), el número de barcos con carga musical y sin ella implicados en el comercio con Hispanoamérica, el valor total anual del material musical expresado en reales de vellón y el porcentaje de la carga musical respecto a la carga anual total (musical y no musical).

Tabla 22.2: Totales anuales de las exportaciones de material musical desde Barcelona hacia los puertos iberoamericanos (selección de años entre 1779 y 1804)[25].

I	II	III	IV	V	VI	VII
1779*	- cuerdas de vihuela	2	3	–	–	–
1782*	- 1.700 gr. de cuerdas de vihuela - 6 flautas	5	13	8.991	8,2	0,1%
1787	- 3.282 gr. de cuerdas para instrumentos - 280 docenas de cuerdas para guitarra	11	31	19.094	22,1	0,09%
1789	- 500 gr. de cuerdas de vihuela - 1.203 gr. de cuerdas de guitarra - 3.670 gr. de cuerdas para instrumentos - 18 gr. de pitos de vidrio - 10 violines - 3 guitarras - 7 salterios	18	47	29.222	33,7	0,09%
1792	- 2.391 gr. de cuerdas para instrumentos - 4 cajones de gr. de cuerdas de vihuela - 200 gr. cuerdas de vihuela - 5 guitarras - 2 trompas - 2 clarinetes	25	49	51.566	55,5	0,09%
1793	- 7.421 gr. cuerdas para instrumentos	20	41	58.281	31,2	0,18%
1802	- 35.545 gr. de cuerdas para instrumentos (8.051 gr. para guitarra) - 21 guitarras - 17 salterios	30	38	505.394	93,9	0,54%
1804	- 11.559 gr. de cuerdas para instrumentos (2.556 para guitarra) - 60 guitarras - 17 instrumentos para música - 12 instrumentos de viento - 2 trompas de música - 2 órganos de mano - 3 organitos de mano - 15 pianos fuertes - 1 manucordio [*sic*] pequeño para principiantes - 2 relojes de música - 3 instrumentos músicos	38	61	86.197	56,3	0,15%

[25] I: año; II: cuerdas e instrumentos embarcados; III: navíos con carga musical; IV: navíos totales; V: valor de la carga musical en r. v.; VI: exportaciones totales en millones de r. v. (datos de Fisher, J. R. *El comercio entre España e Hispanoamérica…*); VII: porcentaje de la carga musical sobre el total de las exportaciones.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Aunque todavía trabajamos con datos parciales, el análisis detallado de la Tabla 22.2 evidencia que no existe una clara correspondencia, en la mayoría de los años, entre el número de salidas de navíos musicales desde Barcelona respecto al volumen de material musical exportado; es decir, el mayor número de barcos con carga musical no implica un mayor volumen de carga musical. Esto se debe, por un lado, a que la mayor parte de la carga musical, sobre todo las cuerdas para instrumentos, aunque aparecen constantemente en los registros, eran mercancías de *relleno*, productos de volumen reducido que se cargaban para redondear los beneficios obtenidos de la venta masiva de productos como el vino, el aguardiente, los paños, las indianas o incluso el papel. Las cuerdas aparecen en varias ocasiones como parte de la "pacotilla", es decir, de aquellos géneros que los marinos podían cargar y vender durante la expedición comercial a su cuenta y riesgo. Por otra parte, el precio de un instrumento musical era muy variable, puesto que no estaba sujeto a regulación alguna. Al tratarse de un producto artesanal, el precio final dependía de la calidad del instrumento, es decir, de la habilidad del maestro constructor que lo realizara: los precios de los pianos identificados oscilan entre los 1.200 r. v. y los 4.400 r. v. Lo mismo sucede con las trompas. Se han localizado estos instrumentos en cargas de navíos diferentes que realizaban la misma ruta entre Barcelona y Veracruz con precios que van de los 280 r. v. a los 600 r. v. También el precio de las cuerdas para instrumentos es variable en función, sin duda, del grosor y de la calidad de los intestinos, pues se han localizado 100 gr. cuerdas para instrumentos por 400 r. v. y por 940 r. v. en navíos que efectuaban la misma ruta comercial.

En cuanto al flujo de material musical, cabe notar que uno de los factores que determinaron la política comercial de España hacia Hispanoamérica y, por tanto, la fluctuación de las exportaciones hacia el Nuevo Mundo, fue el contexto bélico en el que de forma periódica se veía envuelta la monarquía hispánica. En la Tabla 22.2 pueden advertirse los efectos negativos sobre el tráfico que tuvieron la guerra con Inglaterra (1779-1783) y el enfrentamiento entre España y la Convención Francesa (1793-1795). Obsérvese que, en época de guerra, la carga total entre 1779 y 1783 no supera los 12 millones de reales por año, mientras que en épocas de paz los valores alcanzan picos de hasta 50 millones de reales anuales. En estos contextos, además de interrumpirse el tráfico marítimo, se produjo un descenso del volumen (en reales de vellón) de exportaciones de material musical hacia el Nuevo Mundo.

Esta vinculación del comercio con los avatares de la política bélica española también se puede observar unos años más tarde con la guerra entre la Corona española e Inglaterra, entre 1796 y 1802, que paralizó las relaciones comerciales entre la metrópoli y sus posesiones americanas. Tal como se muestra en la Tabla 22.2, a partir de 1796 se aprecia un marcado descenso del número de navíos que salían del puerto de Barcelona (y del resto de puertos peninsulares) y una clara caída de las exportaciones, pues el valor total de las exportaciones de Barcelona al Nuevo Mundo entre 1797 y 1801 no supera los 5 millones de reales, cuando la media para todo el período estudiado es de 22,3 millones de reales de vellón. A pesar de este contexto tan negativo para el comercio en general, y de que la exportación de cuerdas para instrumentos retrocede, se advierte que no se interrumpe, como se puede apreciar tanto por el contenido de la carga como por el porcentaje total de la carga musical anual con relación al total de la carga no musical, que es superior a la media del lapso estudiado. Ello señala una continuidad en el negocio de la producción y exportación de cuerdas musicales y muestra la demanda constante de dicho producto en el Nuevo Mundo. Incluso en este período de crisis, el comportamiento de las exportaciones musicales es contrario a la dinámica del comercio general, tal como se aprecia en el destacado repunte en las exportaciones musicales en 1801; en ese año, las exportaciones totales de Barcelona a América no llegaron a 1,2 millones de reales de vellón, mientras que las de cuerdas para instrumentos

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

alcanzaron los 117.000 r. v., lo que supuso un 9,75 % del total de la carga. Asimismo, se puede observar la repercusión que tuvo en el comercio americano la Paz de Amiens en 1802: las exportaciones a América alcanzaron cotas inéditas hasta la fecha (93,9 millones) y el sector musical también se benefició de este contexto, pues logró la cifra récord del valor de las exportaciones (más de 500.000 r. v.).

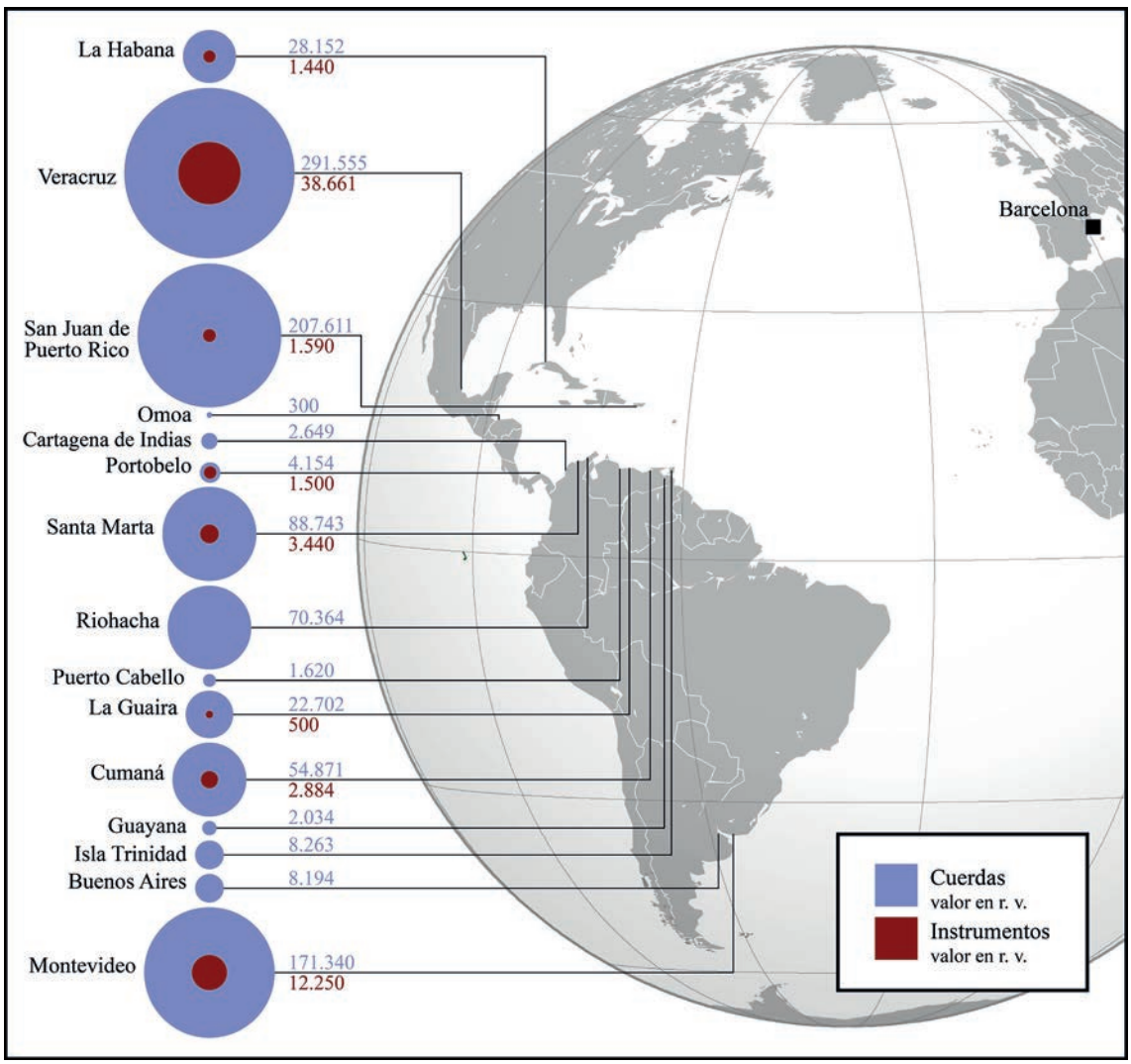


Figura 22.1: Total de exportaciones de cuerdas e instrumentos musicales desde Barcelona hasta los puertos de la América española entre 1778 y 1816 (en r. v.). *NB*. Consta un único envío a Santiago de Cuba, en 1793, de 304 gr. de cuerdas para instrumentos cuyo valor monetario desconocemos[26].

La representación cartográfica de los datos ya recogidos (Figura 22.1) plasma, para el período 1778-1816, la llegada de cuerdas e instrumentos musicales a dieciséis puertos americanos: Buenos Aires, Cartagena de Indias, Cumaná, Isla Trinidad, La Guaira, Guayana, La Habana, Montevideo, Omoa,

[26] AGI, Indiferente General, leg. 2192.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Portobelo, Puerto Cabello, San Juan de Puerto Rico, Riohacha, Santa Marta, Santiago de Cuba y Veracruz. Un examen de los destinos de las naves que salieron de Barcelona permite observar que los puertos de Veracruz, Puerto Rico y Montevideo, en este orden[27], fueron los principales receptores de productos musicales salidos de Barcelona, aunque desde allí se introducían hacia el interior o se reexportaban a otros puertos cercanos, como veremos más adelante. Veracruz es el puerto que registra la mayor llegada de barcos y un volumen de carga musical total muy superior a cualquiera de los puertos conectados con Barcelona, en especial a partir de la Real Orden del 28 de febrero de 1789, mediante la cual se ampliaba el comercio libre a Nueva España y Caracas. La entrada del virreinato de Nueva España en el nuevo sistema comercial se haría a través del puerto de Veracruz. A partir de esta fecha, Veracruz adquiere una gran relevancia en el comercio con España en general, y en particular, con Barcelona, tal como lo muestra el número de barcos llegados antes y después de 1789: mientras que, en el cuatrienio 1785-1788, entraron en Veracruz 36 barcos procedentes de Barcelona, en el de 1789-1792, entraron 86 navíos[28]. Esta intensificación del comercio con el puerto de Veracruz a partir de 1789 se refleja en la llegada de material musical. Los registros, insignificantes antes de 1789, crecen de forma continua hasta 1808 y Veracruz se convierte en el puerto de referencia para las exportaciones musicales de Barcelona.

Con relación al comercio de instrumentos entre Barcelona y Veracruz, aislamos los años de exportación 1792 (todavía incompleto), 1793, 1802 y 1804 (Tabla 22.3). De los años reseñados, destaca 1802, año de la firma de la Paz de Amiens, por el elevado volumen de material musical exportado, expresado en reales de vellón, respecto al total de la carga musical, pues asciende a casi 200.000 r. v., el 0,09% del total anual de las entradas al puerto de Veracruz desde todos los puertos peninsulares en un año con un excepcional volumen de exportaciones[29]. Traducido en número de cuerdas, en 1802 se exportaron a Veracruz un poco más de dos millones de cuerdas para instrumentos.

Tabla 22.3: Extracto de algunos años referente a las exportaciones totales en reales de vellón de material musical de Barcelona a Veracruz[30].

I	II	III	IV	V	VI	VII
1792	10	20	- 1.850 gr. de cuerdas para instrumentos - 2 guitarras, 2 trompas y 2 clarinetes	19.402	11’6	0,17%
1793	6	20	- 1.735 gr. de cuerdas para instrumentos	17.015	25,6	0,07%
1802	14	15	- 14.516 gr. y 6 docenas de cuerdas para instrumentos - 8 guitarras y 3 salterios	192.208	–	–
1804	12	23	- 4.039 gr. de cuerdas para instrumentos - 21 guitarras, 17 instrumentos musicales (sin detallar), 12 pianosfuertes [*sic*], 5 instrumentos de viento, 2 órganos de mano, 2 relojes de música, 1 manucordio [*sic*]	55.998	–	–

[27] Con los datos parciales que manejamos aquí, se ha contabilizado, entre 1778 y 1821, la llegada de 129 navíos procedentes de Barcelona a Veracruz, 76 a Puerto Rico y 63 a Montevideo.

[28] Ortiz de la Tabla, J. *Comercio exterior…*, p. 45.

[29] Fisher, J. R. *El comercio…*, p. 89.

[30] I: año; II: navíos con carga musical; III: navíos totales; IV: carga musical; V: valor de la carga musical en r. v.; VI: valor de las exportaciones totales en millones de r. v. (datos de Ortiz de la Tabla, J. *Comercio exterior…*, p. 45); VII: porcentaje de la carga musical sobre el total de las exportaciones.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La industria musical en Barcelona

En el siglo XVIII, Barcelona reforzó su posición entre los puertos españoles y se convirtió en una importante ciudad manufacturera. El punto de partida de esta transformación radicaba en su tradición de importante centro artesanal y mercantil del área mediterránea, pero las claves del éxito del proceso se hallan en la integración de la ciudad en el gran comercio internacional y en una precoz industrialización especializada, en una primera etapa, en la manufactura de indianas[31]. El desarrollo de los intercambios con el norte de Europa y las colonias americanas, ya no solo a través de Cádiz, sino también directamente, abrió nuevas perspectivas al comercio barcelonés. Gran parte del éxito de este modelo se basaba en la reexportación de tejidos norte-europeos y mediterráneos hacia América, en la exportación de aguardiente hacia el norte de Europa y América, y en el papel de Barcelona como centro redistribuidor de las telas de indianas hacia el resto de España[32]. El número de trabajadores de las fábricas de indianas de la ciudad pasó de unos novecientos en 1750 a más de doce mil en 1804 (un 11% del total de la población barcelonesa)[33]. A finales de siglo, Barcelona era una de las veinte ciudades europeas con más de 100.000 habitantes.

La vida musical de la ciudad no fue ajena al nuevo auge económico y consolidó la posición de Barcelona en el mapa musical de la Península. Barcelona fue la única ciudad en España que contó con largas temporadas teatrales de ópera italiana de forma prácticamente ininterrumpida entre 1750 y 1808[34]. También en el ámbito religioso creció la importancia de la ciudad como proveedora de músicos eclesiásticos para otras instituciones peninsulares[35]. Este rasgo de centralidad en el marco peninsular tenía otra vertiente en el campo de la fabricación de instrumentos musicales. A la par que Madrid, Barcelona fue uno de los principales focos de construcción de instrumentos en España, así como de producción de cuerdas para instrumentos. Aunque la actividad de estos artesanos se desarrollaba en una rígida estructura gremial, gracias a investigaciones recientes sabemos que Barcelona refuerza, en los últimos veinte años del siglo XVIII, su posición de centro productor de instrumentos de viento y de teclado homologables a los producidos en otras latitudes europeas, añadiéndose a la ya boyante tradición local de fabricantes de guitarras y de instrumentos de la familia de los violines[36]. Estos colectivos encontraron en la exportación de sus productos, en especial hacia las colonias americanas, un importante espacio de mercado. A estos se añade otro gremio sobre el que no se sabía prácticamente nada para la segunda mitad del siglo XVIII, el de *corders de viola* o fabricantes de cuerdas para instrumentos.

---

[31] Las indianas eran tejidos de algodón estampados con motivos florales de vivos colores, que se utilizaban tanto para la confección de vestidos y complementos como para la decoración mural. Sánchez, Àlex. "Barcelona i la indústria de les indianes. Una presentació". *Barcelona Quaderns d'Història*, 17 (2011), pp. 9-29.

[32] Sánchez, À. "Barcelona i la indústria de les indianes...", p. 11.

[33] *Ibid*.

[34] Alier, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona. Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990.

[35] Torrente, Álvaro. "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna". *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 217-236.

[36] Garcia Espuche, Albert. "Una ciutat de danses i guitarres". *Dansa i música. Barcelona 1700*. Albert Garcia Espuche (ed.). Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, pp. 37-40; Pellisa Pujades, Joan. *Guitarres i guitarrers d'escola catalana: dels gremis al modernisme*. Barcelona, Tritó, 2013; Pozas, Jorge (ed.). *The Golden Age of Violin Making in Spain*. Barcelona, Tritó, 2014; y Borràs i Roca, Josep. "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1806". *Revista Catalana de Musicologia*, 1 (2001), pp. 93-156.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El gremio barcelonés de los *corders de viola* ha sido estudiado por Albert Garcia Espuche para el siglo XVII y primeros años del XVIII[37]. Aunque minoritario, el de *corder de viola* era entonces un oficio en auge. Desde 1597, en las afueras de la ciudad pero a proximidad de los mataderos y de la acequia conocida como Rec Comtal, el gremio poseía un edificio común, llamado Casa dels Budells (Casa de los Intestinos), donde se lavaban y raspaban los intestinos necesarios para la fabricación de las cuerdas. El proceso de elaboración de las cuerdas tenía lugar después en las casas de los agremiados, agrupadas en torno a la calle llamada de los Corders de Viola[38]. En 1669, el buen momento del gremio queda de manifiesto en los conflictos originados por la admisión de nuevos maestros antes de que estos hayan completado el período de formación establecido en las ordenanzas[39].

Sin embargo, los sitios de Barcelona durante la Guerra de Sucesión española y las dramáticas consecuencias de la caída de la ciudad en 1714 afectaron muy duramente al gremio. El derribo masivo de casas para la construcción de una enorme ciudadela en el noreste de la ciudad se llevó por delante la Casa dels Budells y el pequeño barrio propio de los *corders de viola*. Este trance habría podido señalar la decadencia definitiva del gremio[40], pero los datos que presentamos aquí indican una tendencia exactamente contraria. La Casa dels Budells fue sustituida, no lejos de su emplazamiento original, por un nuevo edificio común. A su lado nacería, en 1753, el barrio marítimo de la Barceloneta, en el que también instalarían sus talleres varios miembros del gremio[41]. Otros se establecieron en la calle de Flassaders, a corta distancia de la desaparecida calle de los Corders de viola[42]. De esta forma, los *corders de viola* reencontraban, apenas desplazada, la geografía laboral que habían conocido antes de la guerra.

La Figura 22.2 presenta algunas cifras sobre la asistencia a los consejos del gremio durante el siglo XVIII[43]. Son datos de dos años seguidos, repetidos con una periodicidad de cinco años. De cada bienio que hemos aislado, damos la media de asistencia a los consejos y el número máximo de asistentes durante aquel bienio. Globalmente, la línea señala, después de los años difíciles de la posguerra, una recuperación muy clara a lo largo de la década de 1730 y cierta estabilidad en las cifras hasta el final del período estudiado, con alguna excepción, como el bienio 1781-1782, que parece puramente coyuntural. El cambio de siglo, coincidiendo con las cifras más altas de la exportación de cuerdas hacia América, parece señalar un nuevo repunte en la actividad del gremio. En 1793, una lista de contribuciones económicas para la guerra contra Francia, incorporada en las actas de los consejos, permite contar hasta cuarenta y nueve agremiados entre maestros y oficiales[44].

---

37 Garcia Espuche, A. "Una ciutat...", pp. 40-45; y *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, pp. 555-558.

38 Barcelona, Biblioteca de Catalunya, F. Bon. 10323. Pi i de Rius. *Ex.m Senyor. Lo Syndich de la Confraria dels Corders de Viola de la present Ciutát, diu haver tingut noticia, que la Illustre Abadessa, y Monestir de Santa Clara de esta Ciutàt, ab representaciò llegida en lo Savi Consell de cent, tingut als 17. de Janer del present any de 1703* [...]. [Barcelona, s. n., 1703].

39 Garcia Espuche, A. *La ciutat del Born...*, p. 556.

40 Garcia Espuche, A. "Una ciutat...", p. 45. Pere Molas señala, en 1729, justo antes de la recuperación que hemos detectado, un descenso en la categoría fiscal del gremio, pero también indica un descenso del número de maestros entre 1729 y 1770 que no se corresponde con los datos ofrecidos por nuestras fuentes. Molas Ribalta, Pedro. *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1970, p. 247, 254-255.

41 Tatjer, Mercè. "La Barceloneta com a centre de producció i aprovisionament naval, 1750-1850". *Barcelona Quaderns d'Història*, 22 (2015), pp. 67-86, p. 82.

42 Así consta, por ejemplo, en AHPB, Francesc Ferran, 941/10, *Manuale instrumentorum* (1736-1737), 6-12-1737, fols. 439-440.

43 Estas cifras han sido recogidas en AHPB, manuales de los notarios Josep Ferran (correspondientes a los años 1716-1727), Francesc Ferran (1717-1764), Caietà Ferran i Teixidor (1765-1794), Francesc Portell (1796-1816) y Josep Maria Vilar i Estruch (1816-1833).

44 AHPB, Caietà Ferran i Teixidor, 1.076/15, *Manuale vigessimum nonum instrumentorum* (1793), 27-3-1793, fols. 22-22v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

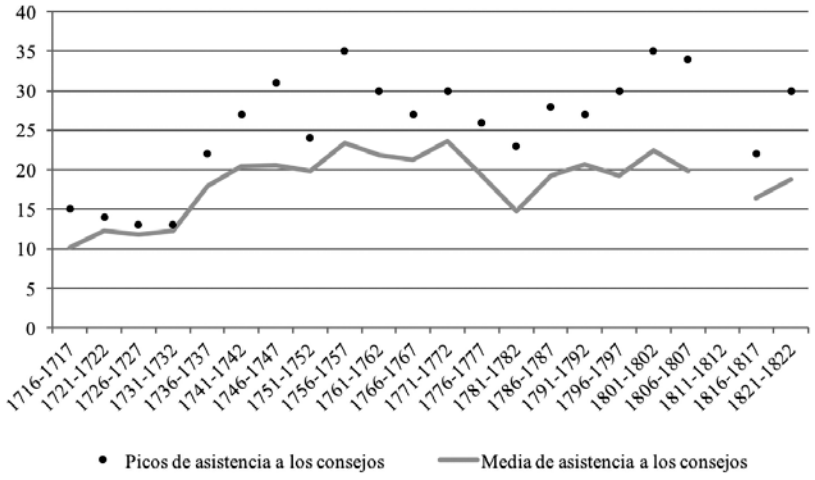


Figura 22.2: Número de individuos en los consejos del gremio de *corders de viola* entre 1717 y 1822 (faltan datos para el periodo 1811-1814).

Ya en el siglo XVII, los fabricantes de cuerdas barceloneses orientaron una parte notable de su producción a la exportación. Las remesas importantes de cuerdas hacia Cádiz para su posterior exportación hacia América y el norte de Europa son habituales en la última década del siglo[45]. En 1697, el *corder de viola* Josep Surís entregaba a su hermano Joan Surís, también *corder de viola*, 516 gr. de cuerdas de carnero y de cordero que este debía, según el modelo tradicional de la comenda, entregar "a dos patrones [de barco] para venderlas y negociarlas en la ciudad de Cádiz"[46]. El mismo Joan Surís había invertido en diversas "partes de barca", es decir, participaciones en el armamento de los barcos que hacían el comercio de Cádiz, donde muchos de los productos que llevaban eran cargados hacia América[47].

Al penetrar en el siglo XVIII, encontramos una gran continuidad en esas prácticas comerciales, pero de acuerdo con las nuevas ambiciones del comercio barcelonés. En una de las primeras expediciones comerciales directas de los catalanes a América, mucho antes de 1778, la de la fragata *N. S. de Montserrat y S. Antonio de Padua*, conocida por la *Perla de Cataluña*, que salió de Barcelona rumbo a Veracruz el 12 de julio de 1749, los *corders de viola* Jaume Gay, Jaume Gomis y Francesc Gomis confiaron, para su venta durante el viaje, 200 gr. de cuerdas al segundo piloto del navío, Josep Casellas, como parte de su pacotilla. Casellas se quedaría con la mitad del beneficio neto obtenido. Algo parecido se produjo en otras expediciones a Cádiz y a América con participación de la firma Miquel Alegre entre 1735 y 1753[48]. También Jaume Martorell, otro nombre frecuente en los consejos del gremio de *corders de viola*, participa con varias remesas de cuerdas en las expediciones a Cádiz de la compañía de Ermengol Gener en 1752 y 1753[49].

[45] Garcia Espuche, Albert (dir.). *Dansa i música…*, p. 41; y Martínez Shaw, C. *Cataluña en la carrera de Indias…*, p. 48.

[46] Garcia Espuche, A. (dir.). *Dansa i música…*, p. 41.

[47] "Assegurar-se el transport amb la participació en la propietat de barques era vital per al corder de viola, que exportava bona part dels productes que elaborava". Garcia Espuche, A. *La ciutat del Born…*, p. 212. Para una buena introducción a los modelos de participación comercial en la Barcelona de la primera mitad del Setecientos, como la comenda, la parte de barca (*part de barca*) o los cambios marítimos (*canvis marítims*), se puede consultar Martínez Shaw, C. *Cataluña en la carrera de Indias*, pp. 20-71.

[48] Martínez Shaw, C. *Cataluña en la carrera de Indias*, pp. 336 y 343.

[49] *Ibid.*, p. 352.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Estos datos, espigados en trabajos previos, junto con la recuperación temprana del gremio de *corders* a partir de 1730, indican que el tráfico detectado a partir de 1778 se inscribe en la continuidad de un fenómeno a largo plazo, aunque difícilmente habríamos podido sospechar su importancia cuantitativa. También las formas de participación directa de los agremiados en la exportación de sus productos presentan fuertes elementos de continuidad, aunque, una vez más, adaptándose a la apertura progresiva del comercio directo con América desde Barcelona. Prueba excelente de ello es el inventario *post-mortem* de Pere Jaume Domingo, admitido como maestro en el gremio de *corders de viola* en diciembre de 1755 y fallecido en 1799[50]. La lista de activos y pasivos económicos encontrada a su muerte indica que Domingo era uno de los enlaces principales del gremio con el comercio americano. Por las deliberaciones, sabemos que Domingo era un personaje notable dentro de la corporación. En 1793, en la contribución económica para la guerra ya citada, Domingo, entonces prohombre del gremio, es quien aporta una cantidad mayor de dinero, en igualdad con la pareja formada por Joan Fontanilles y su hijo.

Una característica de los *corders de viola* es que muchos de ellos comparten la pertenencia a más de un gremio, algo que también facilita su participación en distintos tipos de iniciativas comerciales[51]. Domingo era al mismo tiempo *corder de viola* y *veler*, tejedor de velos de seda. En el inventario, aparece como proveedor regular de Alsina, March y Cona, una compañía de Calella, pueblo costero al norte de Barcelona, dedicada exclusivamente al comercio con Veracruz. A las exportaciones de la compañía Domingo colabora tanto con géneros de sedería como con bordones y cuerdas para guitarra y violín. A su muerte consta que había avanzado géneros o dinero a dicha compañía en nueve ocasiones, entre 1794 y 1798, por un respetable total de 13.000 libras barcelonesas. Domingo era, además, alguien de especial confianza para la compañía, puesto que el agente de esta en Veracruz, en abril de 1795, temiendo que Calella haya caído en poder del ejército francés, anuncia que enviará todas sus cartas a la dirección de Domingo en Barcelona[52]. En 1798, participó con mercancías por un valor especialmente alto (2.381 libras y 13 sueldos), que comprendían sarga, ceñidores de seda y cuerdas de guitarra, en la arriesgada (y exitosa) expedición americana, en pleno bloqueo inglés, del pinque de la compañía *Nuestra Señora del Rosario*[53]. Además de otros vales por mercancías embarcadas hacia Veracruz (3 vales), la costa de Caracas (4) y Montevideo y Buenos Aires (2), Domingo tenía también pequeñas participaciones directas en el armamento de navíos de comercio o partes de barca. Eran al menos diez barcas, cuyos nombres y patrones coinciden con aquellos que encontramos dedicados al comercio atlántico en los datos extraídos del AGI. A todo ello añadía, además, otras inversiones en cambios marítimos (préstamos con altos intereses para la exportación por vía marítima). En total, entre 1785 y 1798, Domingo había avanzado géneros y capitales en el comercio americano que sumaban alrededor de 47.000 libras. Estas prácticas comerciales no difieren demasiado de las de Joan Saurí un siglo antes, pero, siguiendo fielmente el desarrollo del comercio barcelonés, ya no se limitan a la primera etapa de navegación hasta Cádiz, sino que se orientan decididamente hacia América.

¿Eran todas las cuerdas consumidas en América que hemos localizado de fabricación barcelonesa? Por un lado, no hay duda de que hubo, localmente, fabricantes de cuerdas para instrumentos

[50] AHPB, Francesc Ferran, 941/23, *Manuale instrumentorum* (1755), 01-12-1755, fol. 225v. AHPB, Jaume Morelló, 1.117/42, *Manuale inventariorum et encantuum* (1799), 22-07-1799, fols. 134v-141.

[51] Molas Ribalta, P. *Los gremios…*, p. 118.

[52] Llovet, Joaquim. *Alsina, March i Codina (1794-1808). Tràfic colonial, bloqueig marítim i comerç de neutrals*. Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, Editorial Rafael Dalmau, 1986, p. 38.

[53] *Idem*, p. 85; y sobre el viaje, pp. 78-114.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que cubrían parte de la demanda novohispana. En Ciudad de México, en la zona entonces periférica de Ateponasco y Candelaria de la Viga, cerca de las carnicerías y de la acequia real, José Antonio de Villaseñor localiza, a mediados del siglo XVIII, un barrio de "oficiales para torcer cuerdas para instrumentos músicos"[54]. La producción local de cuerdas, sin embargo, como sucedía con las indianas, no cubría una demanda local que, debido a una política económica casi siempre favorable a la metrópoli, era fuertemente dependiente de las exportaciones desde España[55].

Por otro lado, constatamos, en los datos recogidos, un peso enorme de la producción barcelonesa sobre el total de cuerdas exportadas desde España. En el legajo 2183 del AGI, de los aproximadamente 130 registros de embarque correspondientes a los meses de abril a diciembre de 1788, con un muestreo representativo de los puertos españoles habilitados para el comercio con América, 23 barcos inscriben cargamentos de cuerdas. Estos barcos llevaron a los distintos puertos americanos 6.049 ½ gr., 504 mazos y 67 docenas de cuerdas, es decir, un total de 887.052 cuerdas, además de una libra de alambre de latón y otra de alambre de hierro "para salterio"[56]. Las cuerdas de fabricación catalana o específicamente barcelonesa representan cerca del 97% del total de cuerdas expedidas a América, mientras que las fabricadas en otros lugares de España llegan apenas al 3% y las extranjeras no superan el 0,02% (Tabla 22.4). Al año siguiente, 1789, salieron de Barcelona para los puertos americanos 5.373 gr. de cuerdas para instrumentos. Aquel mismo año, la práctica totalidad de las cuerdas que salieron de Cádiz con el mismo destino eran también de origen catalán, sumando otras 1.457 gr.[57]. La orientación americana del comercio de cuerdas para instrumentos barcelonesas era algo, por otra parte, bien conocido en la ciudad, puesto que un anuncio del *Diario de Barcelona* mencionaba, en 1820, cuerdas de guitarra "propias de las que se hacen remesas para América"[58].

Tabla 22.4: Número y origen de las cuerdas embarcadas en los puertos habilitados de España con destino a la América española entre abril y diciembre de 1788.

Puerto de salida	Número de cuerdas según lugar de fabricación	
Barcelona	638.064	España [Cataluña]
Cádiz	151.824 216	Cataluña Extranjero
Alicante	50.400	Barcelona
Palma de Mallorca	25.920	Mallorca
San Sebastián	19.200	Cataluña
La Coruña	1.428 1 libra alambre de latón + 1 libra alambre de hierro para salterio	España (no precisado) Extranjero

[54] Villaseñor y Sánchez, José Antonio de. *Suplemento al theatro americano. La ciudad de México en 1755*. Estudio preliminar, edición y notas de Ramón María Serrera. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 116.

[55] Arias Estrada, W. O. *Catalanes en Nueva España...*

[56] AGI, Indiferente General, leg. 2183. Estas cifras han sido calculadas suponiendo que las fuentes consultadas hacen un uso consistente de los términos gruesa (144 artículos) y mazo (30 artículos). En algún caso, subsisten dudas. Por ejemplo, los 400 "mazos de cuerdas de vihuela de las fabricas de Cathaluña" embarcados en San Sebastián, en el bergantín *San Juan Bautista* de la Real Compañía de Filipinas, como parte de la pacotilla del capitán Gabriel de Echagoyen, podrían ser, en realidad, 400 gruesas, la medida habitual en la producción catalana, es decir, 57.600 cuerdas en lugar de 12.000.

[57] AGI, Indiferente General, leg. 2184, leg. 2185.

[58] *Diario de Barcelona*, n.º 33, 2 de febrero de 1820, p. 263.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En este marco, es sorprendente constatar, en un informe sobre la entrada de géneros de importación en La Habana durante el primer semestre de 1791, que la mayoría de cuerdas de guitarra que habían entrado en el puerto no venían de Barcelona (230 gr.), sino de Málaga (1.047 gr.), una ciudad que no parece destacar por la fabricación de este producto[59]. La explicación más lógica es que se trataba de cuerdas catalanas que se habían embarcado en Málaga, como hemos visto que sucedió en Cádiz, en Alicante y en San Sebastián en 1788, o de barcos catalanes que habían completado su registro allí. En 1788, una carta no firmada pero salida del despacho del Secretario de Estado de Marina e Indias, Antonio Valdés, y dirigida al Ministro de Marina de Barcelona, en su calidad de Juez de Arribadas, en respuesta al envío de un estado de las salidas de embarcaciones del puerto de Barcelona entre 1778 y 1787, ya señalaba que las escalas de los barcos barceloneses en otros puertos para hacer el registro (citando el de Málaga) dificultaban la lectura de las estadísticas:

> Como los Catalanes hacen muchas expediciones con escala en Malaga, y otros P[uer]tos habilitados donde completan sus cargamentos, y se les forma el Registro, dudo si el estado comprehende el valor de los frutos y g[éne]ros q[u]e llevan con guias de las Aduanas de Cataluña à los P[uer]tos de estas Expediciones[60].

Debemos señalar, también, que, una vez llegados a Veracruz o La Habana, los cargamentos de cuerdas se reexportaban hacia el interior o hacia otros puertos novohispanos, en el marco del comercio intercolonial, como muestra este cuadro de las cuerdas llegadas al puerto de Campeche durante 1791 (Tabla 22.5)[61]. También aquí el barco proveniente de Málaga llevaba, probablemente, cuerdas de origen catalán.

Tabla 22.5: Barcos con carga musical llegados al puerto de Campeche durante 1791.

Fecha	Puerto de origen	*Nombre del barco* Patrón	Carga musical
4-V	Barcelona, vía Cartagena de Indias	*N. S. de la Concepción* Agustín Ferrer	200 gr. de cuerdas de guitarra
20-VI	La Habana	*N. S. de los Dolores* Lorenzo Urosa	76 gr. de cuerdas de guitarra
13-VII	La Habana	*S. Cristo de S. Román* Benito Petra	100 gr. de cuerdas de guitarra
18-VII	Veracruz	*N. S. de la Luz* Leandro Alomia	100 gr. de cuerdas
23-VII	Veracruz	*S. Antonio y Ánimas* Pedro Berretrechea	4 juegos de trompas y clarines
23-VII	Veracruz	*N. S. de la Asunción* Pedro Anguelles	1 juego de trompas y trompines
29-VIII	Málaga	*S. Vicente Ferrer* Joseph Zerra	400 gr. de cuerdas de guitarra

[59] AGI, Indiferente General, leg. 2189/1. "Estado, que manifiesta la introduccion de Caudales, Negros, Frutos, y Efectos en la Havana desde 1.º de Enero hasta 30. de Junio de 1791", n. p.

[60] AGI, Indiferente General, leg. 2183/20. Carta no firmada, probablemente de Antonio Valdés, al juez de arribadas de Barcelona, Aranjuez, 12 de marzo de 1788.

[61] AGI, Indiferente General, leg. 2189. "Puerto de Campeche. Año de 1791. Relacion del numero de embarcaciones q.e entraron en este Puerto en dho. año. con expresion individual de la carga q.e han conducido y Puertos de su salida de Europa y America [...]", n. p. Sobre el comercio al por menor desde Veracruz, véase Arias Estrada, W. O. *Catalanes en Nueva España*..., pp. 218-226.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los constructores de pianos, una industria al alza

La compra de un piano que realizó el Baró de Maldà en febrero 1788 al constructor de pianos, salterios y clavicordios Josep Alsina constituye la primera referencia documental de la presencia del piano en Barcelona[62]. Formado localmente, Alsina estuvo activo hasta 1820 y no se conserva ninguno de sus pianos. A partir de esta fecha, el crecimiento de este sector instrumental es notable. Hacia 1797 se asientan en Barcelona dos organeros y constructores de pianos suizos, Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, a los que seguirían otros tres constructores de pianos y un afinador: dos constructores barceloneses, el organero y constructor de salterios Josep Pujol[63] y el carpintero Josep Martí, y los italianos Pedro Arnó, constructor de pianos, y David Guastavino, afinador[64]. Después de las guerras napoleónicas, este número crece hasta alcanzar los catorce constructores activos en 1824. Las nuevas oportunidades de negocio que suponía la construcción de pianos alentaron a algunos maestros carpinteros a reorganizar sus talleres para poder producir y vender pianos para la clientela local, regional y colonial y también atrajeron a constructores extranjeros tentados por este creciente mercado.

Un buen ejemplo del primer caso es el del carpintero Josep Martí, maestro desde 1790, que, en 1803, decidió irse a Madrid para aprender el oficio con Francisco Flórez, constructor de pianos de la Real Cámara. A finales de 1804, vuelve a Barcelona y abre un taller especializado en la construcción de pianos. Del taller de Josep Martí salieron pianos de mesa, verticales y de cola, de mecanismo inglés[65]. El único piano que se conserva de Martí es el piano escritorio del Museu de la Música de Barcelona, de mecanismo inglés simple, de cuerdas dobles y oblicuas, sin pedales, apagadores ni escape, y con una extensión de teclado de Do1 a Fa5 (Figura 22.3).

Figura 22.3: Piano escritorio de Josep Martí, 1805. Museu de la Música de Barcelona (MDMB 427).

[62] Bertran, Lluís. *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis Doctoral, Université de Poitiers-Universidad de La Rioja, 2017, p. 266.

[63] Gracias al *Calaix de sastre* de Rafael d'Amat, barón de Maldà (AHCB, Ms. A. 228, p. 495), se sabe que Pujol construyó en 1804 un pianoforte para la comunidad del monasterio de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron de Barcelona que costó 80 duros (1600 r. v.).

[64] Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

[65] Brugarolas Bonet, Oriol. "Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830". *Revista de Musicología*, XLI, 2 (2018), pp. 509-538.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Los suizos Otter y Kyburz son un buen ejemplo del segundo caso. Su taller barcelonés se especializó en la construcción de pianos de mesa y de cola, probablemente todos ellos de mecanismo inglés, órganos portátiles y grandes órganos de iglesia[66]. Se conservan dos pianos de estos fabricantes en el Museu de la Música de Barcelona, de mecánica inglesa de doble acción del tipo Zumpe, con apagadores horizontales, de dos rodilleras que accionan los efectos de *forte* y celeste y teclado con una extensión de Fa1 a Fa5 (Figura 22.4).

Figura 22.4: Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, 1800.
Museu de la Música de Barcelona (MDMB 502).

Esta transformación del mundo local de la construcción de pianos coincide con la aparición del piano como producto para la exportación en el comercio ultramarino. A partir de 1803 y hasta 1806, se ha detectado la exportación de pianos desde Barcelona hacia Montevideo, Cumaná, Portobelo y Veracruz, siendo este último puerto el más activo en la recepción de dicho instrumento, pues se han contabilizado, en estos tres años, hasta 12 pianos[67]. De este modo, se entiende que en tan pocos años, en la ciudad de Barcelona se asentaran constructores de piano extranjeros y que algunos maestros carpinteros locales reconvirtieran sus talleres en talleres de fabricación de instrumentos musicales. Los pianos conservados de Martí y de Otter y Kyburz dan una idea del piano de mesa que se exportaba al Nuevo Mundo en aquel momento.

La documentación de la Compañía Comercial Gaspar Isern permite conocer con detalle algunos de los procedimientos de venta de material musical utilizado en el comercio transatlántico[68]. Jerónimo Font, el agente de dicha compañía en Veracruz, escribió una serie de cartas entre julio de 1803 y febrero de 1804 en las que pide a la sede de la compañía en Mataró (población cercana a Barcelona) que se hiciera construir un piano a un maestro constructor de Barcelona del que no se menciona el nombre. Se especifica que el piano era para un amigo de Veracruz, don Antonio de Zúñiga, y que el coste total del

[66] *Ibid.*, pp. 7-13.
[67] AGI, Indiferente General, leg. 2202.
[68] AHCB, Fondo comercial, B-400.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

piano (fabricación, embalaje, transporte y comisión) sería de 184 pesos (3.680 r. v.). El piano, embalado en una caja de madera y con un surtido de cuerdas y bordones extra, se embarcó rumbo a Veracruz en el bergantín *Nuestra Señora de la Concepción* el 29 febrero de 1804.

Sin embargo, el fenómeno de la exportación de pianos a ultramar no es nuevo en Veracruz, pues se han detectado, antes del desarrollo de la fabricación de pianos para la exportación desde Barcelona, numerosos envíos de pianos a América desde otros puertos españoles. Sabemos que, en 1786, la *Gaceta de México* anunciaba la venta en Ciudad de México de pianos ingleses y alemanes. Ya en 1796, se fabricaban pianos en el taller de Manuel Pérez, poco antes de que se instalara en la ciudad Juan Manuel Mármol, un hijo del célebre constructor sevillano, quien puso de manifiesto la dificultad que suponía establecer una fábrica de ese tipo en la Ciudad de México "por la mucha escasez de materiales que encuentra"[69]. Del mismo modo, los datos extraídos de los registros de embarque permiten apreciar la precoz e intensa recepción de este instrumento en Hispanoamérica, que tiene algo de un efecto de moda[70]. En unos pocos meses, entre abril y diciembre de 1788, salieron de la Península hasta once pianos. De Cádiz salieron cinco pianos extranjeros, dos hacia Veracruz, dos hacia La Guaira y otro en un barco que se dirigía hacia Montevideo y Buenos Aires. Constan también dos pianos fabricados en Sevilla (quizá por Juan del Mármol[71]) que se embarcaron en un barco de la Real Compañía de Filipinas que se dirigía a Manila con escala en Montevideo. Desde La Coruña salieron cuatro más. Tres se cargaron con los equipajes del conde de Buenavista, Francisco Calvo de la Puerta y Arango, de retorno hacia La Habana, de donde era originario. Parece un número elevado de instrumentos para una única familia, lo que hace pensar que debían de ir destinados a satisfacer la naciente demanda de la élite local. Otro navegó a cargo del capitán de la fragata correo *El Pizarro*, José Suárez Quirós, quien debía entregarlo en Montevideo. Se trataba de "un forte Piano organizado, fabrica de esta Ciudad", valorado en 4.400 r. v. Poco después, en 1793, solo en Veracruz, entraron en el puerto dos pianos gaditanos y seis extranjeros, además de decenas de instrumentos de viento y de cuerda y dos cajones de música impresa[72].

No solo la fabricación artesanal y la circulación de pianos en España en las dos últimas décadas del siglo XVIII aparecen así como una realidad más rica y extendida de lo que hasta ahora se sospechaba, sino que los datos de exportación hacia los virreinatos americanos indican que hubo una participación temprana y activa de estos territorios en la formación de la demanda para este tipo de instrumentos.

Conclusiones

Aunque la exportación de cuerdas musicales desde Barcelona no era un fenómeno nuevo en la segunda mitad del siglo XVIII, los resultados recogidos indican que la liberalización del comercio con América a partir de 1765 y, sobre todo, de 1778, favoreció la exportación desde Barcelona tanto de cuerdas como de instrumentos musicales en cantidades no despreciables. Los 17 millones de cuerdas

[69] Bordas, Cristina. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2004, p. 60; y Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México, Secretaría de Educación Pública, 1934, pp. 192-194.

[70] Sobre la rapidez y el lujo con los que se seguían las modas vestimentarias europeas en México, véase Arias Estrada, W. O. *Catalanes en Nueva España...*, pp. 288-304.

[71] Del constructor sevillano Juan del Mármol solo se conocen actualmente pianos de mesa fechados en las décadas de 1780 y 1790, según Bordas, C. *La producción y el comercio...*, p. 60.

[72] AGI, Indiferente General, leg. 2192.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

y los más de 300 instrumentos exportados desde la ciudad entre 1778 y 1821, concentrados sobre todo en el periodo 1789-1807, cubrieron, sin duda, una parte significativa de la demanda hispanoamericana de esos productos. Barcelona aparece así como uno de los centros peninsulares más especializados en la industria musical, primero en el ámbito de las cuerdas para instrumentos y, más adelante, en el de instrumentos como el piano. Las exportaciones de cuerdas constituían una mercancía de relleno y solo excepcionalmente superaron el 0,2% de las exportaciones totales. Respondían, sin embargo, a una demanda constante, por lo que aparecen continuamente como parte de los cargamentos dirigidos al comercio americano y acusan de forma mitigada las oscilaciones del volumen global de comercio ante las coyunturas más desfavorables. Veracruz, puerto de entrada al virreinato de Nueva España, aparece como el principal punto de llegada de este material musical barcelonés, como lo fue para productos de exportación a gran escala como el vino y el aguardiente de producción catalana. Veracruz servía, a su vez, de punto de salida para la distribución de estos materiales en el virreinato.

Para el gremio barcelonés de *corders de viola*, no hay duda de que la exportación americana orientó una parte significativa de la producción de cuerdas y consolidó la situación del gremio después de la crisis de la Guerra de Sucesión. Queda por determinar qué parte de las cuerdas exportadas como catalanas eran en realidad reexportaciones de productos de otros puntos de la geografía española o reexportaciones fraudulentas de cuerdas de fabricación extranjera. Con todo, los datos referentes al *corder de viola* Pere Jaume Domingo indican que, incluso en un gremio modesto, las iniciativas comerciales en relación con América podían ocupar un espacio importante en la actividad económica de algunos de sus miembros más destacados. El peso de los negocios americanos en los vales encontrados en casa de Pere Jaume Domingo permite, además, comprobar que era un miembro del propio gremio quien gestionaba la remesa de cuerdas hacia América y da testimonio de la intensificación de prácticas comerciales anteriores.

Ante la dificultad para establecer fábrica de pianos en México, que conocemos gracias al caso del sevillano Juan Manuel Mármol, los constructores de Barcelona y los extranjeros instalados en la ciudad, suizos e italianos, parecen haber sabido aprovechar la situación de privilegio forzado de la Península para apostar por la fabricación de pianos en la ciudad y cubrir un nicho de mercado creciente. Aunque no eran los únicos, pues consta también el envío a América de pianos de Cádiz, de Sevilla, de La Coruña y de Cartagena, los pianofortes hechos en Barcelona, como el enviado por la compañía Isern a Veracruz en 1804, permitieron a las élites de la América colonial adquirir, a mejor precio que los extranjeros, instrumentos apropiados para los nuevos gustos y usos sociales del cambio de siglo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Cuarta Parte

El universo musical colonial de los siglos XVI y XVII: entre mito e historia

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

23

Testimonios iconográficos del ritual del Palo Volador en Nueva España: los grafitis del siglo xvi de Tepeapulco (Estado de Hidalgo)

Erika Salas Cassy
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

El ritual del Palo Volador es una práctica músico-dancística de origen mesoamericano aún realizada por varios grupos étnicos de México, entre ellos, nahuas, otomíes, huastecos y totonacos, siendo esta última la más difundida internacionalmente y a la cual se le conoce como la Danza de los Voladores de Papantla. El ritual ha llamado la atención del mundo por su importancia y espectacularidad, por lo que en 2009 fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas (UNESCO). Esta danza ha sido estudiada desde muy diversos enfoques tanto históricos como antropológicos, abordando su impacto cultural en la actualidad, y destacando los temas de su origen, los significados simbólicos del ritual, su papel dentro de la cosmovisión de los grupos que la practican y cómo los pueblos la llevan a cabo, su estructura, las diferencias en sus componentes culturales y, más recientemente, la música y la posición de la danza como parte del turismo cultural de México[1].

El estudio de la iconografía musical novohispana me ha permitido localizar nuevas fuentes para el estudio del pasado musical de México y, en específico, de la práctica del Palo Volador durante la época colonial. En la pesquisa, se encontró que en el Estado de Hidalgo se realizaron representaciones de este ritual –de manera clandestina– en las paredes de algunos conventos del siglo XVI. A partir del análisis iconográfico, el presente artículo se propone examinar y cotejar con otras fuentes documentales[2] las reiteradas representaciones del Palo Volador en conventos novohispanos para demostrar que, pese a

[1] Stresser-Péan, Guy. *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016; Jáuregui, Jesús. "Una comparación estructural del ritual del Volador". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto de Antropología e Historia*, 95 (2013), pp. 17-50; y López de Llano, Héctor. *Los voladores de Papantla: una mirada desde la etnomusicología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

[2] Entre las herramientas metodológicas ofrecidas por los estudiosos de la iconografía musical se ha destacado la importancia de correlacionar las fuentes figurativas con otras que ayuden a completar y sustentar los testimonios que nos ofrecen. Emmanuel Winternitz (1898-1983) presentó algunos *desiderata* para el estudio iconológico que obligan a "evaluar la evidencia pictórica de manera metódica, viéndola no como un caso aislado, sino en su relación con una serie fiable de asuntos paralelos y abriendo un margen de confiabilidad a las variaciones locales o regionales en la construcción del instrumento o las prácticas de su ejecución en la época". Por otro lado, Bonie Wade propone que para el estudio de una música pasada de transmisión oral, el cotejo con otras fuentes escritas émicas y éticas de la época confirman y complementan la información visual, además de ayudar a definir los parámetros históricos y contextos culturales para entenderlas.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

su prohibición y pérdida de su significado original, la religiosidad popular incluyó su vuelo y música tempranamente en el siglo XVI como parte de las festividades de Corpus Christi[3].

El Convento de San Francisco de Asís en Tepeapulco y los grafitis del siglo XVI

Las imágenes referidas se encuentran en el Convento de San Francisco de Asís en la localidad de Tepeapulco (Estado de Hidalgo). Este convento fue construido en 1528 sobre un antiguo templo prehispánico y fue uno de los primeros recintos franciscanos erigidos en Nueva España. Su construcción fue atribuida a fray Andrés de Olmos, también autor del hospital de la Concepción de María[4]. Tepeapulco limita al sur y oeste con el Valle de México; al norte con la Sierra de las Navajas, donde se ubican Pachuca y el Valle de Tulancingo, y al oriente con la Sierra Norte de Puebla[5]. Durante el siglo XVI sus grandes llanuras hicieron que se convirtiera en un sitio de importancia para la ganadería vacuna. Además, era un punto geográficamente relevante para el intercambio comercial, ya que sería el lugar de tránsito para las mercancías entre México y Veracruz, así como un lugar de descanso para los viajeros[6].

Las distintas representaciones pictográficas que nos ocupan han sido denominadas como "grafitis" por varios investigadores, quienes han considerado la acepción dada por los arqueólogos a las inscripciones realizadas sin autorización en las superficies o muros antiguos de lugares públicos[7]. Los grafitis hallados a la fecha no son hechos aislados, sino que pertenecen a lo que parece ser una amplia práctica durante el siglo XVI, puesto que se han encontrado varias de estas representaciones en una vasta geografía de centenares de kilómetros entre los estados de Hidalgo, Querétaro y Morelos[8]. Sus narrativas expresan un *collage* de motivos icónicos e imaginarios mesoamericanos, entremezclados

---

Evguenia Roubina concuerda con el hecho de que sería indispensable establecer la relación que conservan los datos que se obtienen a partir de los medios de la iconografía musical con la información preexistente o concebida, todo a través del estudio de fuentes fehacientes de otra naturaleza –fuentes históricas fiables–, que precisan su contenido o añaden detalles. Winternitz citado en Roubina, Evguenia. "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical". *Pesquisa em música: novas conquistas e novos tums*. *I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM)*. Daniel Puig (ed.). Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83, p. 68. Wade, Bonie. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. l. Roubina, *op. cit.*, p. 73.

3 Religiosidad popular definida como "la perteneciente a los grupos populares, subalternos o marginados, en una relación de clase, poder y dominación"; Quezada, Noemí. "Introducción". *Religiosidad popular. México-Cuba*. Noemí Quezada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Plaza y Valdés Editores, 2004, pp. 9-22, p. 9.

4 Rodríguez Vázquez, Elías; y Tinoco Quesnel, Pascual. *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*. Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2006, p. 8.

5 Jiménez Abollado, Francisco Luis; y Ramírez Calva, Verenice Cipatli. "Población indígena en la jurisdicción de Tepeapulco en el siglo XVI: encomienda, tributo y trabajo". *Tepeapulco, región en perspectiva*. Manuel Alberto Morales Damián (coord.). Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008, pp. 187-211, p. 188.

6 Jiménez Abollado, F. L.; y Ramírez Calva, V. C. *op. cit.*, pp. 91 y 203.

7 Schávelzon, Daniel. *El juego del volador en Zempoala, Hidalgo* [Material de Lectura, 10]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Difusión Cultural, 1979, pp. 3-24; Russo, Alessandra. "«Lenguajes de figuras y su entendimiento...». Preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 73 (1998), pp. 187-192; Rodríguez Vázquez, E; y Tinoco Quesnel, P. *op. cit*. Autores como Aline Lara Galicia utilizan la denominación "grabado": "La continuidad icónica de las manifestaciones rupestres a los grabados del siglo XVI, Hidalgo, México". *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*. Sandra Olivero Guidobono y José Luis Caño Ortigosa (coords.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 81-89. En este trabajo se optó por el término castellanizado "grafiti".

8 Russo, A. "«Lenguajes…", p. 187.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

con otros de la religión católica, como pueden ser figuras humanas con fenotipos indígenas, símbolos astrológicos prehispánicos, artefactos de guerra, diablitos o nahuales, entre otros[9].

El primer estudio que se realizó de este tipo de expresión data de finales de los años 70, cuando el arquitecto Daniel Schávelzon refiere la presencia de grafitis en muchos de los edificios coloniales de México. Cuando realizó un proyecto de restauración del ahora exconvento e Iglesia de Todos los Santos en Zempoala (Estado de Hidalgo) descubrió la existencia de varios grafitis en el interior de la torre de esta. En particular, le interesaron tres representaciones existentes del Palo Volador[10]. Fruto de este hallazgo, publicó un artículo donde describe los grafitis de la danza del Palo Volador y plantea una hipótesis de la posible introducción de la práctica del ritual, debido a una presencia temprana de totonacos en la región[11].

Posteriormente, en los años 90, la historiadora del arte Alessandra Russo se percató de la gran cantidad de grafitis existentes en distintos recintos religiosos y emprendió su documentación y catalogación para su salvaguarda[12]. En un estudio ulterior, Russo relacionó la producción de grafitis con el contexto de los conventos donde fueron realizados y con el análisis de su campo de acción histórico y estético[13]. Gracias a estos trabajos le fue posible ofrecer una datación más certera de los grafitis con ayuda de algunos elementos; por ejemplo, algunos de ellos tienen una fecha inscrita, entre los que se incluyen los de Tepeapulco, en los cuales se puede leer la inscripción del año 1578. Así mismo, el estudio de la vestimenta de los personajes, la arquitectura de los recintos representados, y la grafía en glosas con frases en náhuatl y español fueron elementos todos que arrojaron una coincidencia con los existentes en otros documentos de la época[14]. Con dicho análisis se demostró el valor testimonial de estos documentos, ya que ofrecen la posibilidad de reconstruir eventos de la época virreinal, vistos desde la mirada de los mismos participantes –pues pareciere que quien los trazó estuvo presente y miró de cerca los hechos representados–, convirtiéndose en una fuente histórica directa que revela nuevos elementos para entender una "historia mestiza de las artes" en Nueva España[15]. Se desconoce la autoría de los grafitis, aunque se sabe que en la época no cualquier persona tenía permitido el acceso al convento, por lo que se conjetura que tuvo que ser alguien perteneciente o relacionado directamente con el recinto[16].

Específicamente, han sido localizadas seis representaciones del Palo Volador en las paredes del convento de Tepeapulco, y también se ha confirmado que su composición con cuatro voladores en cada una de ellas corresponde a la variante practicada en México[17]. Las imágenes se encuentran en el claustro alto, en la parte inferior de las paredes que se encuentra pintada en rojo almagre –muy común en los conventos franciscanos–, conocida como "guardapolvo". Por desgracia, el estado de conservación de las imágenes se encuentra deteriorado y no es fácil distinguir los trazos a simple vista, por lo que los arqueólogos Rodríguez Vázquez y Tinoco Quesnel registraron cada una de ellas con técnica de calca

9 Lara Galicia, A. "La continuidad icónica…", pp. 83-86.

10 Schávelzon, Daniel. *El juego del volador*…, pp. 3-24.

11 *Idem*, p. 13.

12 Russo, A. "«Lenguajes…", p. 67.

13 Russo, Alessandra. *The Untranslatable Image a Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin, University of Texas Press, 2014, p. 9.

14 Russo, A. "«Lenguajes…"; y Russo, A. *The Untranslatable Image*…, p. 68.

15 Russo, A. *The Untranslatable Image*…, p. 80. Alessandra Russo propone el concepto de *historia mestiza de las artes* para poner el acento en el nuevo tipo de historia o historia del arte que estas fuentes inducen a escribir (p. 34).

16 A este respecto, Alessandra Russo señala que, comprobando el uso de instrumentos de medición como el compás en el diseño de los grafitis, sus autores podrían tratarse de masones o pintores. *Idem*, p. 68.

17 Rodríguez Vázquez, E. *op. cit.*, p. 130.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

sobre papel poliéster[18]. Cabe decir que en las escenas dibujadas solo se plasmó el momento en que los danzantes realizan el vuelo. El Palo Volador se representó en distintos tamaños, colocado en el centro del atrio como un elemento importante de la fiesta y junto a otros que, para la época, ya eran tradición en la fiesta de Corpus, como pudieran ser los toros, los castillos de fuegos artificiales, las mogigangas, los arcos triunfales, los diablitos, las batallas y la ejecución de instrumentos musicales[19].

Además de la importancia de ser una de las representaciones tempranas del rito, los grafitis contienen evidencias de la música e instrumentos musicales que acompañaban el vuelo de los danzantes y demuestran el lugar que las prácticas músico-dancísticas ocuparon como elementos de construcción de identidad cultural[20]. No obstante que el análisis de estos testimonios nos permiten imaginar la sonoridad que envolvía al ritual del Palo Volador, junto a otros elementos tradicionales que acompañaban a la fiesta de Corpus, a la fecha existe un gran vacío en torno a estos estudios.

La fiesta de Corpus Christi en la Nueva España

Es conocido que la fiesta de Corpus Christi fue una de las más importantes en Nueva España. En ella participaban todos los sectores de la sociedad, se mostraba la algarabía local y se autorrepresentaba jerárquicamente la sociedad por estamentos. La música y la danza jugaban un papel importante para ello, y comúnmente junto al mundo ordenado desfilaba también el mundo del bestiario, las danzas y otros elementos populares que funcionaban como concesiones lúdicas, alejadas de la procesión religiosa oficial.

Recordemos que la fiesta de Corpus Christi fue creada por el obispo de Lieja en octubre de 1246, pero fue con la bula *Transiturus* del papa Urbano IV cuando se instituyó como solemnidad universal de la cristiandad. Un poco más tarde, la liturgia fue compuesta por Tomás de Aquino para el jueves anterior a la Trinidad[21]. La estructura general de la fiesta consistía en una misa con oficio propio que, terminada, daba paso a una procesión en el momento en que el Santísimo Sacramento salía del santuario para realizar un recorrido por las calles –las cuales habían sido adornadas con especial esmero para la ocasión– para finalmente regresar al templo. El momento de la procesión fue el destinado para las mayores demostraciones de júbilo, puesto que todos los miembros de la sociedad local desfilaban junto a las dignidades de la iglesia y a la hostia consagrada que, como se sabe, representa la sangre y cuerpo de Cristo.

La festividad del Corpus fue una de las primeras en instaurarse en los años posteriores a la Conquista. Tanta fue su importancia que, en la Ciudad de México, su organización corría a cargo del Ayuntamiento, y en una ordenanza de 1529 se mandó que para la procesión salieran todos los vecinos organizados por gremios como era ya "uso y costumbre", so pena de cincuenta pesos de oro al oficio que

[18] Esta técnica consiste en colocar una tela transparente sobre el grafiti para calcar con un bolígrafo la imagen.

[19] Sigaut, Nelly. "La fiesta de Corpus Christi". *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi.* Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas; Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego", 2008, pp. 19-40, pp. 36-37.

[20] En la tipificación que propone Evguenia Roubina (2010) incluye las de carácter antropológico y señala que son aquellas "que contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas". Roubina, E. *op. cit.*, p. 70.

[21] Sigaut, N. "La fiesta de Corpus Christi"…, p. 30.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

no acatara la orden[22]. Al integrarse la población indígena se unieron los artesanos y juegos de indios. De ese modo, se fueron incorporando más elementos como la tarasca –animal fantástico entre dragón y serpiente que representaba el mal–, acompañada de músicos, danzantes, enanos, monos y diablitos, los gigantes –muñecos que se cargaban en los hombros y representaban distintas nacionalidades–[23]. En otras ocasiones, se montaban representaciones de autos sacramentales y comedias[24].

Como se ha visto, en Nueva España la fiesta de Corpus Christi fue un espacio donde las distintas etnias se expresaban en sus diversas manifestaciones culturales. En los pueblos aledaños a la Ciudad de México también se realizaba la fiesta con grandes demostraciones de celebración, según lo expresado por Toribio de Benavente "Motolinía", quien señaló que, en todas partes donde había un monasterio, los indios sacaban atavíos e "invenciones" que habían aprendido a hacer[25]. En su crónica de la fiesta en Tlaxcala de 1538 describe cómo se llevó a cabo la fiesta:

> […] hicieron aquí los tlaxcaltecas una tan solemne fiesta, que merece ser memorada, [...]. Iba a la procesión del Santísimo Sacramento y muchas cruces y andas con sus santos [...]. Todo el camino estaba cubierto de juncia, y de espadañas y flores, y de nuevo había quien siempre iba echando rosas y clavelinas, y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados para descansar, adonde s[a]llían de nuevo niños cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento. Estaban diez arcos triunfales grandes muy gentilmente compuestos; y lo que era más de ver y para notar era que tenía toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesias; en la parte de en medio había veinte pies de ancho; por esta iba el Santísimo Sacramento y ministros y cruces con todo el aparato de la procesión, y por las otras dos de los lados, que era veinticinco pies, iba toda la gente [...] y de estos había por cuenta mil y setenta y ocho arcos [...]. Estaban cubiertos de rosas y flores de diversos colores y maneras [...] y con las que había en las capillas y las que tenían los arcos triunfales, con otros sesenta y seis arcos pequeños [...][26].

De estos testimonios se puede constatar la importancia que adquirió la festividad, tanto en las ciudades como en los pueblos donde los frailes y vecinos también se esmeraban para que la fiesta tuviera el mayor lucimiento.

El ritual del Palo Volador

El ritual del Palo Volador consta de varias fases bien diferenciadas, todas acompañadas por música, que esencialmente son las siguientes: la selección del árbol y ofrenda al señor del bosque para solicitar el permiso para cortarlo, el corte y arrastre del árbol, el levantamiento del mástil y, finalmente, el vuelo. En el pasado, el ritual "se realizaba en las fiestas estacionales de la agricultura, tanto al inicio

[22] Sigaut, N. "Corpus Christi: la construcción simbólica de la ciudad de México". *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Interacional de Emblemática Hispánica (Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre 1999).* Víctor Mínguez Comelles (ed.). 2 vols. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, vol. 1, pp. 27-58, p. 38.

[23] Sigaut, N. "La fiesta…", pp. 36-37.

[24] Sigaut, N. "Corpus Christi", p. 50.

[25] Benavente "Motolinía", Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva Espana: escrita a mediados del siglo XVI*. Barcelona, Herederos de J. Gili, 1914, p. 79.

[26] *Idem*, pp. 77-78.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

como al final de la cosecha"[27], debido a que se concebía como un rito de fertilidad, donde los viejos sabios encomendaban a cinco jóvenes célibes que localizaran el árbol más alto para hacer un ritual con música y danza como una plegaria al sol para que concediese lluvias y así evitar la carestía de alimentos para los hombres[28]. A raíz de la Conquista y la evangelización, el ritual fue prohibido; sin embargo, después de perder su significado ritual, la parte del vuelo se retomó por su espectacularidad para servir como una diversión pública, adoptando el nombre de "el juego del Palo Volador"[29]. A este respecto, fray Juan de Torquemada señala que:

> pese a las prohibiciones no cesó este vuelo, cuando la conquista, y plantación de la fe, en esta ciudad; antes se fue continuando hasta que los religiosos, ministros evangélicos, alcanzaron el secreto, y lo prohibieron, con rigores grandes, que se hiciese. Pero muertos los primeros idólatras que recibieron la fe y olvidados los hijos, que lo siguieron, de la idolatría que representaba, volvieron el vuelo, y lo han usado en muchas ocasiones; y como gente que solo se aprovecha del juego, y no de la intención, que sus antepasados tuvieron[30].

En el mismo tono, Torquemada se refirió a la reunión de la Junta Eclesiástica de 1539 en la que se dispuso que se sacaran de las iglesias los bailes, comidas y ofrendas:

> se acordó, pues hay copia de campanas por las iglesias diputadas para llamar a la gente à los divinos oficios, no los atrayan por otras vías profanas de areitos y bailes ni voladores, que parezca cosa de teatro ó espectáculo, porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devocion que en los oficios divinos se debe tener y procurar que se tenga; y que porque de los espectáculos solian ellos en su gentilidad usar é usaban, donde solian intervenir algunas supersticiones; y que estos voladores tampoco los haya en los patios de las iglesias y monesterios ni junto con ellos, ni á par de las cruces, porque demas de ser esto cosa del espectáculo, tambien paresce cosa cruel y peligrosa de muerte para los que vuelan y para los que se lo mandan ó consienten, personas eclesiásticas y religiosas, de incurrir en irregularidad, por el peligro de muerte, si de allí cayesen, en que los mandan é consienten poner, pudiéndoselo estorbar[31].

En uno de los grafitis mejor conservados, es posible observar a los cinco danzantes en pleno vuelo. Todos se encuentran ataviados a la usanza española: con pantalones cortos y portando un sombrero con una especie de pluma. El principal, ahora conocido como caporal, se encuentra en la punta del mástil sujetando en una mano una rama y en la otra un artefacto; cabe señalar que esta misma composición se repite en otros tres grafitis del lugar. Los otros cuatro voladores se encuentran colgados de las cuerdas: dos están boca arriba y dos de cabeza al suelo; todos se sostienen de la cuerda con una mano y en la otra cargan un artefacto. En el suelo se observan algunos caballeros españoles vestidos con armadura y espada (Figura 23.1).

---

[27] Nájera Coronado, Martha Ilia. "El rito del palo volador: encuentro de significados". *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1 (2008), pp. 51-73, p. 57.

[28] Zaleta, Leonardo. *La danza de los voladores: origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo, Grupo Editorial León, 1992, p. 20.

[29] El acto consiste en que cinco jóvenes trepan por un mástil de diez y ocho a cuarenta metros de alto fabricado con el tronco de un árbol. Uno de ellos, conocido como "caporal", ejecuta música y danza. Después de saludar a los cuatro puntos cardinales, los cuatro danzantes se lanzan al vacío atados por largas cuerdas, a la vez que giran imitando el vuelo de pájaros mientras la cuerda se desenrolla, y, paulatinamente, descienden hasta llegar al suelo.

[30] Torquemada, Juan de. *Segunda parte de los veinteiun libros rituales i monarchia indiana: con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos…* Madrid, Nicolas Rodríguez Franco, 1723, p. 306.

[31] García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México: estudio biográfico y bibliográfico, con un apéndice de documentos inéditos o raros*. México, Antigua Librería de Andrade y Morales, 1881, p. 122.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 23.1: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo). Reproducida con autorización del INAH.

Al comparar esta escena con una que está contenida en el Códice Fernández Leal –códice cuicateco del siglo XVI donde fueron representados los rituales de los antiguos gobernantes– es posible observar que dos de las láminas representan el ritual del Palo Volador; los danzantes son cuatro y se encuentran sentados en el marco del mástil asiéndose con una mano de la soga y en la otra "llevan una rama de ocote para saludar a los cuatro vientos". Los cuatro visten trajes de águila, con plumas atadas a sus cuerpos y taparrabos y, como toque final a su indumentaria, llevan por tocado un casco en forma de cabeza de ave[32] (Figura 23.2)[33].

[32] Stresser-Peán, G. *op. cit.*, p. 169.

[33] Doesburg, Sebastian van. *Códices cuicatecos Porfirio Díaz y Fernández Leal*. México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, 2001, p. 174.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

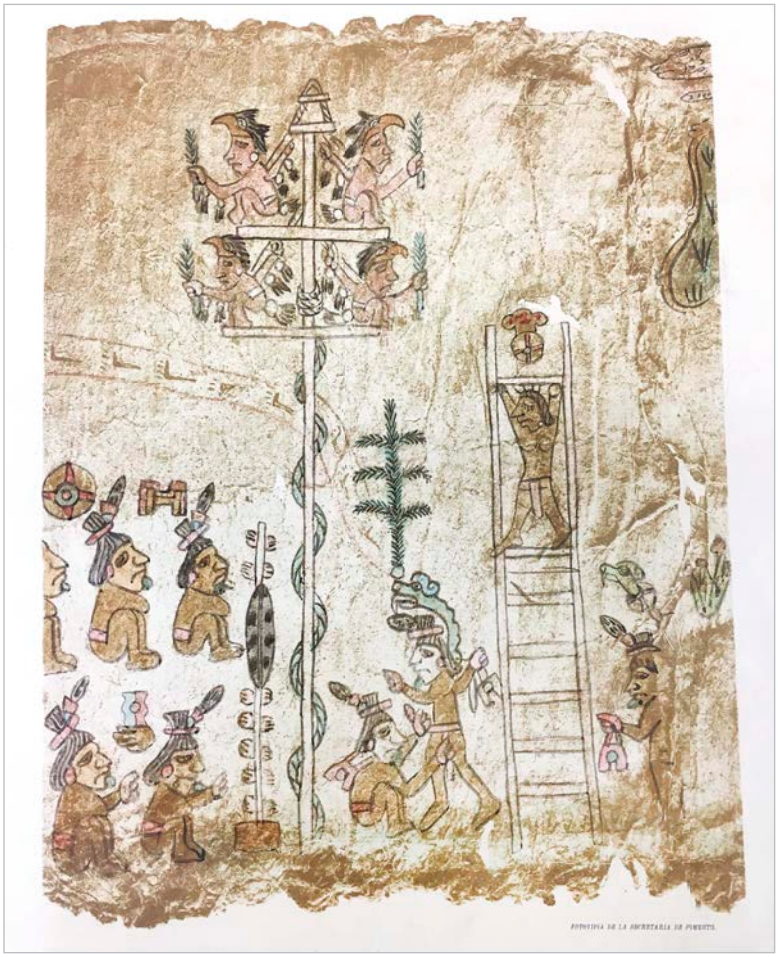


Figura 23.2: Fototipia de la Secretaría de Fomento. Antonio Peñafiel, *Códice Fernández Leal*. México, Oficina de la Secretaría de Fomento Cultural, Lám. V, 1895.

En las imágenes del grafiti se puede observar una criollización de la danza del Palo Volador, ya que la vestimenta de taparrabos ha sido cambiada por pantalón corto y el tocado de la cabeza fue reemplazado por sombreros con plumas para asemejar el vuelo de pájaros. No obstante, se continuó con el uso de una rama de ocote que claramente lleva el caporal en los grafitis. La imagen se repite en otro grafiti (Figura 23.3) que se encuentra en el exconvento de Zempoala, donde esta vez el Palo Volador fue representado en el centro del atrio de la iglesia, con cinco voladores vestidos de igual manera: sombrero con una pluma, pantalones cortos y uno de ellos trae en la mano un artefacto similar a los esbozados en los muros de Tepeapulco. El artefacto que portan los voladores en la mano podría servir para emitir algún sonido y, quizá, tratarse de sonajas, al igual que se hacía en la misma época en Guatemala. El padre visitador Antonio de Ciudad Real observó en 1586, entre los mayas k'iche' de Almolonga, a cuatro hombres vestidos con colores llamativos, grandes alas y sonajas en la manos que descendían lentamente, volando y tañendo sus sonajas hasta llegar al suelo[34].

[34] Citado en Nájera Coronado, M. *op. cit.*, p. 60.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 23.3: Palo Volador, grafitis en el exconvento de Zempoala (Estado de Hidalgo). Reproducida con autorización del INAH.

En otro de los grafitis (Figura 23.4) se observa el Palo Volador en el centro del atrio de la iglesia. La escena contiene muchos más personajes que los grafitis anteriormente presentados: hombres a caballo, diablillos, caballeros con espada, y una representación detallada de la arquitectura del convento. Resulta difícil saber si el número de cuerdas del palo son cinco o seis y, por otra parte, se observan más personajes deslizándose en estas mientras se ve que los principales voladores descienden. Según algunas fuentes documentales posteriores, ya entrado el siglo XVIII, esta forma de llevar a cabo la danza también fue común. Francisco Javier Clavijero (1731-1787) indica que la danza solía contar con diez o doce participantes, seis u ocho amarrados a las cuerdas y los restantes parados sobre el bastidor; Clavijero precisa que "cuando veían que los voladores daban la última vuelta, se lanzaban agarrados a las cuerdas, entre los aplausos de la muchedumbre"[35].

[35] Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de Méjico y de su conquista: sacada de los mejores historiadores españoles...* México, Imprenta de Lara, 1844, p. 236.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En el mismo grafiti (Figura 23.4) también se observa del lado derecho del Palo Volador, en el piso, un grupo de personajes ataviados con unos tocados altos de plumas; uno de ellos toca un *teponaztli*[36], instrumento mesoamericano, y otro, una especie de tambor, quizá un *huehuétetl*[37]. Pudiera ser que en este caso, la danza estuviera acompañada por el instrumentario tradicional de las antiguas ceremonias mexicas, como supone Guy Stesser-Péan[38]. De la misma manera, existen algunas otras representaciones de tema costumbrista posteriores –todavía del siglo XVII–, donde se observan estos mismos instrumentos acompañando el vuelo, como es el caso de la pintura que pertenecía a la coleccción privada del Sr. Freymann[39], o del biombo que se encuentra en el Museo de América de Madrid, donde claramente el *teponaztli* y el *huehuétetl* acompañan un mitote a un lado del Palo Volador.

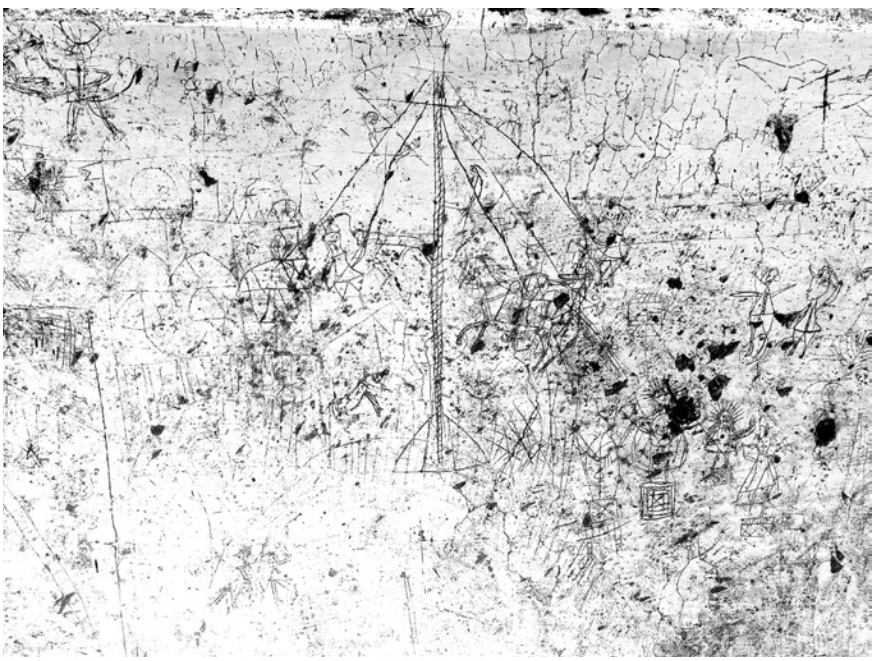


Figura 23.4: Palo Volador con músicos de percusión, grafitis en el exconvento de Tepeapulco (Estado de Hidalgo). Reproducida con autorización del INAH.

Entre las fuentes del siglo XVIII del Fondo Inquisición, se halló mención al uso del *teponaztli* en la región norte de Veracruz en 1783:

> […] en las misiones de Tampico se obserba, y permite por los eclesiasticos que los yndios en las festibidades, de los principales santos de sus pueblos; acostumbran danzas prohividas, como son el bayle antiguo, que hasen en

[36] Idiófono de una sola pieza que se construye con un trozo de tronco o rama de árbol ahuecándola longitudinalmente por la parte que ha se servir de asiento al teponaztli. En la parte superior tiene dos incisiones que forman unas lengüetas. Se toca con dos bolillos o baquetas (*olmaitl*) forrados de hule. Castañeda, Daniel; y Mendoza, Vicente T. *Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, pp. 1-2.

[37] Membranófono tubular de origen mesoamericano, hecho de un tronco ahuecado, abierto en su fondo; se coloca verticalmente sobre soportes tallados en madera y es percutido con la mano o con baquetas de madera.

[38] Stesser-Péan, G. *op. cit.*, p. 207.

[39] *Idem*, p. 210. Se han realizado búsquedas de esta pintura; sin embargo, no se ha logrado localizar su paredero actual.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> la punta de un palo vastamente helebado que llaman bolador; a que se agrega la música del teponastle, y de un genero de instrumento que suena como clarin, que nombran, paya, con cuio ultimo nombre, llaman el bayle de puras yndias, que de noche executan en los dias festibos preparandose antes con ayunos, abstinencia de llegar a sus mujeres, los casados; y demás supersticiones[40].

Acerca de la inclusión del Palo Volador en las festividades de Corpus Christi, al hacer una búsqueda en otras fuentes documentales, se halló que en un manuscrito en náhuatl perteneciente al siglo XVI, conocido como *Anales de Juan Bautista*, se hace referencia a que el Palo Volador estuvo presente en la procesión del año 1564:

> Jueves a primero de junio de 1564 años, entonces se hizo procesión con el Sacramento. En ese entonces arrastraron al palo volador junto con un mono[41]. Y todos los diferentes oficiales jugaron, hicieron procesión con una bandera cada uno, con los que diviertieron al visitador […]. Los de las canoas [*atlaca*] arrastraron el palo, iban interpretando el *tequiquixtilizcuicatl*[42], sobre un entarimado iban cantando Juan Martínez, Miguel García, Martín Carox y Miguel Francisco. En ese entonces aparecieron los instrumentos de viento de la gente de San Pablo, las chirimías[43].

Esta fuente resulta de un gran valor, ya que ofrece varios testimonios sobre la vida cotidiana de la Ciudad de México Tenochtitlan, a partir de la visión de un grupo de artesanos llamados *amanteca* (plumajeros), quienes eran escribanos y pintores de San Juan Moyotlan[44]. Entre otras cosas, el manuscrito contiene varias descripciones detalladas de visitas y nombramientos de personajes importantes, procesiones, fiestas religiosas y civiles.

Posteriormente, en el siglo XVII, Antonio Pérez de Ribera en su libro *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* demuestra que, pese a las prohibiciones señaladas, la danza acompañó la procesión durante el siguiente siglo. Afirma:

> Y si me he detenido mucho en contarlo, se deve perdonar, por estar ya empleado este sarao en servicio, y reconocimiento del que es Rey de Reyes Iesu Christo nuestro Señor Sacramentado; que esta razon fue la que me moviò a escrivirle. Y no puede dexar de ser gustoso a los Fieles Catolicos el ver tendida la antigua Gentilidad Mexicana a los pies de su Redemptor, a quien antes no conocia, y aora lo adora y reconoce, con todas las demonstraciones de alegria que puede. A que añade vn genero de volatines, que vienen volando por el aire . Y al tiempo de llegar las andas del Santisimo Sacramento en la plaça, baxan volando con modo particular, afiançados en vnas cuerdas de vn alto mástil, como de nauio, y algunos dellos tocando sonajas, ò otros instrumentos. Pero dexando estos entretenimientos, que aunque lo son, no dexan de ayudar al bien y deuoción de los Indios[45].

---

40 México, Archivo General de la Nación, Fondo Inquisición, vol. 1283, exp, 5, fol. 99v, 1783.

41 Entre los quichés de Guatemala aparece el personaje del mono en la danza como elemento cómico. Stresser-Peán, G. *op. cit.*, pp. 170-175. Para los aztecas, el mono era el animal del dios Xochipilli y símbolo de la diversión, las danzas, la música, los juegos físicos y las artes. *Ibidem*, p. 220.

42 Luis Reyes señala que la palabra literalemente significa "canto para sacar a la gente", haciendo alusión a la expulsión del paraíso. Reyes García, Luis. *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*. México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe-Biblioteca Lorenzo Boturini y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001, p. 197.

43 *Ibidem*.

44 *Idem*, p. 13.

45 Pérez de Ribas, Antonio. *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Provincia de la Nueva España. Refiérense así mismo las costumbres, ritos y supersticiones que usaban estas gente*. Madrid, Alonso de Paredes, 1645, pp. 640-641.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La cita anterior, además de ofrecernos un testimonio de la práctica de la danza del Palo Volador en las fiestas de Corpus Christi, ayuda a reafirmar la hipótesis expresada en líneas anteriores de que el artefacto que sujetan los voladores en las manos pudiera tratarse de sonajas.

Aún no se ha localizado información sobre cómo se llevaba a cabo la fiesta de Corpus específicamente en Tepeapulco. Sin embargo, es conocido que para la fiesta que se realizaba en la Ciudad de México se soliticitaba la colaboración de los pueblos circunvecinos y el llamado a los naturales de los alrededores de la Ciudad de México, entre ellos los de Tepeapulco, Pachuca y Otumba para que asistieran a hacer siembras para la festividad[46]. La religiosidad de los indios ayudó a establecer prácticas comunitarias enriqueciendo la fiesta novohispana: adornos de calles y plazas, enramadas y arcos triunfales[47]. Actualmente en México, la única Danza de Voladores que mantiene la tradición del ritual para la fiesta de Corpus es la que se efectúa en el Totonacapan (Estado de Veracruz), donde cada año se celebra una fiesta mayor en la que, además, también se festeja el Día del Volador. Acompañan la fiesta las danzas de negritos, huahuas y santiagos. Actualmente no se realiza el corte del árbol en cada fiesta, al no ser necesario: el mástil de la iglesia es de metal. Sin embargo, como antaño, los voladores se preparan con días de antelación por medio de abstinencia y oración, y estar así listos para realizar el vuelo y el día del jolgorio.

Consideraciones finales

La iconografía musical hallada en edificios coloniales ofrece información valiosa sobre las prácticas musicales llevadas a cabo en este periodo en Nueva España. Estas evidencias encontradas en el arte figurativo arrojan, además, datos antropológicos en cuanto a las relaciones entre los distintos sectores de la sociedad y, en este caso, muestran la permeabilidad que tuvieron algunas festividades religiosas europeas y cómo la presencia de las religiosidades indígenas permitió insertar a la danza del Palo Volador en una fiesta católica, y cómo aquellas lograron pasar de ser prácticas ocultas a formar parte de las tradiciones de la fiesta pública.

Los grafitis del Palo Volador representan en sus imágenes un universo sonoro de la fiesta popular en la que toda la población se reúne. Nos relatan la historia desde la mirada de sus protagonistas, mostrando los detalles que se consideraban importantes, como la representación de diversos instrumentos musicales y detalles de vestuario. Además, testimonian tradiciones que han quedado en el pasado o, simplemente, se han transformado a lo largo de los siglos en diferentes modalidades para adaptarse a las circunstancias de su presente. En conclusión, el estudio de los grafitis plantea nuevos retos de carácter metodológico dentro del campo de la iconografía musical para ser analizados como formas de producción de conocimiento local, de ahí que resulte indispensable llevar a cabo investigaciones ulteriores para caracterizar este tipo de expresiones en su contexto histórico y cultural.

[46] En el Archivo General de la Nación, Fondo Instituciones Coloniales, Real Audiencia y Gobierno Virreinal, existen expedientes donde cada año, desde 1674 hasta 1776, se solicita a la jurisdicción de Tepeapulco que mande a la Ciudad de México a los indios para el arreglo de las enramadas del día de Corpus (México, AGN, Gobierno Virreinal, vol. 15, exp. 15; AGN, Real Audiencia, vol. 66, exp. 20).

[47] Vázquez Martínez, Ana Laura. "'Sombras y enramadas'. La participación de los pueblos indios en la festividad de Corpus Christi". *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano…*, p. 66.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

24

Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos *Parce mihi*

Luísa Correia Castilho
ESART, Instituto Politécnico de Castelo Branco
/ CESEM, Universidade Nova de Lisboa

Una lección es una lectura formal de un texto, tomado de las Escrituras, en un servicio litúrgico. Estas lecturas tienen sus orígenes en la liturgia de la Iglesia primitiva y recibieron, a lo largo del tiempo, un tratamiento musical de acuerdo con su estructura gramatical[1]. Las lecciones para las que los compositores peninsulares del siglo XVI escribieron música más frecuentemente fueron las del oficio de difuntos y las lamentaciones de la Semana Santa, siendo bastante distinto el modo de tratar unas y otras[2]. Su estructura musical seguía de cerca la forma de una frase-modelo definida por las melodías de la *flexa*, del *metrum* y del *punctum* y se recitaban originalmente sobre la nota La[3]. Las lecciones adoptaron, por regla general, un estilo homofónico, con alguna ornamentación melódica para marcar las cadencias o para destacar alguna palabra con propósitos retóricos. Manuel Tavares, en su versión policoral de la lección de difuntos *Parce mihi*, sigue estos procedimientos, con el soprano 2 recitando sobre la nota pedal La. Basada en el texto bíblico de Job, *Parce mihi* es la primera lección del primer nocturno de los maitines del oficio de difuntos, y probablemente había sido prescrita por San Benito en su Regla, donde estableció el canto de los responsorios después de las lecciones y de los himnos[4].

Descripción de los contenidos musicales y metodología de edición

El *Parce mihi* de Tavares, una obra a 7 voces (SSAATTB), se copió en el Libro de Polifonía 3 de la Catedral de Puebla (México)[5]. Para la determinación precisa de la tesitura de las voces se utilizan las

[1] Caldwell, John. "Lesson". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915> [consulta 15-09-2018].

[2] Rubio, Samuel. *La polifonía clásica* [Biblioteca La Ciudad de Dios, 3]. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956, p. 86.

[3] Caldwell, John, *La música medieval*. Madrid, Alianza Música, 1984, pp. 29-30.

[4] Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. Nueva York, Norton & Co., 1978; versión española: *La música medieval*. Pilar Ramos (trad.). Madrid, Akal, 1991, pp. 107-116; y Caldwell, J. *La música medieval*, p. 16.

[5] Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Libro de Polifonía 3, fols. 42v-46r. *Cf*. Marín López, Javier. "Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza". *Estudios de Humanismo*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dos claves, Do y Fa, en una de sus configuraciones comunes: Do en primera, tercera y cuarta líneas, y Fa en la cuarta línea. Esta es una de las varias opciones de disposiciones que se relacionan directamente con la técnica de la escritura en *chiavette*, utilizada en la polifonía de los siglos XVI y XVII[6]; de acuerdo con la práctica de la época, son dos las combinaciones de claves posibles, siendo una las *chiavi naturali* (claves altas) y otra la de las *chiavi transportadas* (claves bajas); esta última es la utilizada en el *Parce mihi*. En cuanto a la disposición de las voces en el libro de facistol, se verifica el principio, corriente en la época, de ir distribuyendo las voces alternativamente en las dos páginas del libro abierto, en orden decreciente de las respectivas tesituras. En la página de la izquierda se sitúan, de arriba abajo, el S, A, T y B; en la página de la derecha, también de arriba hacia abajo, figuran el S, el A y el T. En cuanto a las alteraciones permanentes, se respeta la organización diatónica característica del sistema modal; y en cuanto a las alteraciones, hay una razonable utilización de casi todas las correspondientes al uso del sostenido en las notas Fa, Do, Sol, y del bemol en la nota Si. La proporción entre los valores de las figuras es binaria, siendo el signo de mensuración el *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, representado por C. Las ligaduras utilizadas son escasas, de lectura evidente y adecuadas a las convenciones de uso del momento. En relación al uso episódico de las ligaduras, Willi Apel señaló la tendencia gradual a su desaparición conforme avanza el siglo XVI[7]. En cuanto al texto, a veces presenta incorrecciones de escritura y su aplicación al canto sufre, a menudo, alguna indefinición. Se utilizan los signos habituales de repetición de palabras o fragmentos, como *ij* o *y*. En ocasiones, en el bajo solo aparecen las primeras palabras de cada sección, lo que podría apuntar a su interpretación instrumental. Generalmente la primera letra del texto se dibuja cuidadosamente con una inicial de mayor tamaño. La autoría de la composición se consigna al inicio de las páginas izquierdas a través de la mención "del ms. Tabares" al inicio de la obra, y en las restantes, "Tabares".

Se desconocen las vías específicas a través de las cuales esta pieza atravesó el Atlántico. Existe una edición de esta obra, realizada por Robert Stevenson y publicada en la serie "Portugaliae Musica"[8]. A fin de facilitar la percepción de su forma policoral, se ha realizado una nueva transcripción, basada en criterios de claridad, consistencia y atención a la fuente y al carácter de la música. Así, se asumió una estrategia de compromiso entre los principios notacionales de la época y las prácticas musicales y editoriales del presente. Las principales diferencias con respecto a la propuesta de transcripción de Robert Stevenson son fundamentalmente dos: (1) cambio de la disposición de las voces en el pentagrama: de SSAATTB a SAT-S-ATB; y (2) barras de compás: se adoptó el sistema del *Mensurstrich*, colocando las líneas divisorias entre los pentagramas (véase Tabla 24.1). De esta forma, se evita la tentación de una acentuación inexistente y se garantiza la regularidad del *tactus*.

Español. Baeza en los siglos XVI y XVII. María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346, p. 328, nota 19. Las abreviaturas para las voces utilizadas en este texto son las habituales: S (soprano); A (alto); T (tenor); y B (bajo). Agradezco a Javier Marín-López el haberme enviado una digitalización de esta pieza para su estudio.

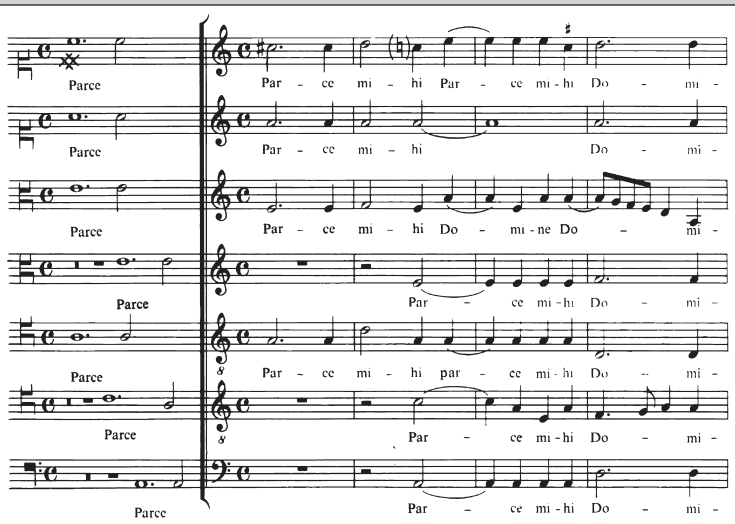
6 Rubio, S. *La polifonía clásica*, p. 6. Claves bajas: Do1, Do3, Do4 y Fa4; Claves altas: Sol2, Do2, Do3 y Do4 o Fa3.

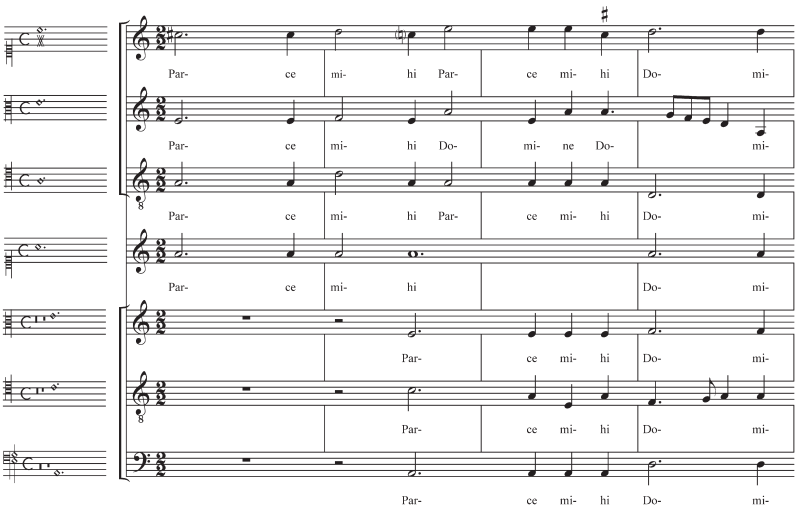
7 "In the sixteenth century they gradually disappear and only a few of the simplest forms survive until the middle of the seventeenth century"; véase Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* [The Medieval Academy of America Publication, 38]. Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 1953 [5ª ed.], p. 88. Las ligaduras utilizadas son: y

8 *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*. Transcripción de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal y Manuel Morais. Estudio de Robert Stevenson [Portugaliae Musica, XXIX]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 107-114.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 24.1: Manuel Tavares, *Parce mihi*: comparación del inicio de las transcripciones de Robert Stevenson y Luísa Correia Castilho.

Robert Stevenson[9]

SSAATTB

Luísa Correia Castilho

SAT-S-ATB

Como se puede comprobar en la Tabla 24.1, el diseño de la estructura vocal queda más claro en la transcripción que proponemos, con una mejor visualización de la alternancia de los coros, con el S2 unas veces integrándose en el coro 1 y otras en el coro 2.

[9] *Ibidem.*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Aspectos de la policolaridad del *Parce mihi*

La escritura policoral se convirtió en un idioma importante de la música sacra desde mediados del siglo XVI, y no era un fenómeno solo veneciano, como a menudo se refiere. En esta época, la música para dos o más coros era cultivada por muchos compositores fuera de Venecia: Roma, todo el norte de Italia, en las áreas católicas y protestantes de Alemania, en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo[10]. En la Península Ibérica, la policoralidad conoció un intenso desarrollo gracias al impulso dado, desde mediados del siglo XVI, por compositores oriundos de la zona franco-flamenca que estuvieron al servicio de los Reyes de España en la Capilla Flamenca. Entre ellos destacan las figuras de Philippe Rogier, Géry de Ghersem y Matthieu Rosmarin (Mateo Romero), conocido como Maestro Capitán. Por su parte, Juan Bautista Comes, activo en el área valenciana y considerado como un gran compositor de obras policorales, dio a esta práctica un empuje extraordinario no solo en Valencia, sino en toda España, pues su fama llegó a muchas catedrales[11].

La técnica policoral también ha sido ampliamente utilizada por las principales escuelas polifónicas portuguesas, como las del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (especialmente con Pedro de Cristo[12]), los compositores de Évora (con relieve de Duarte Lobo y Fr. Manuel Cardoso[13]), o la propia Capilla Real (con Francisco Garro[14]). Pero el apogeo de la policoralidad se produjo con João Lourenço Rebelo, quien escribió obras de hasta dieciséis voces, con partes instrumentales obligadas y bajo continuo[15]. Según José López-Calo, la policoralidad no se usaba para todos los géneros de música indiferentemente, sino que, con criterios selectivos, era especialmente aplicada a las grandes formas en latín, principalmente en misas y salmos, en la primera lamentación de la Semana Santa, en algunos motetes e himnos e incluso en villancicos de Navidad[16].

Tipo de voces

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, la elección de la combinación de voces en las obras a dos coros podía ofrecer distintas opciones, relacionadas –parece ser– con el lugar donde la música fue escrita. Así, en Roma, había una tendencia a usar la misma combinación vocal para cada coro, normalmente SATB-SATB. En Venecia, en cambio, lo habitual era emplear combinaciones diferentes,

---

[10] Carver, Anthony F. *Cori spezzati*. Nueva York, Cambridge University Press, 1988, vol. 1; y Carreras, Juan José; y Fenlon, Iain (eds.). *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* [DeMusica, 19]. Kassel, Reichenberger, 2013.

[11] López-Calo, José. *Historia de la música española. Vol. 3: Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 25-36.

[12] *Cf.* Pinho, Ernesto. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; y Abreu, José. *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*. Tesis Doctoral, 2 vols. University of Surrey, 2002.

[13] *Cf*. Nery, Rui Vieira. *The Music Manuscripts in the Library of King D: João IV of Portugal (1604-1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Tesis Doctoral. University of Texas, Austin, 1990; y Abreu, J. *Sacred Polychoral Repertory....*

[14] *Cf*. Garro, Francisco. *Livro de Antífonas Missas e Motetes*. Transcripción y estudio de Adriana Latino [Portugaliae Musica, LI]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999; y Abreu, J. *Sacred Polychoral Repertory...*

[15] *Cf. João Lourenço Rebelo (1610-1661). Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii Item Magnificat Lamentationes et Miserere.* Transcripción y estudio de Jose Augusto Alegria [Portugaliae Musica, XXXIX a XLII]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; y Abreu, J. *Ibidem*.

[16] López-Calo, J. *Historia de la música española...*, pp. 30-31. Véase también Rodríguez, Pablo L. "*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: la música en latín y el órgano". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: El siglo XVII.* Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016, pp. 85-188, pp. 87-101.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

con un coro de voces más agudas y otro de voces más graves, como por ejemplo SSAT-SATB, pudiendo contener instrumentos. En el *Parce mihi*, a pesar de ser una obra a 7 voces (SAT-S-ATB), en muchos momentos una voz de un coro refuerza el otro coro. Así, el S2, que aparece entre los dos coros, sigue tanto al coro 1 como al coro 2, resultando unas veces una textura del coro 1 del tipo SSAT y, en otras, una textura del coro 2 del tipo SATB[17]. Tavares, por tanto, utiliza combinaciones diferentes, con un coro con voces más agudas y otro con voces más graves (SSAT-SATB), como era habitual en Venecia[18].

Movimiento de las partes del bajo e independencia en las secciones a tutti

Siguiendo las recomendaciones de algunos teóricos en la escritura policoral, especialmente Vicentino y Zarlino[19], los coros debían ser autosuficientes y consistentes, es decir, armónicamente independientes, incluso en las secciones *tutti*, ya que deben cantar separados espacialmente, como en los *cori spezzati*. Como consecuencia de ello, la parte del bajo debe contener la fundamental del acorde, o cuando mucho la 3ª, pero nunca la 5ª. Zarlino se refiere a este asunto en los siguientes términos: "[...] li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, overo in Ottava; ancora che alcune volte si ponghino in Terza: ma non si pongono in Quinta: percioche torna molto incommodo [...]"[20]. Vicentino también recomienda:

> Et s'avvertira quando si vorrà far cantare due ò tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due, o di tutti tre i chori s'accordino, & non si farà mai quinta sotto in un Basso com l'altro, quando tutti à un tratto cateranno, perche l'altro choro haurà la quarta disopra, & discorderà com tutte le sue parti. Perche quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; & se si vorrà far accordare tutti Bassi, s'accorderanno sempre in unissono, ò in ottava; & qualche volta in terza maggiore...; i chori potranno cantar anchor separati uno da l'altro, che accorderanno nell'ordine sopra detto[21].

Cuando las partes del bajo tienen las mismas notas, se imitan una a la otra por movimiento contrario, alternando unísonos y octavas o movimientos paralelos al unísono u 8ª.

Tabla 24.2: Manuel Tavares, *Parce mihi*: movimiento de las partes del bajo e independencia armónica en paso *tutti*.

Movimiento de las partes de los bajos	Coro 1	Coro 2
se mueven en movimiento contrario	ocasionalmente no independiente armónicamente	independiente armónicamente

En el *Parce mihi* de Tavares, el movimiento de las partes del bajo en las secciones *tutti* tiende a usar el movimiento contrario, en contraposición con el movimiento en paralelo, al unísono u octavas.

[17] Esta situación puede observarse claramente en el Ejemplo musical 24.2.

[18] Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. ix.

[19] Carver, Anthony F. "Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 1 (1981-1982), pp. 1-24, pp. 9-10.

[20] Zarlino, Giuseppe. *L'istitvtione harmoniche divise in quattro parti*. Venezia, Francesco de i Francschi Senefe, 1573, citado por Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. 249.

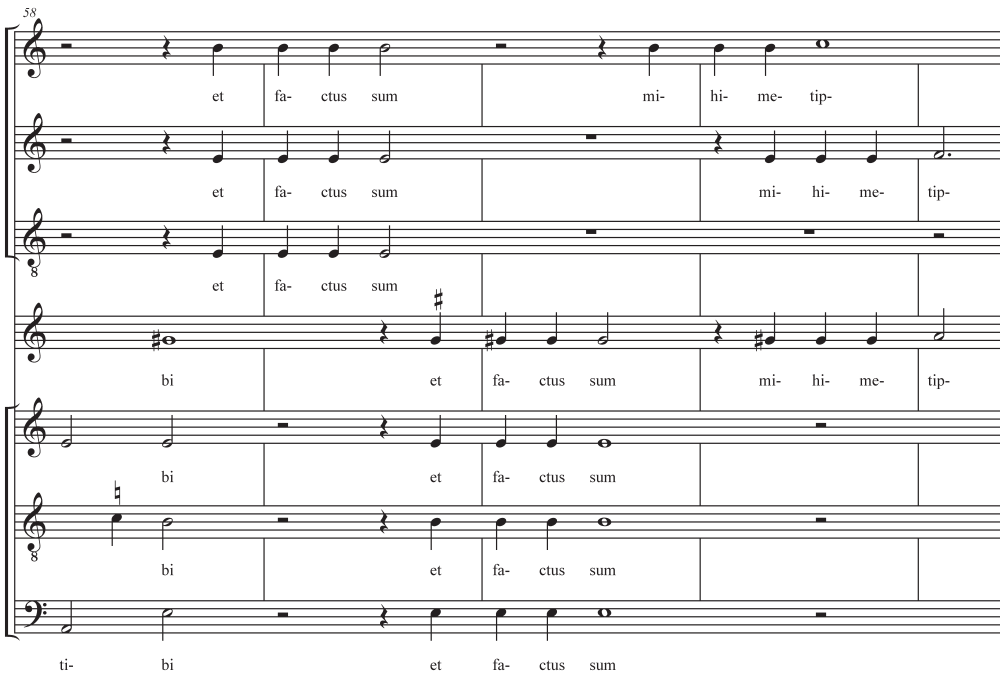
[21] Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, citado por Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. 248.

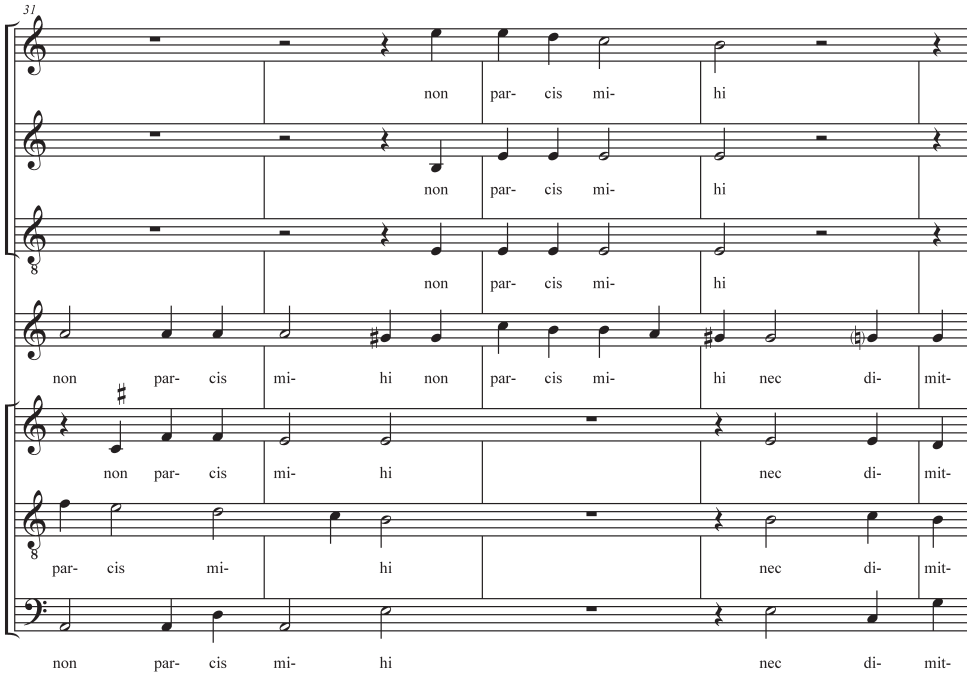
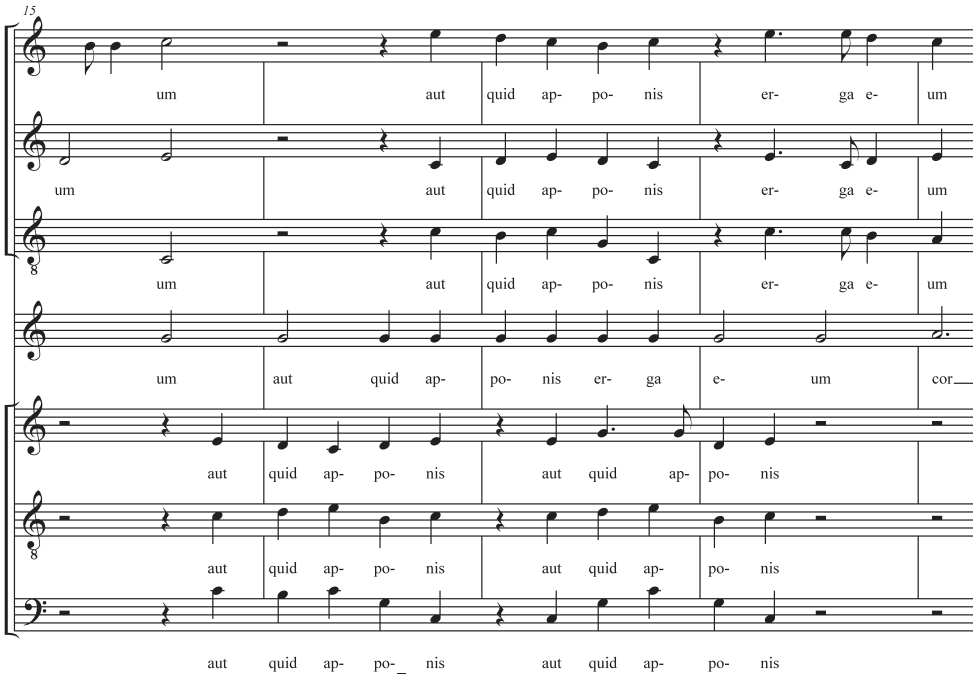
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

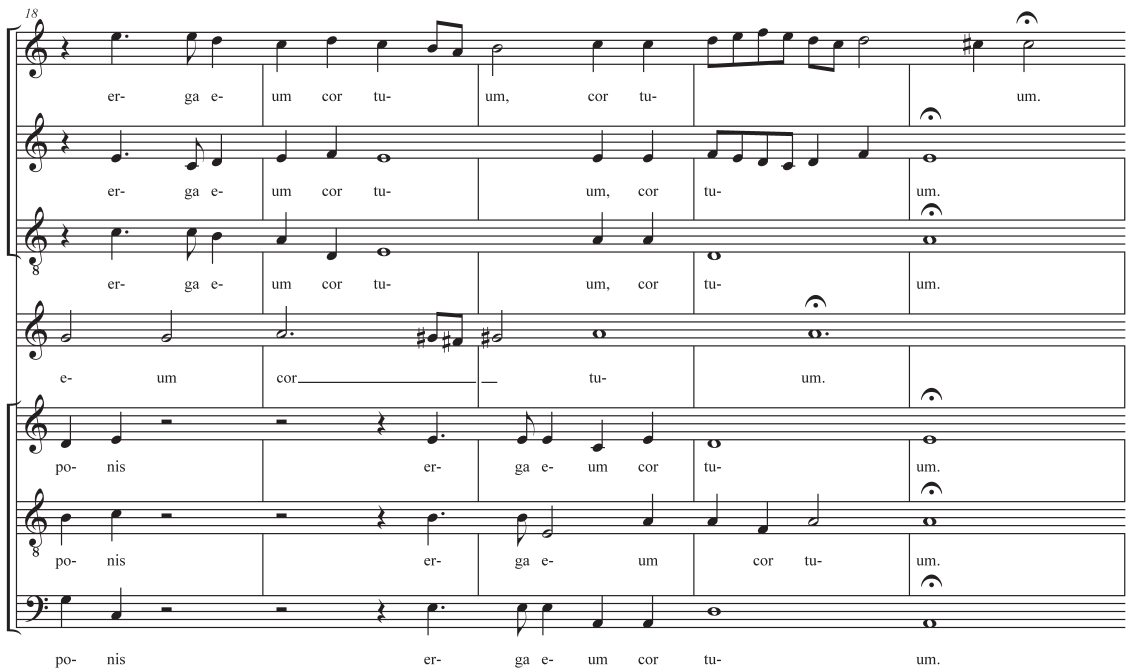
En lo que se refiere a las secciones a *tutti*, como se puede constatar en la Tabla 24.2, los coros tienden a ser independientes en el plano armónico, aunque ocasionalmente pueden perder esa independencia (cuando la 5ª del acorde está en la parte más grave de un coro). Como esto solo sucede ocasionalmente en el coro 1 podría indicar que esta composición habría sido escrita para coros individuales ubicados en espacios diferentes de un recinto, a excepción del soprano 2, que sigue tanto al coro 1 como al coro 2.

El contraste antifonal

El contraste antifonal es la herramienta técnica característica de la escritura policoral. Los bloques antifonales pueden ser de corta o larga duración y se utilizan de diferentes maneras en la obra. Así, hay repetición antifonal cuando una sección cantada por un coro es repetida antifonalmente por el otro coro. Sin embargo, se observan variantes en las fórmulas de repetición antifonal:

a) repetición exacta (cuando una sección es cantada por un coro y repetida con el mismo texto y la misma música por el otro);
b) transposición a un tono diferente (Ejemplo musical 24.1);
c) modificación melódica, armónica o rítmica (Ejemplo musical 24.2);
d) repetición exacta del comienzo pero con un final diferente, o viceversa;
e) extensión de la repetición por adición de la frase siguiente del texto, o continuación con un *tutti* (Ejemplo musical 24.3);
f) repetición de la música cambiando el texto;
g) repetición antifonal con el mismo texto (Ejemplo musical 24.4).

Ejemplo musical 24.1: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 58-61.

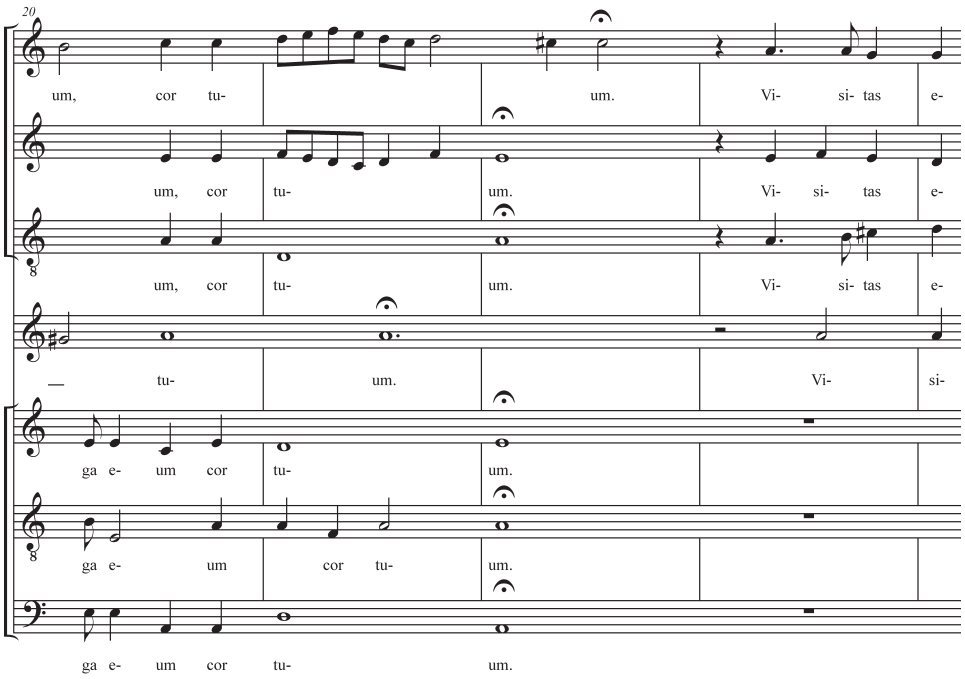
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 24.2: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 31-34.

Ejemplo musical 24.3: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 15-18.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 24.4: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 18-22.

Todas estas técnicas antifonales son bastante explotadas a lo largo de la obra. En general, el cambio antifonal es rápido y corto, y a veces sucesivas repeticiones antifonales separadas por cortas pausas producen un efecto acumulativo cercano al *tutti*. Cuando el compositor busca una clara declamación textual se utiliza una transparente textura homofónica, a veces construida con negras y corcheas, como una rápida declamación (varias sílabas son a menudo marcadas enfáticamente por negras, negras con puntillo, corcheas y pares de corcheas, a veces repetidas en la misma nota).

Las secciones tutti

Las secciones *tutti* asumen también un importante papel en la música policoral. A menudo se utilizan como marcadores de la puntuación del texto, siendo sistemáticamente aplicadas en los finales de frase, o bien se utilizan para romper la monotonía o para enfatizar algunas palabras o frases en concreto, como por ejemplo al final de la primera sección. A menudo, después de una sección *tutti*, Tavares introduce una pausa general buscando marcar una puntuación más enfática o para producir un efecto dramático (Ejemplo musical 24.5).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 24.5: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 20-23.

La estructura macro-formal

En cuanto a la estructura macro-formal, y tal y como ocurre en otras obras policorales, hay una gran fragmentación de los temas o motivos en incisos pequeños y un permanente diálogo de los coros en alternancia (a diferencia del fluir continuo de la línea melódica que se da en las composiciones para un solo coro). Un aspecto que contribuye a la diversidad formal de las composiciones (sean policorales o no) tiene que ver con la estructura de los textos que sirven de base. Por lo general, a una determinada organización textual le corresponde un cierto tipo de organización musical, aunque la correspondencia no siempre es lineal, pues pueden interferir otros elementos distintos al texto. La tendencia predominante en la tradición polifónica hasta el siglo XVII era hacer derivar directamente la forma musical de la morfología del texto, buscando equilibrar de forma simétrica las dimensiones de las varias frases / secciones musicales[22]. El *Parce mihi* de Tavares presenta una estructura formal de cuatro secciones en 82 compases (Tabla 24.3). Dentro de cada sección hay subsecciones más pequeñas, cuyo número varía entre dos y cuatro. En ellas se utilizan técnicas de escritura caracterizadas por la sistemática asociación de diferentes frases de texto a diferentes temas y/o nuevos temas y motivos; la colocación de cadencias antes de presentar de nuevo texto y/o nuevos temas y motivos; y el contraste de texturas.

[22] Carter, Tim. *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. Londres, Batsford, 1992, pp. 222-236.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 24.3: Manuel Tavares, *Parce mihi*: secciones, texto, cadencia, textura, modo y ámbito.

Sección	Compás	Texto	Cadencia		Textura (SATB + SATB)	Observaciones
			Grado	Fórmula cadencial		
A	1-5	*Parce mihi Domine:*	La	PH (plagal armónica)	Coro 1 + S2 - Tutti	Modo: III (Mi auténtico)
	5-10	*nihil enim sunt dies mei.*	Re	P (plagal)	Coro 1 + S2	
	10-15	*Quid est homo, quia magnificas eum?*	Do	$VINC_{V\to I}$ (vera incompleta)	Tutti - Coro 1 + S2	
	15-22	*aut quid apponis erga eum cor tuum?*	La	P + PG (plagal + pausa general)	Coro 2 + S2 - Tutti	El S2 desarrolla, en casi toda la obra, un pedal sobre La
B	23-29	*Visitas eum diluculo, et subito probas illum.*	Re	P (plagal)	Coro 1 + S2 - Tutti	
	29-32	*Usquequo non parcis mihi,*	Mi	PH (plagal armónica)	Coro 2 + S2	*word-painting*: et subito
	32-39	*non parcis mihi, nec dimittis me, ut glutiam salivam meam?*	La	$HPROL_{V\to I}$ (armónica prolongada)	Coro 1 + S2 - Coro 2 + S2 - Tutti	
C	40-42	*Peccavi,*	Re	$V_{II\to I}$ (vera)	Coro 1 + S2	Ámbito: S: Re3-Fa4 A: Sol2-La3 T: Do2-Fa3 B: Fa#1-Do3
	42-45		Sol	$V_{II\to I}$ (vera)	Coro 2 + S2	
	45-58	*quid faciam tibi o custos hominum? Quare posuisti me contrarium tibi,*	La	PH (plagal armónica)	Coro 1 + S2 > Coro 2 + S2 > Coro 1 + S2 Coro 2 + S2 –*Tutti* > Coro 1 + S2 > Coro 2 + S2	
	58-65	*et factus sum mihimetipsi gravis?*	La	$V_{V\to I}$ (vera)	Coro 1 > Coro 2 + S2 - Coro 1 + S2 -Tutti	C: 2/2
D	65-72	*Cur non tollis peccatum meum, et quare non aufers iniquitatem meam?*	La	H (armónica)	Coro 1 + S2 - Coro 2 + S2 - *Tutti* - Coro 1 + S2	
	72-75	*Ecce nunc in pulvere dorminam:*	La	P (plagal)	Coro 2 + S2	
	75-77	*et si mane me quaesieris,*	Re	H (armónica)	Coro 1 + S2	
	77-79	*non subsistam.*	Mi	HFrigPROL (armónica frigia prologada)	Coro 2 + S2	
	79-82		Mi	P (plagal)	Tutti	

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El plan cadencial

Las cadencias en esta época hay que entenderlas en el contexto de la teoría del contrapunto, es decir, como el proceso resultante de la formación y resolución de disonancias en un núcleo de dos líneas melódicas[23]. La formación de la cláusula era considerada desde una perspectiva horizontal, pues las texturas, constituidas por la superposición de frases, se estructuraban en una lógica melódica. En esta concepción horizontal del discurso polifónico, los acontecimientos melódicos son el resultado de la resolución de dos líneas independientes. Según Meier[24], la morfología cadencial básica es la siguiente: cláusula *cantizans*, con el movimiento melódico I-VII-I o I-VII#-I; cláusula *tenorizans*, con el movimiento II-I o II-III; cláusula *altizans*, con el movimiento IV-III o IV-V; y cláusula *bassizans,* con el movimiento V-I. Estas cláusulas pueden aparecer en cualquier voz con la excepción de *bassizans*[25].

Tras el estudio de las diversas cláusulas contrapuntísticas en la producción de Tavares se constató la necesidad de perfilar un sistema analítico que incorporase las varias especies de cláusulas, incluyendo las caracterizadas por una lógica vertical, donde la parte más grave de la textura tenía una función determinante. Estas cláusulas, denominadas armónicas, hacen progresar los agregados sonoros verticalmente, independientemente de la formación y resolución de disonancias. Aunque estas cláusulas armónicas no eran contempladas con ninguna formulación explícita en los diversos tratados teóricos, el componente acórdico y vertical de las progresiones cadenciales estaba cada vez más presente en la praxis compositiva a medida que avanzaba el siglo XVII[26].

En lo que se refiere a la distribución de los tipos cadenciales en el *Parce mihi* de Tavares, se constata alguna heterogeneidad; sin embargo, se comprueba que las cláusulas más utilizadas son, en primer lugar, la plagal, con el 31,25%; en segundo lugar, la vera, con un 25%; en tercer lugar, la armónica y plagal armónica, cada una con un 18,75%; y, por último la frigia armónica (Tabla 24.4). A continuación explicamos someramente las principales tipologías de cláusulas:

- cláusula vera (II > I): se caracteriza por el movimiento contrapuntístico convergente de dos voces, realizado por las cláusulas *cantizans* (I-VII-I) e *tenorizans* (II-I), situándose la *cantizans* en una voz superior en relación a la *tenorizans*. Dada la inexistencia de la cláusula *basizans*, ocurre frecuentemente que la cláusula *tenorizans* aparece en el bajo.

- cláusula vera (V > I): incluye un refuerzo de I realizado por la parte vocal más grave de la textura, por medio de un movimiento V-I, cuando esta parte no está en II. Esta cláusula conjuga las fórmulas *cantizans* y *tenorizans* con una cláusula *basizans*, reforzando I en la parte vocal más grave de la textura, por medio del movimiento V-I. Esta configuración clausular confiere un mayor efecto de reposo y una mayor fuerza conclusiva.

---

[23] Zarlino, G. *L'istitvtione harmoniche…*, libro III, cap. 51, fols. 148-149 [248-249]; Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555 [Edición facsímil por Macario Santiago Kastner (Kassel, Reichenberger, 1957)], libro V, cap. 7 a 29, fols. 123-136; Santa María, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer fantasia*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, pp. 62-67.

[24] Meier, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*. Nueva York, Broude Brothers, 1988, p. 89 y ss.

[25] Es el caso de algunas obras de Tavares en las que el tenor es la voz más grave de la textura y la cláusula *bassizans* aparece en esta voz.

[26] La tipología adoptada fue la utilizada en Lopes, Rui Miguel Cabral. *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*. Tesis de Máster, Universidade Nova de Lisboa, 1996, cap. 8, p. 166 y ss. *Cf.* también Castilho, M. Luísa F. S. C. Correia. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII*. Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009, pp. 162-194.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

- cláusula vera en variante incompleta: se trata de otra configuración posible de la cláusula vera (VINC), en la que uno de los grados VII o II resuelve en uno distinto a I. En ese sentido, en lugar de la 8ª se alcanza otra consonancia, perfecta o imperfecta. Sin embargo, la configuración más común es la no resolución en I de la fórmula *tenorizans* (II-I). De este modo, lo que se verifica es la sustitución del movimiento II-I por II-III, por lo que la conclusión, en vez de realizarse a través de una consonancia perfecta, se realiza por medio de una consonancia imperfecta.

- cláusula plagal: se caracteriza generalmente por el movimiento melódico IV-I, en la parte más grave de la textura, pudiendo también, pero con menos frecuencia, tener el movimiento melódico VII-I, al mismo tiempo que se prepara y resuelve una disonancia a través del retardo del 3º por el 4º grado. Este retardo se realiza simultáneamente con la parte más grave de la textura y se diferencia de su homónima armónica por poseer ese mismo retardo.

- cláusula armónica: se caracteriza, generalmente, por poseer movimientos homorrítmicos de tipo acordal y vertical en las dos últimas fases, en detrimento de un movimiento lineal u horizontal. Así, en estas dos últimas fases, la fórmula *cantizans* (VII-I) y la fórmula *tenorizans* (II-I o II-III) se realizan al mismo tiempo. Las cláusulas armónicas prolongadas y frigias armónicas prolongadas presentan dos características fundamentales: hacen uso de un mecanismo de disonancias y la duración del *tactus* es el doble de lo que se encuentra en la cláusula vera y frigia contrapuntística. El resultado auditivo de estas cláusulas tiene un efecto intenso y concluyente, en la medida en que prolongan la resolución de la disonancia efectuada a través de retardo. Así, son las únicas categorías de las cláusulas armónicas que pueden preparar y resolver una disonancia. Por su parte, la cláusula armónica plagal se manifiesta por contener en la penúltima y última notas las siguientes características: progresión de acordes homorrítmicos, ausencia de disonancia y, en la parte más grave de la textura musical, el movimiento IV-I. En contraste con su homónima contrapuntística, esta cláusula se realiza independientemente de la formación y resolución de disonancias, por lo que no presenta el característico retardo del 3º por el 4º grado.

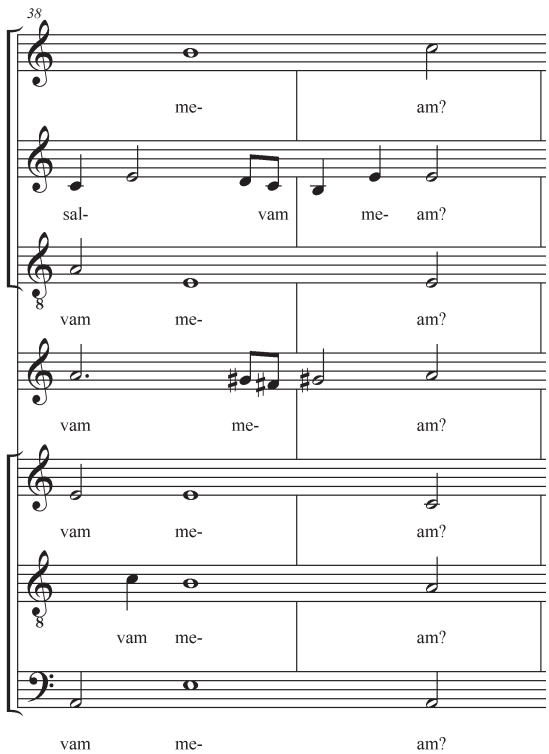
Se observa, a diferencia de las demás obras policorales de Manuel Tavares, que las cláusulas armónicas tienen un porcentaje ligeramente inferior (44%), en relación con las cláusulas contrapuntísticas (56%). En las otras obras policorales de Tavares, las cláusulas armónicas constituyen alrededor del 70%. Sin embargo, en la cláusula vera se produce la utilización del refuerzo del bajo con el movimiento V > I en el bajo, lo que confiere un efecto proto-armónico de salto conclusivo. Este dato es bastante significativo por la atención que el compositor presta hacia las potencialidades proto-armónicas o incluso armónicas inherentes a un discurso polifónico ya bastante desarrollado.

Tabla 24.4: Manuel Tavares, *Parce mihi*: tipologías de cláusulas.

Tipo de cláusula	**Nº**	**%**
Plagal	5	31,25%
Vera	4	25%
Armónica	3	18,75%
Plagal armónica	3	18,75%
Frigia armónica	1	6,25%
Total	**16**	**100%**
Cláusulas contrapuntísticas	*9*	*56,25%*
Cláusulas armónicas	*7*	*43,75%*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El uso de la modalidad

La música de Tavares entronca naturalmente con la organización del sistema modal de finales del Renacimiento, pero al mismo tiempo apunta a la expansión del mismo propuesto en 1547 por Glareano en el *Dodecachordon*, donde se amplían los ocho modos tradicionales a doce. En el caso del *Parce mihi*, que está en el modo de Mi (modo III), encontramos hibridismos modales, derivados de la introducción de procedimientos heterodoxos, ampliando consecuentemente una serie de reglas subyacentes a la teoría del contrapunto modal, lo que da como resultado una coexistencia de elementos ligados a la tradición con otros más modernizantes. Estas cuestiones se observan, muy particularmente, en los ámbitos de las voces, que a menudo son mayores de lo habitual (principalmente en el tenor y en el bajo)[27], en la explotación de cadencias extrañas al modo escogido (a Re, cuatro veces, representando un 25%)[28], en la aplicación del cromatismo, en la eolización constante del modo frigio, así como en el delineamiento cadencial de inspiración triádica (Ejemplo musical 24.6).

Ejemplo musical 24.6: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 38-39.

[27] En el caso de las obras de Tavares, solo consideramos que supera el ámbito de una voz cuando sobrepasa en dos o más notas el límite superior o inferior de su tesitura de octava, en el caso del soprano, contralto y tenor; y en tres o más notas en el caso del bajo (T: Do2-Fa3 / B : Fa#1-Do3).

[28] En cuanto a los enlaces extraños al modo, en las obras de Tavares representan una escasa proporción (un 9,9%, apenas una décima parte del total). Como estas cadencias son consideradas «irregulares» o «peregrinas», se sitúan en el último escalón de la jerarquía modal, lo que puede indicar que el compositor se acomodó con la tradición polifónica. Sin embargo, en algunas composiciones hay algunos ejemplos con una cierta insistencia en cadencias extrañas al modo, como sucede en el *Parce mihi*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

El modo III proporciona una paleta fecunda y abundante de divergencias a través de la dialéctica entre la dimensión tradicional, con su constitución característica de lugares cadenciales, y la dimensión moderna, inducida por la eolización constante del modo frigio, así como por el delineamiento cadencial de inspiración triádica, prescrita por el sistema zarliniano en una clara anticipación del futuro tonal.

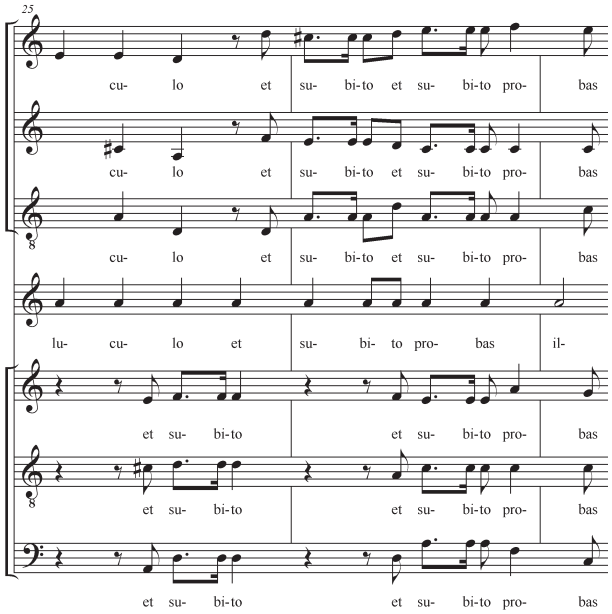
La relación expresiva entre el texto y la música

La música polifónica de Tavares se inserta, desde el punto de vista semántico y retórico, en la sensibilidad estética manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII[29]. Había, por parte de los compositores, una preocupación expresiva y de respeto por el texto, es decir, adecuaban la música al sentido de las palabras, expresando la fuerza de cada emoción. Así, impulsados por un deseo de representar eficaz y detalladamente las palabras del texto, usaban la técnica de la pintura musical, valiéndose de relaciones extra musicales, tales como configuraciones melódicas y rítmicas, cromatismos, disonancias, melismas sobre ciertas sílabas, falsas relaciones, adornos y contrastes introducidos en la textura contrapuntística, entre otros recursos técnicos. Veamos algunos ejemplos.

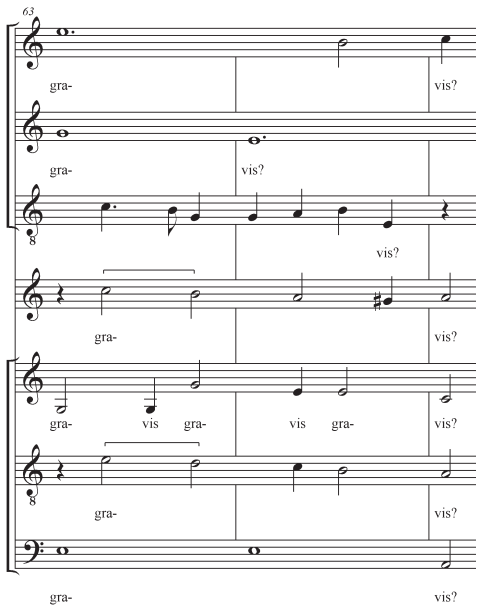
Configuración melódica y rítmica

La configuración melódica y rítmica de ciertos temas o motivos musicales tiende a adecuar el sentido concreto de las palabras a las que están asociadas. Así, en el *Parce mihi* se utiliza un motivo melódico-rítmico concreto, asociado a las palabras "et subito", ilustrando un movimiento repentino, tal y como sugiere el texto (Ejemplo musical 24.7).

[29] La periodización actual de la Historia del Arte (Renacimiento / Manierismo / Barroco) no goza de consenso entre los musicólogos, prefiriendo en gran parte la simple distinción entre Renacimiento y Barroco. Aquí se adopta el término para caracterizar principalmente la polifonía religiosa de los autores portugueses del último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Véase Nery, Rui Vieira. "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music". *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa, Conselho da Europa-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217-223; Toscano, Maria Manuela. *Maneirismo Inquieto: Os Responsórios de Semana Santa de Carlos Gesualdo*. 3 vols. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007, vol. 1. pp. 52-83; Ferreira, Manuel Pedro. "Da música na História em Portugal". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), pp. 183-195; y Davies, Drew Edward. "Seventeenth-Century Portuguese Polyphony: Toward a More Precise Interpretation". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11 (2001), pp. 47-74.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 24.7: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 25-26.

Saltos melódicos

Los saltos melódicos resultan bastante expresivos, ya que surgen asociados a ciertas palabras, como un recurso eficaz de ilustración del texto. Estos motivos son, a menudo, acompañados de cromatismos y falsas relaciones. La palabra "gravis" es aquí ilustrada con varios saltos de 4ª, 5ª y 8ª (Ejemplo musical 24.8).

Ejemplo musical 24.8: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 63-64.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Conclusión

En general, podemos constatar que la lección de difuntos *Parce mihi* de Manuel Tavares, cuyo lenguaje contrapuntístico es ya significativamente progresista, ofrece vestigios tradicionales y, al mismo tiempo, características avanzadas en materia de lenguaje modal y manejo polifónico-contrapuntístico. Podemos afirmar que estamos ante un repertorio musical en el que conviven y se cruzan simultáneamente un *stile antico* modernizado, ampliado con nuevos elementos en su escritura armónica, y un *stile moderno* que agrega ya lo fundamental de un discurso policoral concertante. La apelación interpuesta a distintos códigos estilísticos por el compositor, según sus preferencias y circunstancias, parece apuntar a una postura musical característica de la estética barroca.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

25

"Y son muy elegantes las obras de este maestro": el *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo

Gustavo Delgado Parra
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo (Sevilla, 1584 – Segovia, 1654), contenido en la llamada "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (Ciudad de México) es, sin lugar a dudas, una fuente documental de la mayor importancia, pues además de agregar una nueva obra a la extraordinaria producción organística de este insigne compositor y organista hispalense conocida a día de hoy, nos pone en contacto con un documento testimonial de los procesos de circulación de la obra correana en el ámbito novohispano del siglo XVII.

El *Tiento de quarto tono* es una obra del todo desconocida, ya que no se encuentra incluida entre los 63 tientos de su *Facultad orgánica*[1] –obra monumental publicada por Correa en Alcalá de Henares el año de 1626– ni, al parecer, en ninguna otra fuente documental conocida hasta el momento[2]. Quizás este tiento pudo formar parte de otras colecciones de obras que el mismo Correa aseguraba tener preparadas para imprenta pero que nunca se publicaron, y de las cuales el tiento que aquí presento podría ser un testimonio elocuente: "Como se da a entender en el dicho mi libro de versos prometido"[3]; "Sera cosa de mucho provecho si Dios es servido que salga a la luz, lo qual avra de ser después de salir el de versos"[4].

El *Tiento de quarto tono*, así como un par de fragmentos de obras para órgano de otros autores contenidas en la misma tablatura de Saldívar, están escritos en *cifra nueva*, esto es, a la manera de la cifra empleada por Luis Venegas de Henestrosa[5] y Hernando de Cabezón[6] en el siglo XVI, y por el propio Correa en la edición de su *Facultad orgánica*. Sin embargo, la tablatura de órgano que nos ocupa

[1] Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad orgánica…* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

[2] No deja de sorprender la ausencia de este *Tiento de quarto tono* en la *Facultad orgánica*. Se trata de un tiento de dimensiones importantes, pues supera en extensión prácticamente a la mayoría de los tientos contenidos en dicha colección, con excepción de los tientos 52 (208 cc.), 30 (197 cc.) y 23 sobre la *Batalla* de Morales (298 cc.). Es evidente que la producción de Correa debió de continuar circulando de manera muy amplia, aun después de la publicación de su *Facultad orgánica,* por vía manuscrita.

[3] Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*…, fol. 3v.

[4] Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*…, fol. 2r.

[5] Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela…* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557. Sobre este sistema de escritura, véase el completo estudio de Cea Galán, Andrés. *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, <https://eprints.ucm.es/27767> [consulta 15-07-2018].

[6] Cabezón, Antonio. *Obras de música para tecla, harpa y vihuela…* Madrid, Francisco Sánchez, 1578.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

presenta algunas peculiaridades en su forma de escritura, en particular aquellas derivadas del empleo de los compases, figuras y proporciones. El objeto del presente trabajo es estudiar estas peculiaridades y analizar los problemas que presenta la transcripción del tiento, derivados, entre otros aspectos, del precario estado de conservación del manuscrito; como anexo presento una propuesta de transcripción de la obra.

Resulta interesante señalar que la *cifra nueva* –forma de escritura musical en forma de tablatura– se arraiga en la Nueva España a través de dichos impresos y de otros que llegarían a América en la primera mitad del siglo XVII[7]; tal es el caso de la *Facultad orgánica* de Correa. Sin lugar a dudas, las virtudes de la *cifra nueva*, tan alabadas por el propio Correa en su Prólogo, debieron ser razón importante para la buena recepción de esta forma de escritura en la Nueva España:

> La cifra en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella vsarõ con los pequeños y que poco pueden: porque, viendo la necessidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que mas les faltavan para perficionarse, y viendo assi mismo la dificultad tan grãde (no solo para estos, sino para los muy provectos en la música) que auia en poner qualquier obra, de cãto de órgano en la tecla, por pequeña y facil que fuesse: proveyendo del remedio necesario; acordaron diuinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos […] reduxese aquella dificultad y desabrimiento […][8].

Registros del Archivo General de Indias de 1645 dan testimonio del envío de varios ejemplares de la *Facultad orgánica* al Nuevo Mundo[9]. Cabe señalar que la *cifra nueva* queda implantada en la Nueva España no solo a través de los impresos peninsulares arriba indicados, sino que también adquiere forma en manuscritos novohispanos; tal es el caso de la tablatura mexicana para órgano del siglo XVII, dada a conocer en 1942 por Gabriel Saldívar en la *Revista Musical Mexicana*[10].

El manuscrito

El manuscrito conocido como *Códice Saldívar 1* forma parte de la Colección Saldívar, reunida por el musicógrafo, historiador y médico Gabriel Saldívar Silva (Jiménez, Tamaulipas, 1909 - Ciudad de México, 1980) a lo largo de su vida. Se trata de una colección importante tanto cualitativa como cuantitativamente para el conocimiento de la música del periodo virreinal novohispano. La tablatura en cuestión es una fuente documental excepcional dada la carencia casi total de documentos de música para tecla del siglo XVII en archivos mexicanos y, más aún, de aquellos dedicados a la música de

---

7 Unos primeros datos fueron suministrados por Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1949]. Véase, para el caso concreto del libro de órgano de Antonio de Cabezón, Delgado Parra, Gustavo. "Antonio de Cabezón y el órgano en el 'Nuevo Mundo'". *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 259-276; y Mauleón, Gustavo; y Pepe, Edward C. "Vislumbres de Cabezón: algunas reflexiones y recepción novohispana de *Obras de Música*". *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 277-294.

8 Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*…, fol. 4r. Prólogo en Alabança de la Cifra.

9 En el Archivo General de Indias de Sevilla se reportan tres registros de "4 Música de órgano de correa" (AGI, Contratación, leg. 1189). Acerca de estos registros, véase Rueda Ramírez, Pedro. *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2005, pp. 488-489 y 500-501; y, del mismo autor, "Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano 2010, pp. 155-177.

10 Saldívar, Gabriel. "Una tablatura mexicana". *Revista Musical Mexicana*, 2, 3, 5 (1942), pp. 36-39, 65-66 y 110-111.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

órgano. Otro factor que acrecienta la importancia del documento es la enorme relevancia que adquiere al aportar una obra desconocida de un compositor de la talla de Correa de Arauxo[11].

El manuscrito está constituido tan solo de tres folios separados de papel textil de 17 cm de largo por 12 cm de ancho, que debieron formar parte de una colección o miscelánea más extensa de piezas para órgano de varios autores. El fol. 1 del manuscrito contiene los últimos siete sistemas de una obra de autor anónimo. Los dos sistemas restantes del mismo folio contienen los primeros 17 cc. del *Tiento de quarto tono* de Correa. En el último folio (fol. 3v) figura un fragmento de una obra de Antonio Carrasio denominada *Fantasia Scala Celite*, de la cual solo se conservan los primeros siete sistemas y una inscripción:

> Esta fantasia se llama Scala Celite,
> puso el apellido el Maestro Antonio
> Carrasio porque es muy Bueno tiento
> de octavo tono [de] tiple, de Cabrera
> [que en] Perú fue Maestro"[12].

Según se ha indicado, la disposición gráfica del manuscrito se corresponde esencialmente con la *cifra nueva* empleada por Venegas, Cabezón y por el propio Correa en su *Facultad orgánica*: las voces se disponen sobre un tetragrama en donde cada línea horizontal se corresponde con cada una de las voces (bajo, tenor, alto y tiple), y sobre las cuales se indican las notas a partir de cifras del 1 al 7 (Fa-Mi), con alternancia de rayas horizontales dobles, sencillas, puntos y comas, según las necesidades derivadas de las extensiones de las voces (Figuras 25.1 a 25.3).

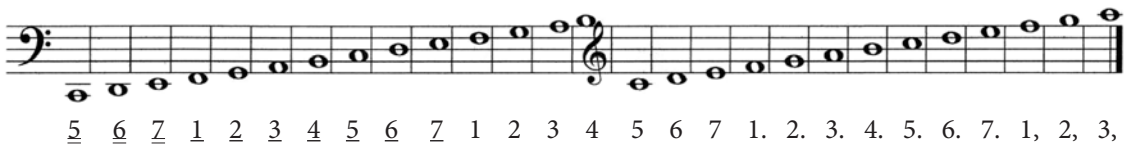



Figura 25.1: Sistema de cifrado de la *cifra nueva.*

Figura 25.2: Ejemplos de las figuras y su grafía en la "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*).

[11] Quiero enfatizar mi agradecimiento al maestro Gabriel Saldívar (†), hijo, y a su esposa, la maestra Lupita Campos (colegas de la Facultad de Música de la UNAM), por las facilidades que me otorgaron para obtener una copia del manuscrito que hoy presento, y su permiso para transcribirlo y publicarlo. La tablatura, actualmente en posesión de los herederos del musicólogo mexicano, carece de número de catálogo.

[12] "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

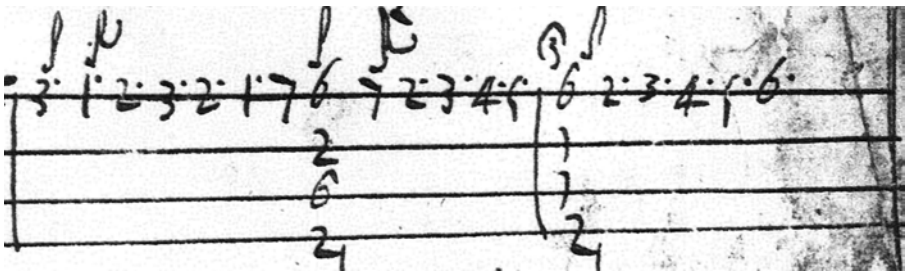


Figura 25.3: Grafía de las cifras en la "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 1r.

Estado de conservación

Cada página del manuscrito debió contener diez sistemas o tetragramas –a excepción del fol. 2v, el cual contuvo solamente nueve–; desafortunadamente, el grave deterioro del manuscrito ocasionado por humedad y hongos generó la pérdida del sistema superior en cada una de sus seis páginas, habiéndose extraviado de manera irreversible hasta una séptima parte del texto musical del *Tiento de quarto tono* de Correa (Figura 25.4).

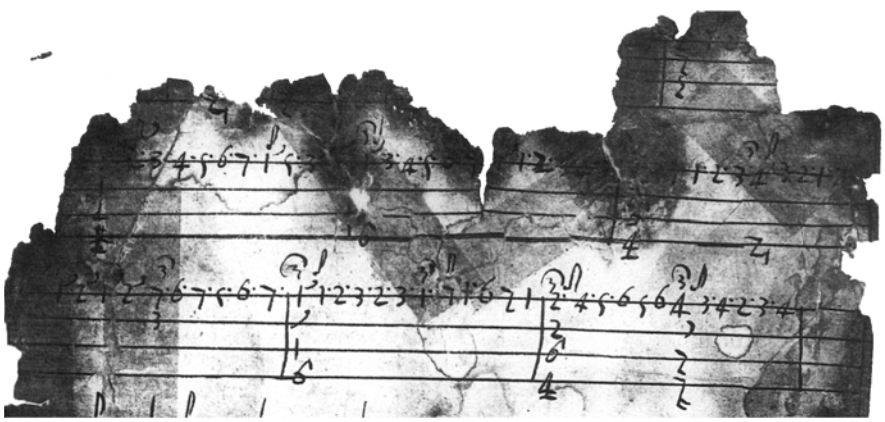



Figura 25.4: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r.

Por si esto fuera poco, los estragos ocasionados por la humedad no se limitaron a la parte superior e inferior de los folios, sino también a los costados; tal es el caso del fol. 3r-v –el más dañado–, en el cual también es significativa la pérdida del texto musical (Figura 25.5), lo que hace intocable el *Tiento de quarto tono* en concierto.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

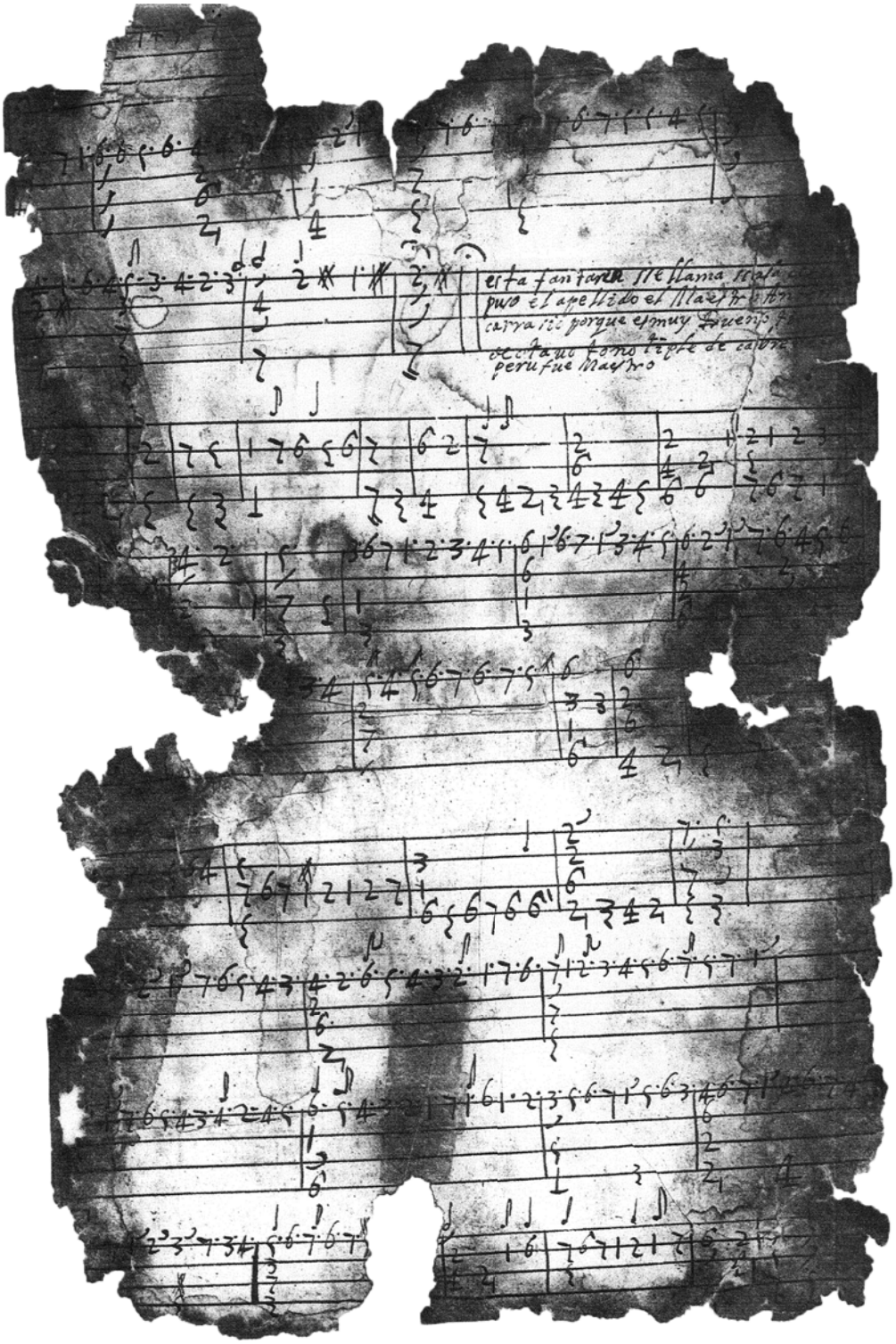



Figura 25.5: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Criterios de edición: consideraciones generales

La edición del *Tiento de quarto tono* de Correa que ofrezco en los anexos es una transcripción del original escrito en cifra a notación polifónica. La edición la presento en dos formatos:

1) A cuatro pautas en claves de Do y Fa. Este formato me parece ideal ya que permite desplegar con toda claridad la complejidad de la polifonía en la partitura, además de ser el formato más común empleado por los compositores de la época para la escritura de obras polifónicas para tecla; tal es el caso de Frescobaldi (*Fiori Musicali*), Coelho (*Flores de Música*), Bruna, etc.; y ya en el siglo XVIII, J. S. Bach con el *Arte de la Fuga*. Este formato no requiere mayor explicación debido a la transparencia de la escritura polifónica a cuatro partes.

2) A dos pentagramas con claves de Sol y Fa. Es el formato más común utilizado entre los organistas de hoy. Se transcriben dos voces en el pentagrama inferior en clave de Fa (bajo y tenor) para la mano izquierda, mientras que las dos voces superiores (alto y tiple) se transcriben en el pentagrama superior para la mano derecha con las plicas en dirección opuesta, facilitando de esta manera la lectura y la conducción de las voces. El inconveniente de este formato es que el alto puede resultar con un exceso de líneas adicionales, hasta tres o cuatro (la edición de Kastner ya había sido cuestionada en este sentido)[13]. Sin embargo, es la única manera en que las cuatro partes pueden presentarse con suficiente claridad, a diferencia de invadir el pentagrama inferior con el alto, en cuyo caso la claridad de la polifonía pierde nitidez en detrimento de una lectura más entendida del texto musical.

He tratado de conservar los valores originales de las notas, así como los signos originales de tiempo y proporción; sin embargo, se trata de un tema delicado que discuto más adelante. En el caso de la escritura musical en cifra encontramos que las corcheas y semicorcheas no van unidas por barras, y que cada cifra va suelta de su antecedente y consecuente, característica que no genera ningún tipo de agrupación entre las notas y figuras; por lo tanto, lo más apegado al texto original hubiera sido dejar todas las notas sueltas para evitar condicionar su agrupación, y su consecuente articulación. Sin embargo, y en el afán de ofrecer una lectura clara y de acuerdo a los estándares de los organistas de hoy, ofrezco un barrado convencional.

En cuanto a las alteraciones, he optado por aplicar el principio de que cada nota debe tener su propia alteración, como se hacía en la música del periodo que nos ocupa, aun y cuando parezcan reiterativas, como en el caso de quiebros y redobles. Empleo el becuadro para anular las alteraciones precedentes. Las sugerencias de alteraciones van encima de la nota. Las notas que aparecen entre paréntesis en mi transcripción no existen en el manuscrito debido a su deterioro; las he agregado a manera de sugerencia editorial. Añado algunas notas críticas directamente en mi transcripción a dos pautas con la finalidad de cotejarlas directamente con el texto musical.

En algunos casos excepcionales no he conservado las barras de compás como aparecen en el manuscrito, debido a que en ocasiones el amanuense tuvo que dibujar medio compás al final de un sistema continuándolo en el siguiente; de hecho, en ocasiones, se toma el cuidado de aclararlo escribiendo textualmente: *medio compás* (Figuras 25.6 y 25.7). Pero mi observación sobre el barrado de los compases no termina ahí, ya que hay una situación más compleja por discutir relacionada con el manejo de los compases y las proporciones.

[13] Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad Orgánica…* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Macario Santiago Kastner, 2 vols. Barcelona, CSIC, 1948-1952].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

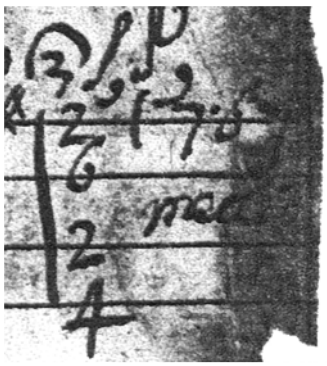


Figura 25.6: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, final del penúltimo sistema.

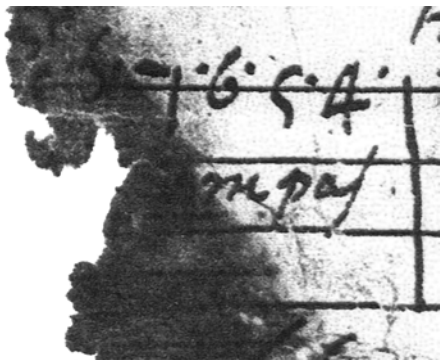


Figura 25.7: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, inicio del último sistema.

Tiempos y proporciones

El *Tiento de quarto tono* de nuestro manuscrito hace uso del tiempo imperfecto, siendo la unidad de compás la semibreve y la unidad de tiempo la mínima. En cuanto a las proporciones, es recurrente el empleo de la sesquiáltera a doce con *ayrecillo*, la cual, de hecho, es la proporción más utilizada por Correa en su *Facultad orgánica*; esta se indica con un número 3 colocado encima del tetragrama. Cabe señalar que en el empleo de esta proporción Correa no siempre indica el tipo de figuras; por ejemplo, en el *Tiento 2*, fol. 4r, c. 24, la proporción es 12:4 y la indica de la siguiente manera (Figura 25.8):

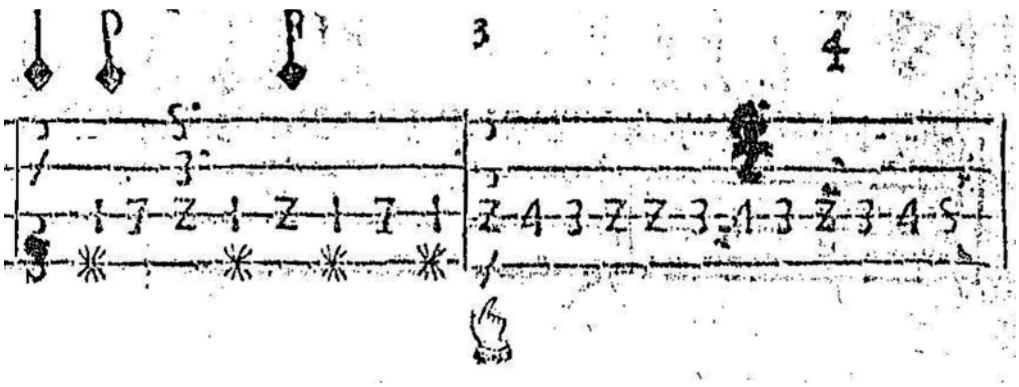


Figura 25.8: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, fol. 4r, cc. 23-24. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

En la sesquiáltera de 6 al compás tampoco indica el tipo de figuras, como en el *Tiento 1*, cuya proporción es 6:4 (Figura 25.9).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

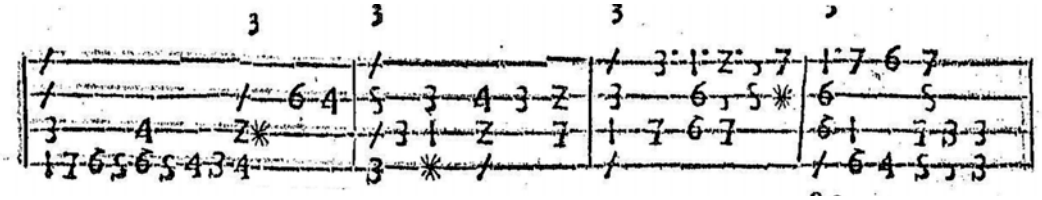


Figura 25.9: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, fol. 3r, cc. 115-118.
Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

Al no estar indicadas las figuras, en el primer caso la transcripción podría ser de doce semínimas al compás, mientras que en el segundo podría ser de seis semínimas al compás. Miguel Bernal opta por estas soluciones en su nueva edición (SEdeM, 2005)[14], mientras que Santiago Kastner (CSIC, 1948) hace una reducción de figuras al transcribir doce corcheas para el primer caso, a manera de tresillos de negra (Figura 25.10) y reducción de figuras al emplear doce semicorcheas para el segundo caso, a manera de seisillos (Figura 25.11).

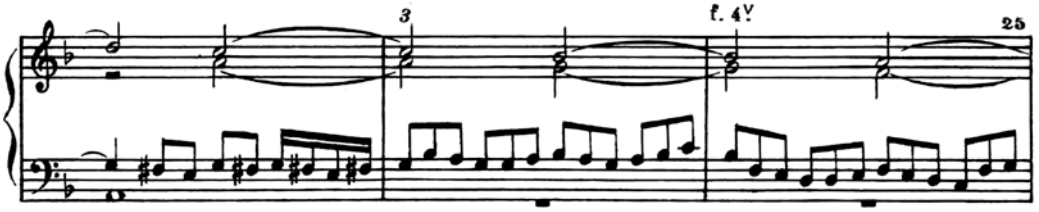



Figura 25.10: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, cc. 22-24, fols. 4r-v.
Transcripción de Macario S. Kastner.

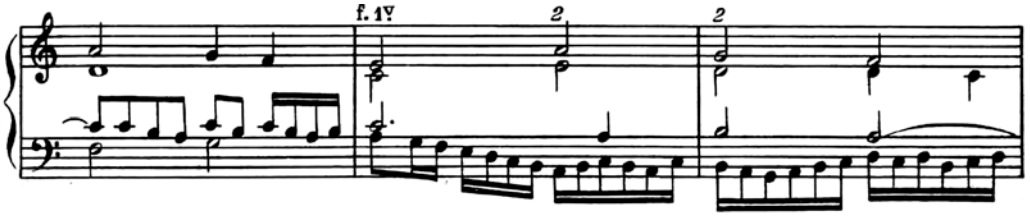



Figura 25.11: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, cc. 16-18, fols. 1r-1v.
Transcripción de Macario S. Kastner.

Obsérvese en los ejemplos anteriores que la sesquiáltera del *Tiento 2* es con *ayrezillo*[15] y es indicada por el número 3 encima de los pautados; mientras que la sesquiáltera indicada en el *Tiento 1* es sin *ayrezillo*, como lo indica el número 2 colocado encima de los pautados. Estas dos maneras nos indican la diferencia de *ayres* en la notación indicados por Correa, dejándonos claro que las figuras no pueden dividirse más que en 2 o en 3, a menos que se eche mano de algún particular tipo de proporción.

[14] Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad Orgánica…* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll. 3 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, 1ª ed.].

[15] *Manera de tocar*, *estilo de tocar*, indicada por Correa en su prólogo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Pese a la rica información que Correa provee en el prólogo de su *Facultad orgánica*, mucho se ha especulado en torno a la interpretación de la proporción sesquiáltera, del modo en que debe llevarse, su forma correcta de acentuación, su adecuada forma de transcripción, si esta implica una alteración rítmica o si es solo un asunto de articulación, el tipo de figuras que han de emplearse en su transcripción, y un largo etcétera aún sin resolver. Sin embargo, en el ámbito de la transcripción, una cosa parece ser cierta, y es el hecho de que, aún en los casos en que no estén siempre escritas las figuras, estas están implícitas en el empleo de las proporciones mayor (unidad de compás breve con puntillo) y menor (unidad de compás semibreve con puntillo).

Una vez aclarados algunos puntos referentes a la proporción sesquiáltera y sus posibles formas de notación, podemos abordar algunas de las peculiaridades de nuestro manuscrito que difieren en parte de los conceptos arriba señalados, por lo menos en cuanto al empleo de figuras y notación se refiere. De primera intención sorprende el hecho de que la tablatura de Saldívar emplee en su escritura una disminución de figuras al momento de indicar la sesquiáltera a doce, haciendo uso de doce corcheas en lugar de doce semínimas, lo que en el ámbito de la *Facultad orgánica* resulta muy excepcional[16]. Una peculiaridad de esas contadas excepciones es el hecho de que la acentuación tiende a privilegiar la acentuación en grupos de seis, o en subdivisiones binarias de grupos de dos notas, en lugar de tres (Figura 25.12).

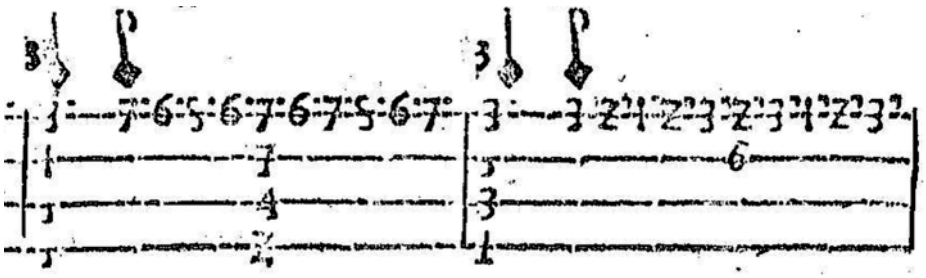


Figura 25.12: Francisco Correa, *Tiento 26* de la *Facultad orgánica*, c. 88. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

Compárense ahora los siguientes dos casos de sesquiáltera, el primero de ellos de la *Facultad orgánica*, *Tiento 4*, c. 5, también de cuarto tono (Figuras 25.13 y 25.14).

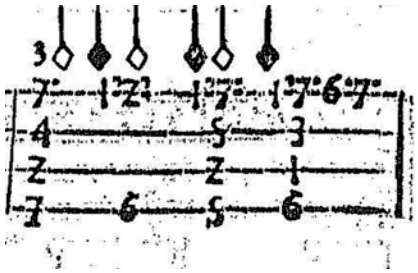



Figura 25.13: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad Orgánica*, fol. 13r, c. 105. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

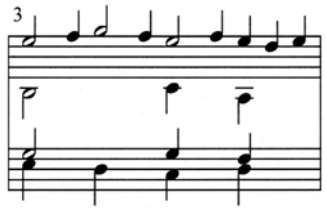



Figura 25.14: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 13r, c. 105. Transcripción de Miguel Bernal.

[16] Existen solo tres casos de doce corcheas al compás, versus numerosísimos ejemplos que toman como referencia doce semínimas al compás: los tientos 26, 60 y 61.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mientras que el segundo caso, c. 36 de la tablatura de Saldívar, lo expresa así (Figuras 25.15 y 25.16):

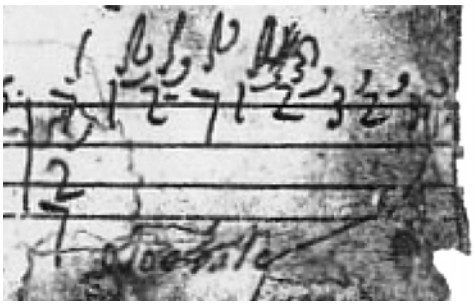


Figura 25.15: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2r, c. 36.

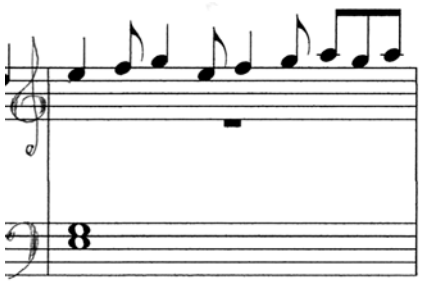



Figura 25.16: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*). Transcripción del autor.

En el primer caso (*Facultad orgánica*) entran doce semínimas al compás, mientras que en el segundo (Saldívar) entran doce corcheas al compás; más aun, en el segundo caso, la indicación de figuras sobre los pautados es de corchea y semicorchea para denotar la sesquiáltera (disminución de valores). Una transcripción quizá más adecuada del c. 36 del manuscrito de acuerdo con la *Facultad orgánica* podría ser la contenida en la Figura 25.17.

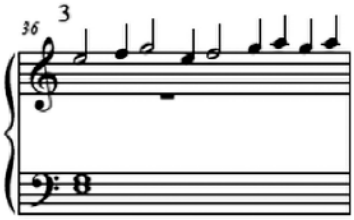



Figura 25.17: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 2r, c. 36. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La. Transcripción alternativa del autor.

Sin embargo, una transcripción apegada al manuscrito, respetando las figuras originales, sería de doce corcheas al compás, si bien habría que considerar que la acentuación de la sesquiáltera en este caso contradice la observación de Correa en cuanto este tipo de proporción con *ayre* desigual, y denotando el *ayre* de proporción menor:

> Y aduierto que (donde hallaren vn dos encima de seys o doze figuras al compas) an de tañerlas tales figuras iguales sin ayrezillo de sesquialtera o proporcion menor, y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporcion menor, deteniéndose mas en la primera y menos en la segunda y tercera, y a este modo las demás[17].

Correa señala en sus Advertencias que "en glosa de sexquialtera de doce al compás, se guarde el mismo documento que esta dicho en la de seis, haciendo de dos compases de aquellos uno destos"[18]. Esto es, que la relación con C (compás imperfecto) es de 6:2 (entran seis semínimas en una mínima,

[17] Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*…, fol. 6v.

[18] Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*…, fol. 18r.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

o en proporción tripla 3 semínimas en el lugar de una mínima, o doce semínimas en el lugar de dos mínimas). Todo ello me lleva a cuestionar cuál podría ser la transcripción correcta de la sesquiáltera en relación al imperfecto en el *Tiento de quarto tono* que nos ocupa. Por tal motivo, he considerado dos versiones: 1) una versión aplicando la relación de doce semínimas al compás, de acuerdo a la manera más frecuente empleada por Correa en la *Facultad orgánica* (en cuatro pautas); y 2) otra versión aplicando la relación de doce corcheas al compás, respetando los valores originales del manuscrito y, en este sentido, más apegada al documento original (en dos pautas). En el fol. 5r, cc. 132-134, del *Tiento* de Correa, encontramos claramente la proporción sesquiáltera de doce corcheas al compás (Figura 25.18).

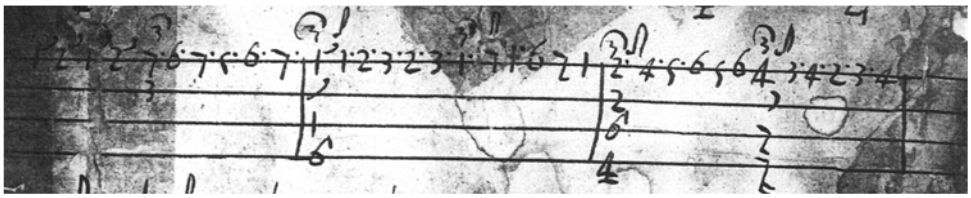


Figura 25.18: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 5r, cc. 132-134.

Obsérvese que la indicación del número 3 con un semicírculo encima está colocada en la corchea 1 y la 7, a diferencia de la *Facultad orgánica*, en donde aparece (sin el semicírculo) solo al inicio del compás; ¿acaso podría tomarse como una indicación de sesquiáltera a seis subdividida?

Sesquiáltera a seis

Por otro lado, el manuscrito presenta un caso de sesquiáltera a seis con *ayrezillo*, indicada con seis semínimas al compás agrupadas de tres en tres, con la característica de portar el número 3, incluso sobre cada grupo de tres semínimas, elemento nuevamente inexistente en la *Facultad orgánica*. ¿Acaso estamos otra vez ante una eventual forma o sugerencia de agrupación y articulación del *ayrezillo* (Figura 25.19)?

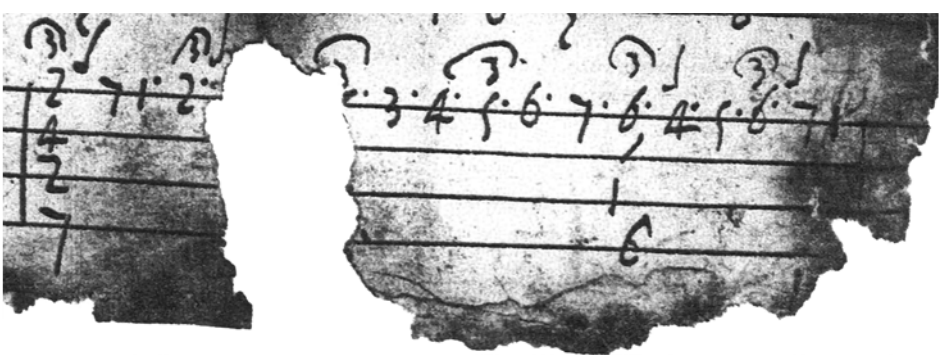


Figura 25.19: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 5r, c. 166.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En la Figura 25.19, el c. 166 del fol. 5r no presenta el barrado de seis semínimas al compás, convirtiéndose, de hecho, en un compás de dieciocho semínimas. Sin embargo, cabe señalar que el fol. 3r del manuscrito incluye un interesante fragmento tachado por el amanuense, el cual presenta en el c. 166 (entre otros compases) una versión con un barrado que claramente abarca seis semínimas al compás, dejándonos claro que su relación con el imperfecto es a todas luces de 3:2.

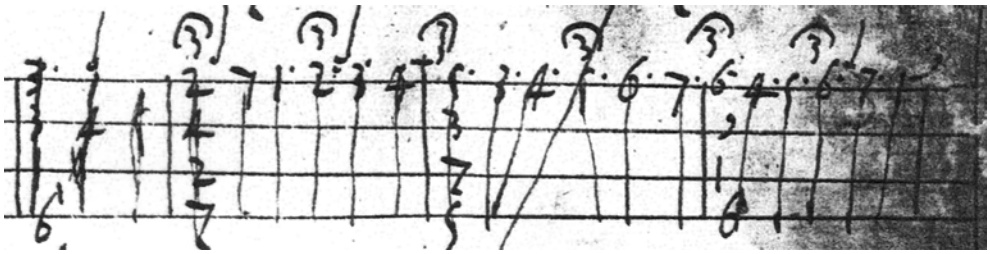



Figura 25.20: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r.

Mi transcripción es la siguiente (Figura 25.21)[19].

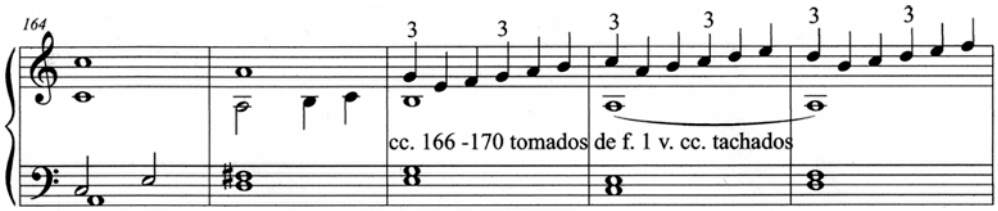


Figura 25.21: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), c. 166, fol. 35. Transcripción del autor.

Sin lugar a dudas, la tablatura de órgano de Saldívar deja muchos interrogantes por resolver en el ámbito de su notación musical, entre otros aspectos. El manuscrito abunda en aparentes inconsistencias respecto del uso de las figuras colocadas sobre los pautados y su relación con el compás. Por ejemplo, cuando se quiere indicar "tresillo de negra", este se indica con una corchea y un dieciseisavo. Nuevamente la intención de una aparente reducción de valores se hace patente. Obsérvese el ejemplo de la Figura 25.22.

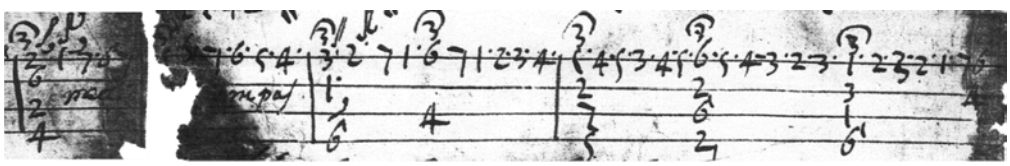


Figura 25.22: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r, cc. 124-127.

[19] No deja de sorprender el empleo de esta proporción hacia el final de la obra; pareciera que falta un compás en el manuscrito, con lo cual podría completarse una sesquiáltera de 12 corcheas al compás, más acorde con la obra.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Una transcripción de este pasaje respetando los valores originales nos llevaría a transcribirlo como una sesquiáltera de 12/16 al compás, la cual, de hecho, no existe en la *Facultad orgánica* más que de manera especulativa. Como ya se indicó, Correa marca este tipo de figuras regularmente con mínima y semínima, indicando que la primera es el doble de la(s) que sigue(n); también la llega a indicar, excepcionalmente, con semínima y corchea, pero nunca con corchea y dieciseisavo. La Figura 25.23 muestra otro ejemplo.

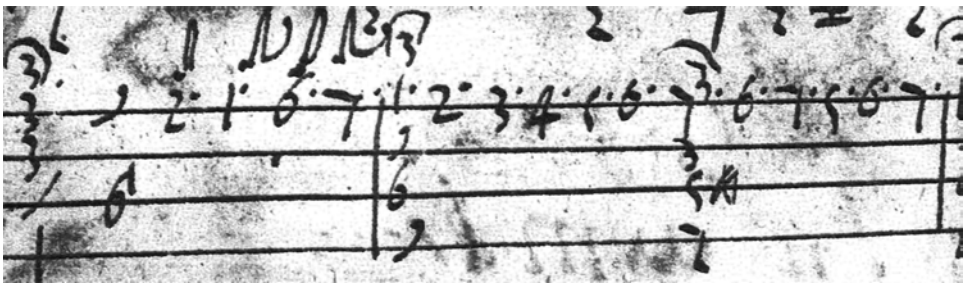


Figura 25.23: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), cc. 70-71.

En todos estos casos, he optado por la sesquiáltera de doce semínimas al compás para mi primera versión, y la de doce corcheas al compás para la segunda. Quiero señalar que las notas críticas las he incluido en mi transcripción a dos pautas (doce corcheas al compás), con la intención de cotejarlas directamente en el texto musical; mientras que las he omitido en mi versión a cuatro pautas (doce semínimas al compás) para conservar el texto musical lo más limpio posible.

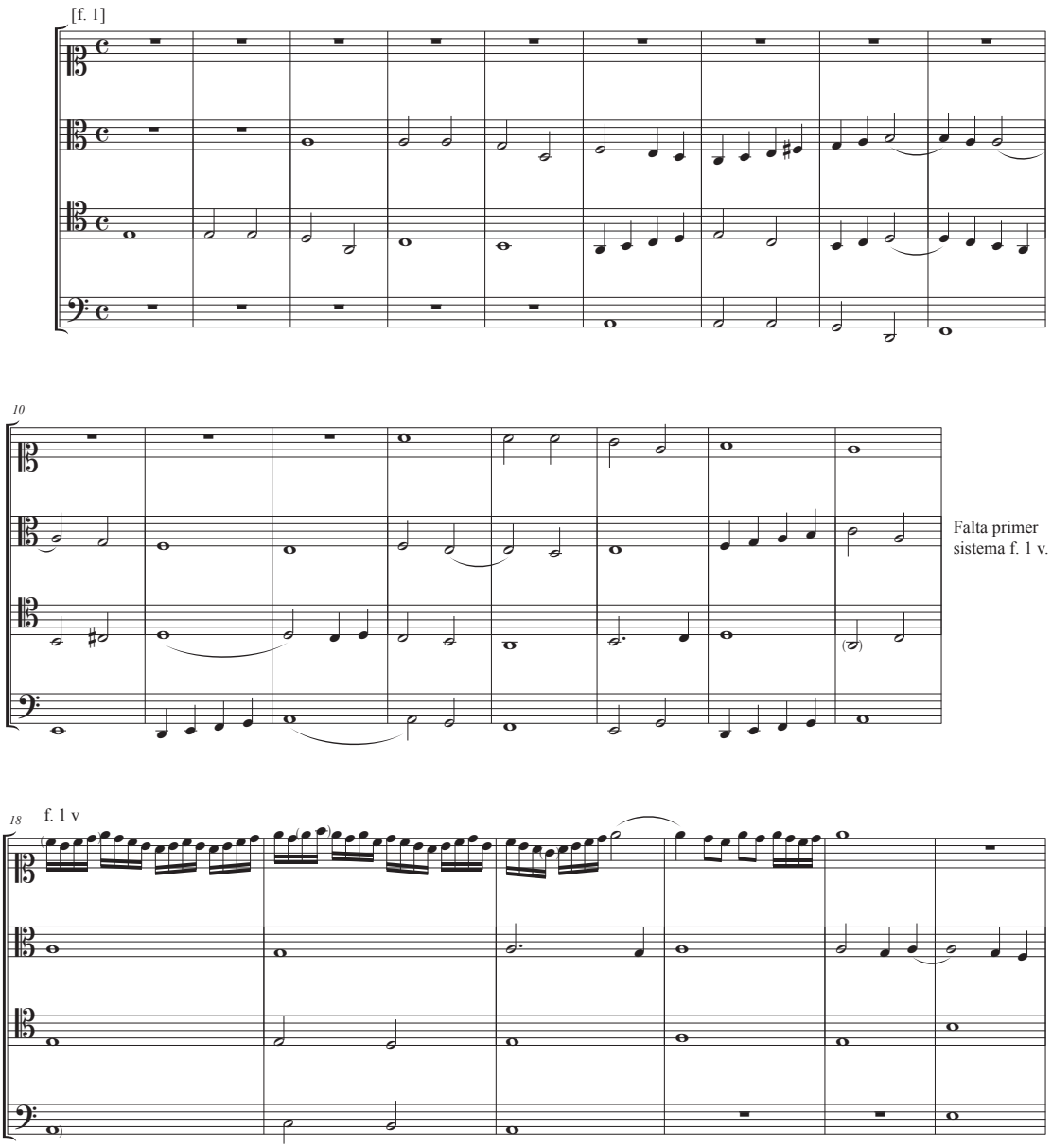
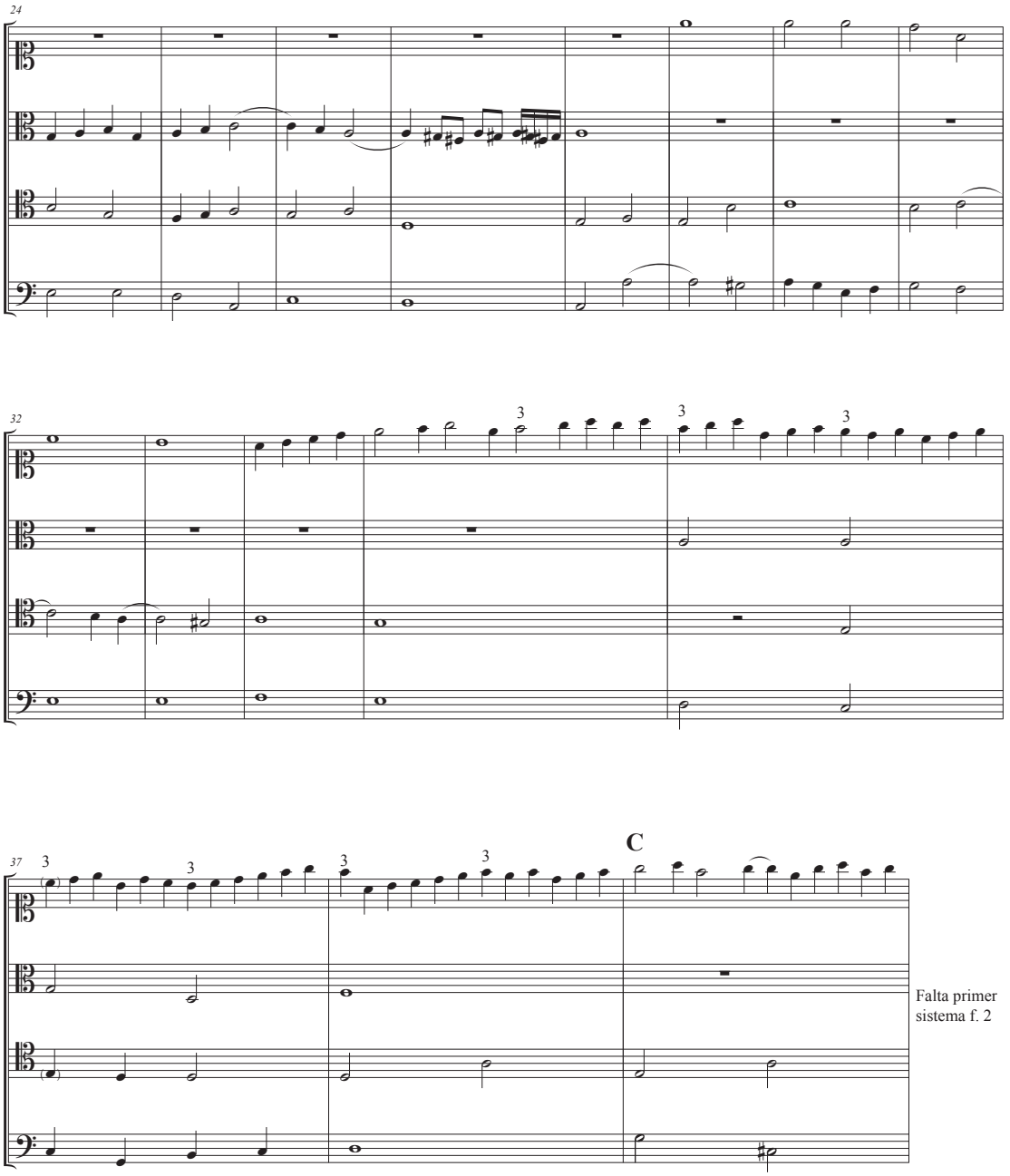
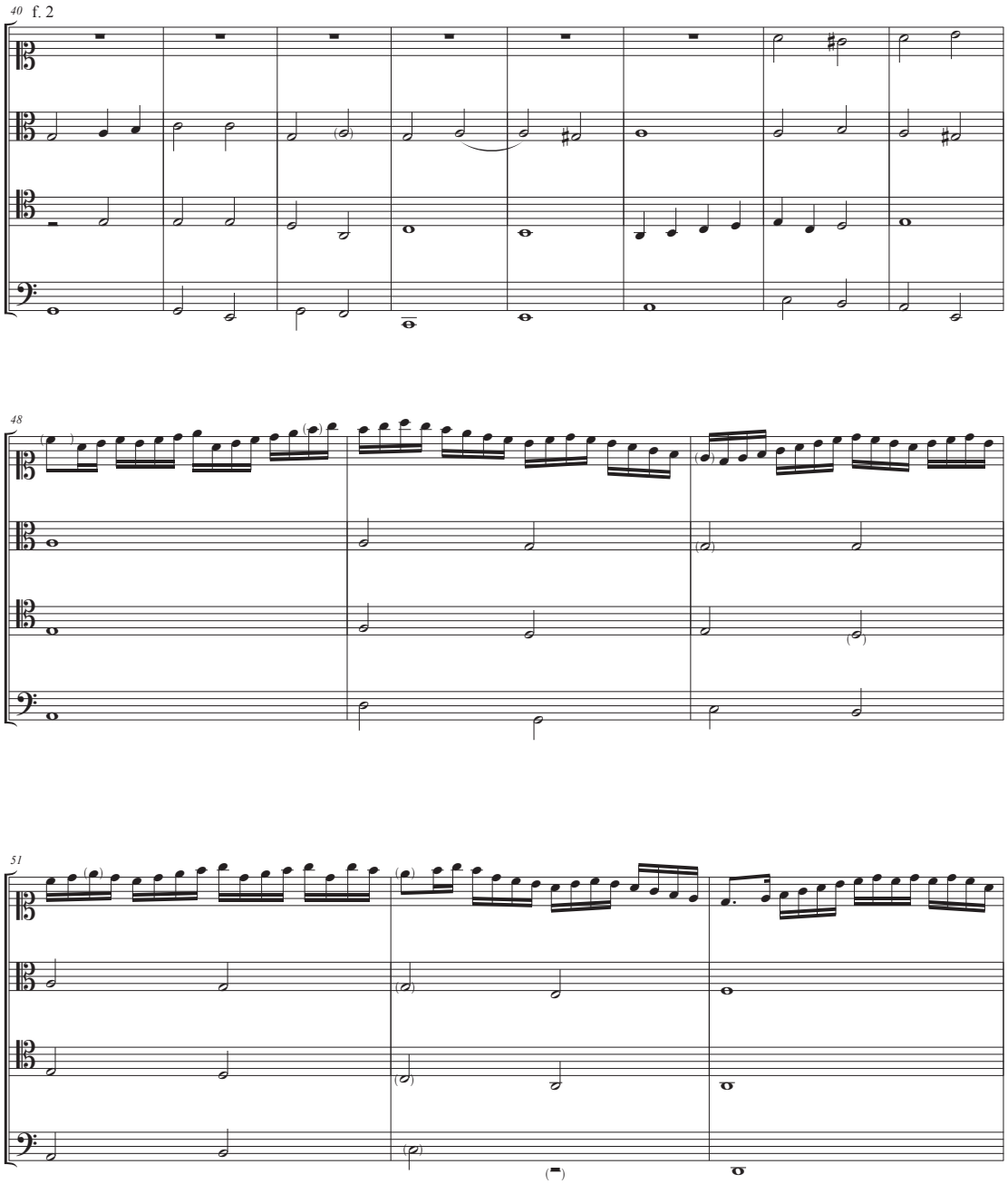
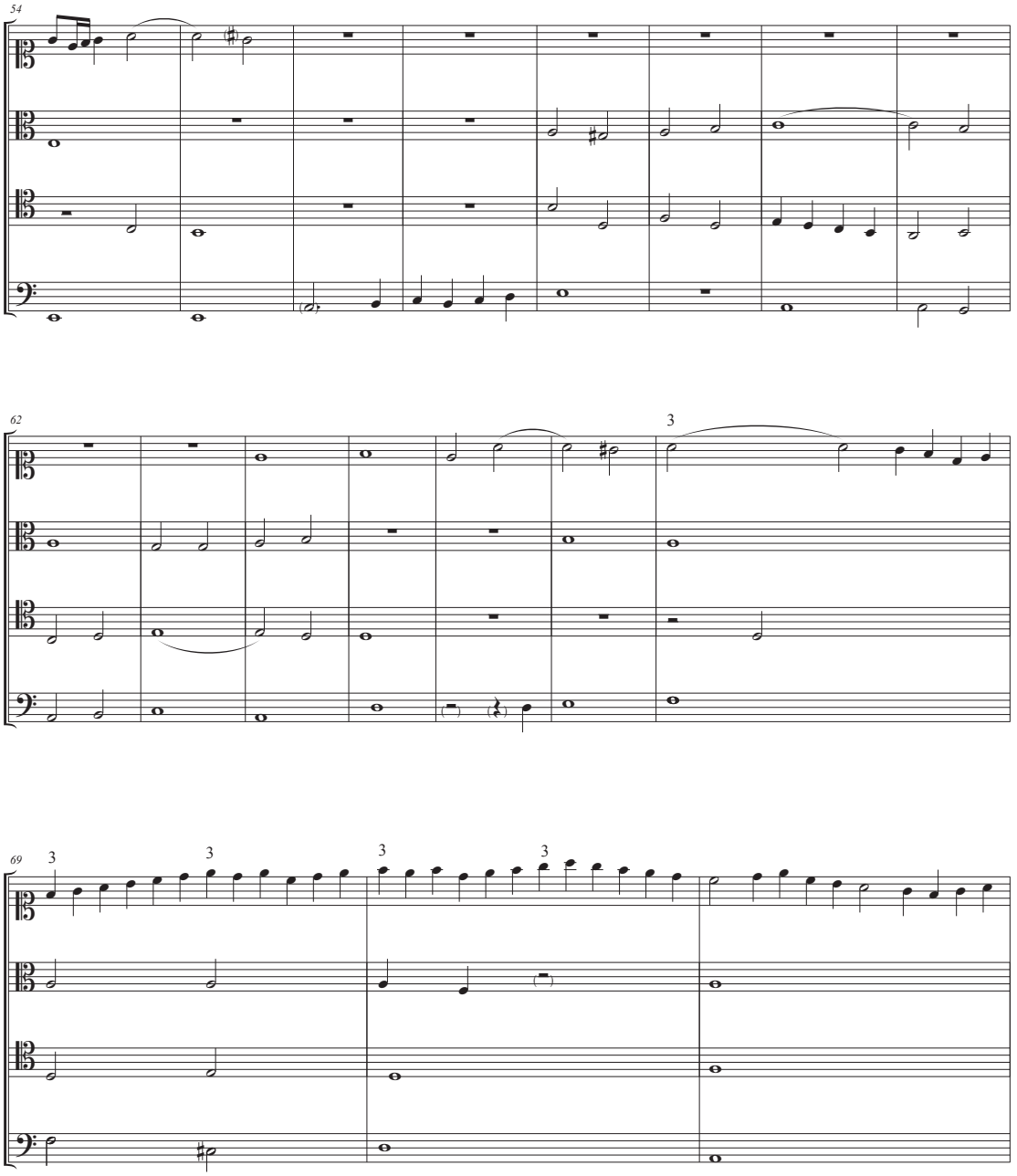
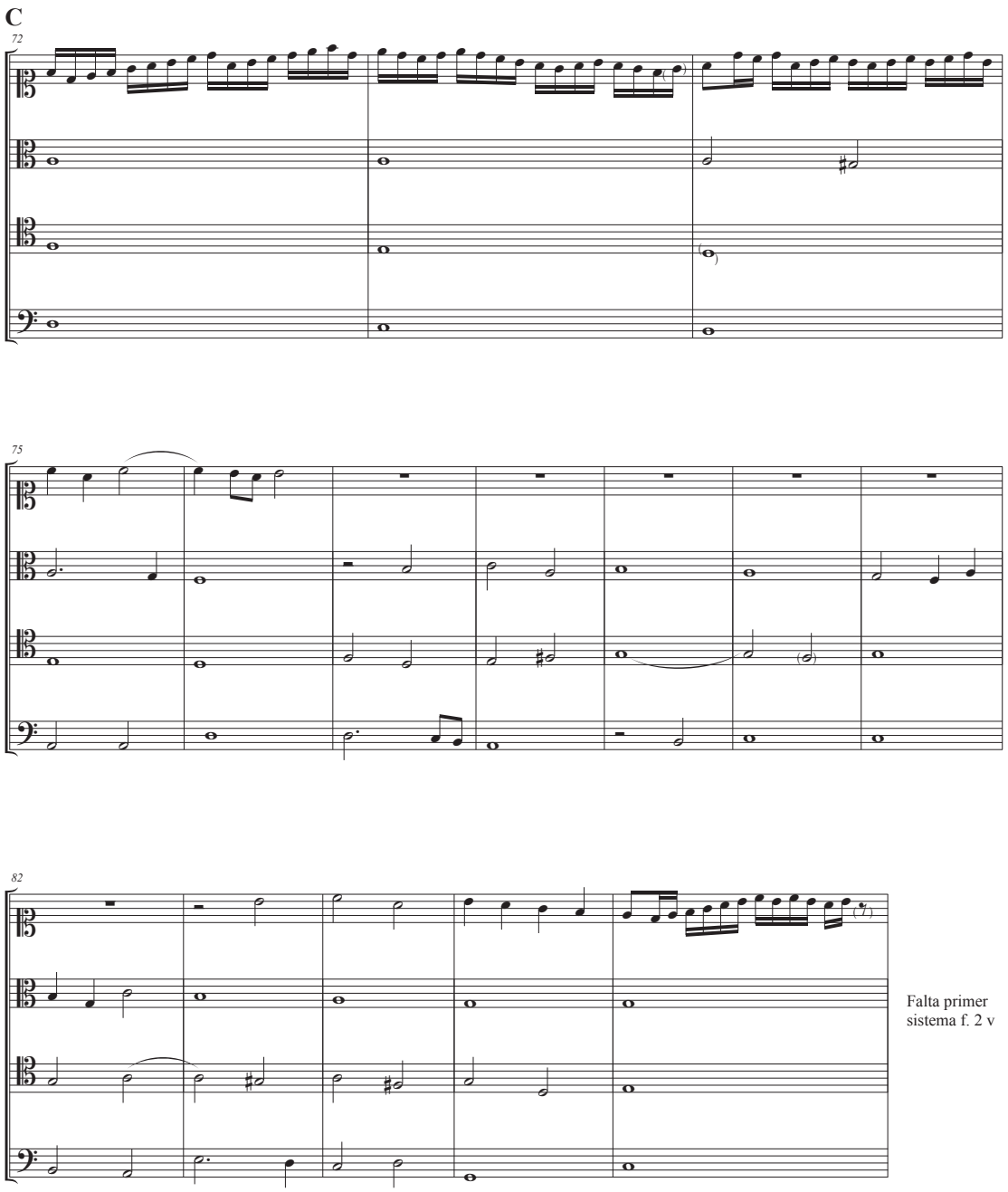
Próximamente estaré presentando una propuesta de reconstrucción del texto musical faltante en la tablatura, indispensable, según mi opinión, para la ejecución de la obra en concierto. Finalmente quiero señalar que la obra de Correa, al circular en la Nueva España desde la primera mitad del siglo XVII en forma impresa y en manuscritos, debió representar una plataforma para conocer algunas de las vías a través de las cuales se brindó un suministro cultural desde la España peninsular hasta la Nueva España, así como su despliegue espacio-temporal, que resultó central para la recepción de la nueva cultura implantada con la "conquista" de México. En su *Historia de la invención de las Indias*, el humanista español Hernán Pérez de Oliva nos cuenta que Colón "partió de España a mezclar el mundo y a dar a aquellas tierras extrañas forma de la nuestra"[20].

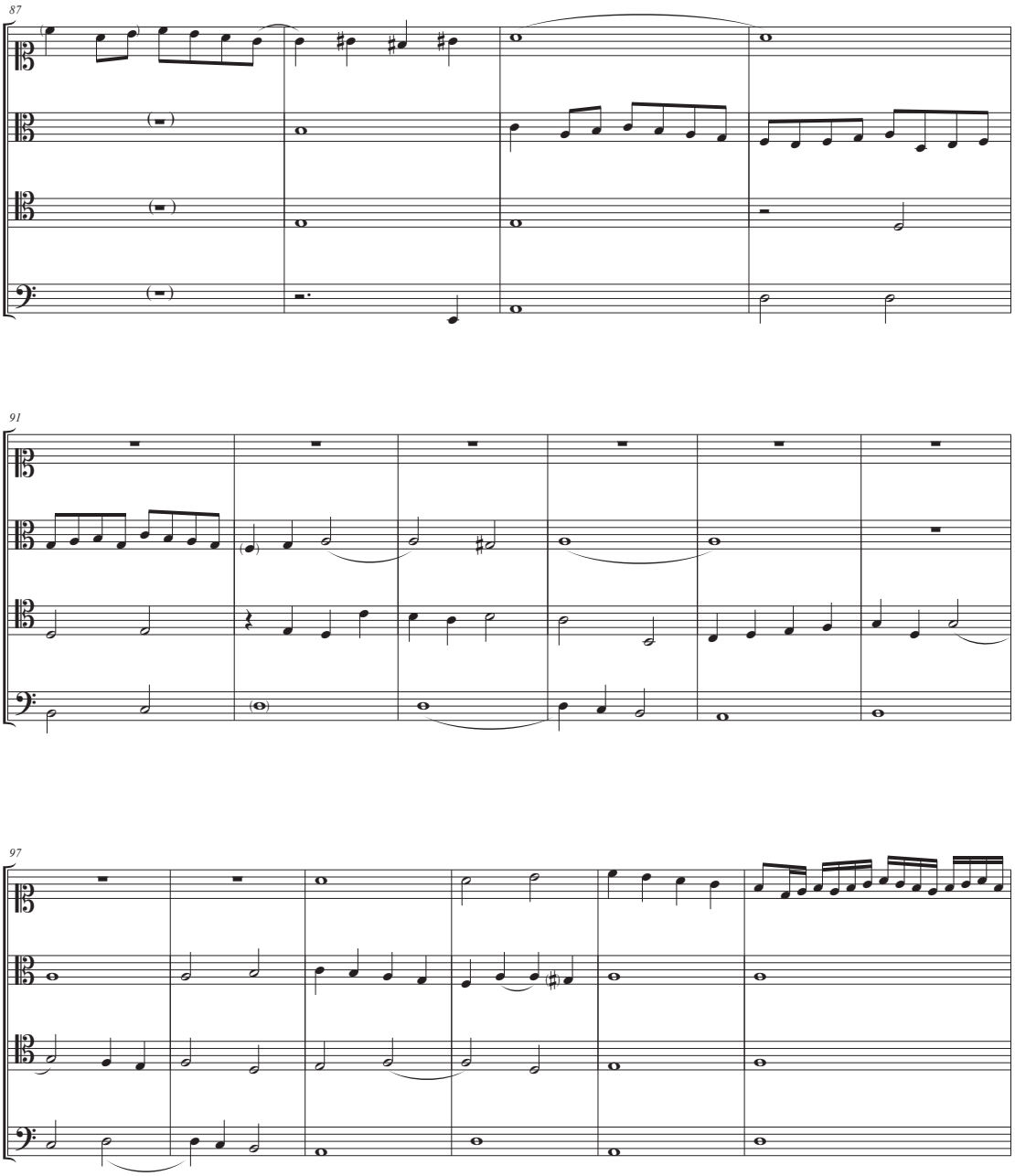
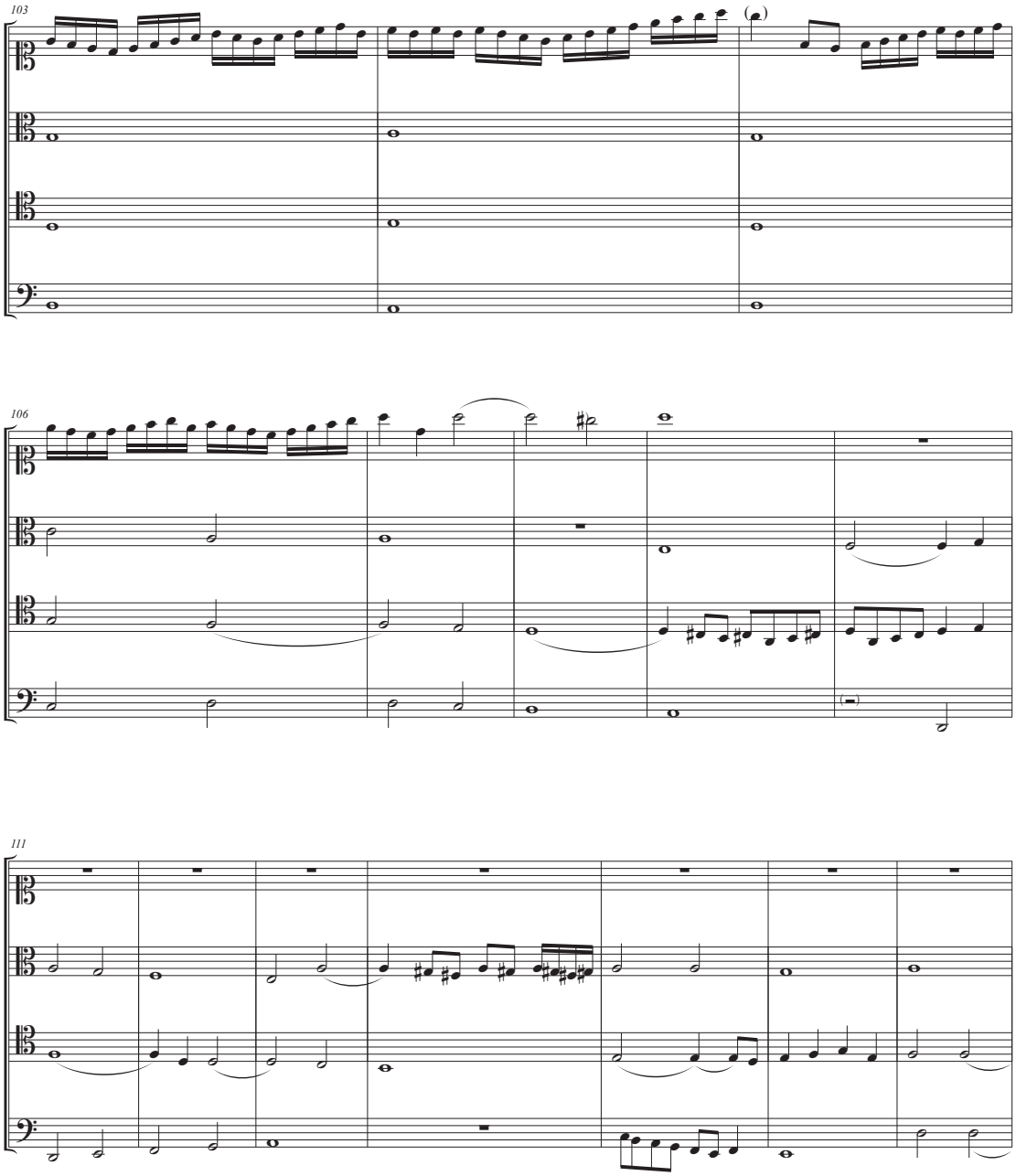
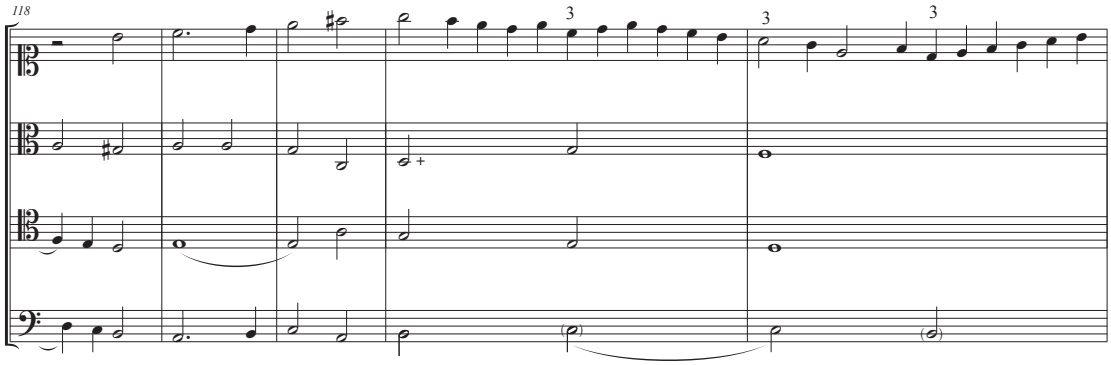
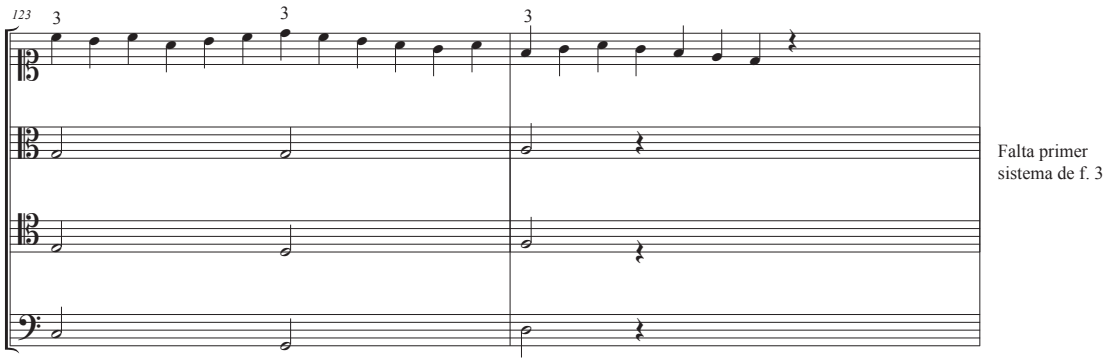
[20] Pérez de Oliva, Hernán. *Historia de la invención de las Indias*. José Juan Arrom (ed.). México, Siglo XXI Editores, 1991, p. 50.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

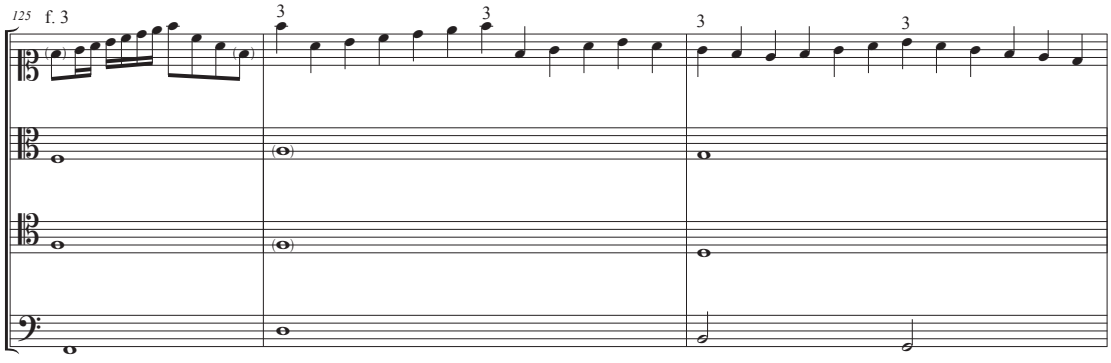
Anexo 25.1: Transcripción a cuatro pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*)

Tiento de quarto tono medio registro [de] tiple

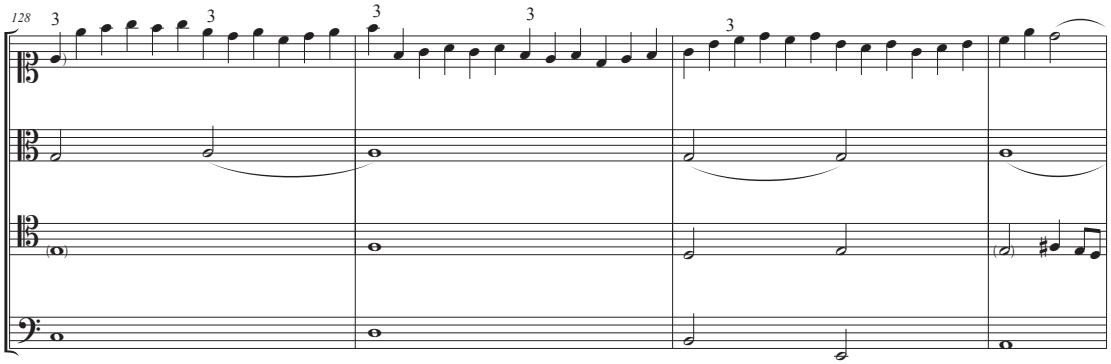
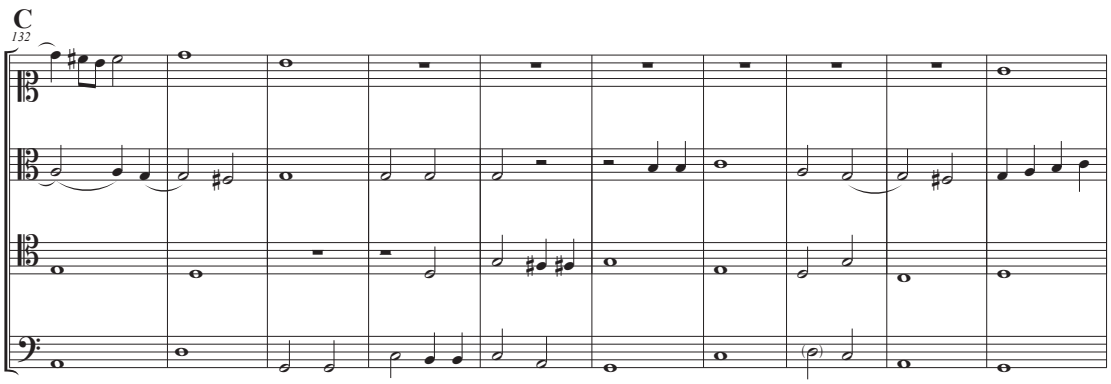
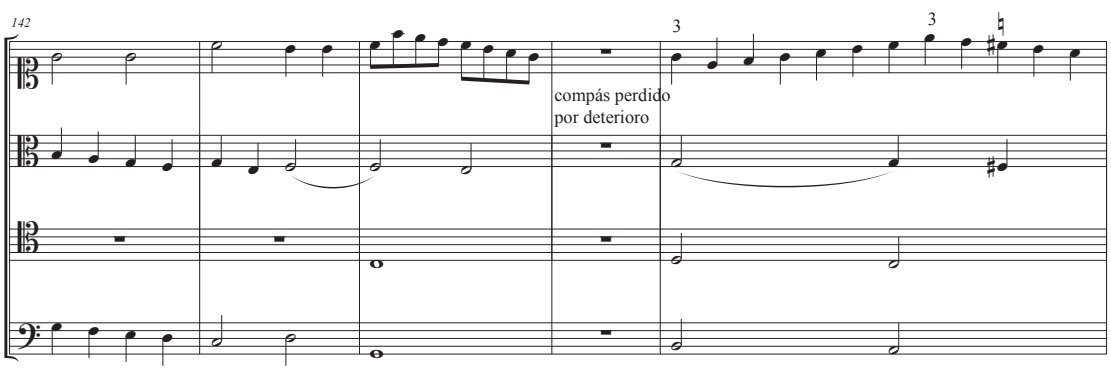
Francisco Correa de Arauxo
Transcripción: Gustavo Delgado Parra

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Falta primer sistema f. 2 v

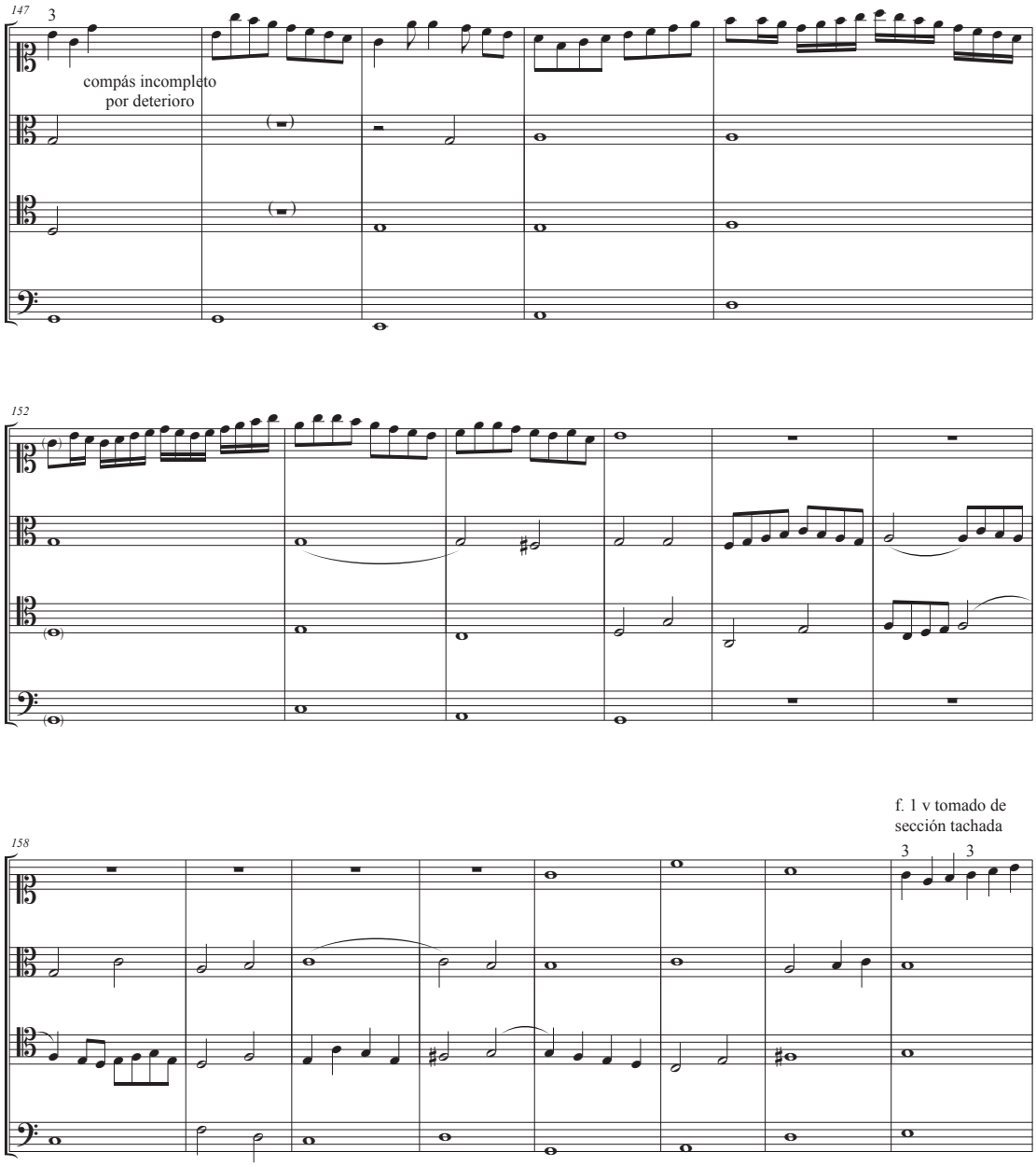
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



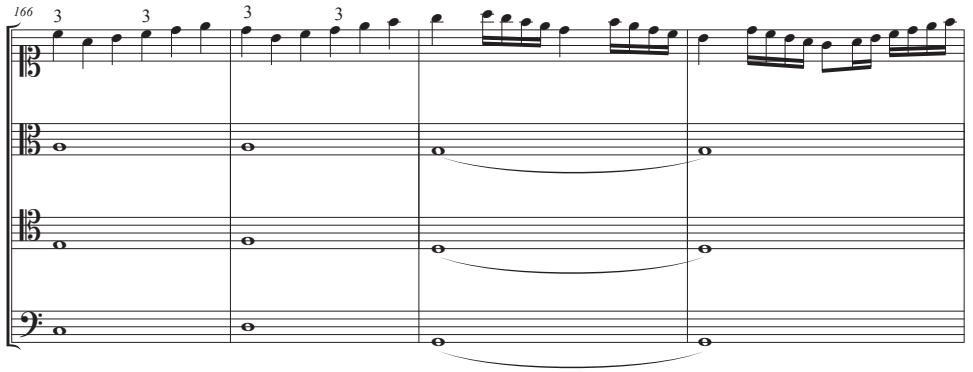
Falta primer sistema de f. 3

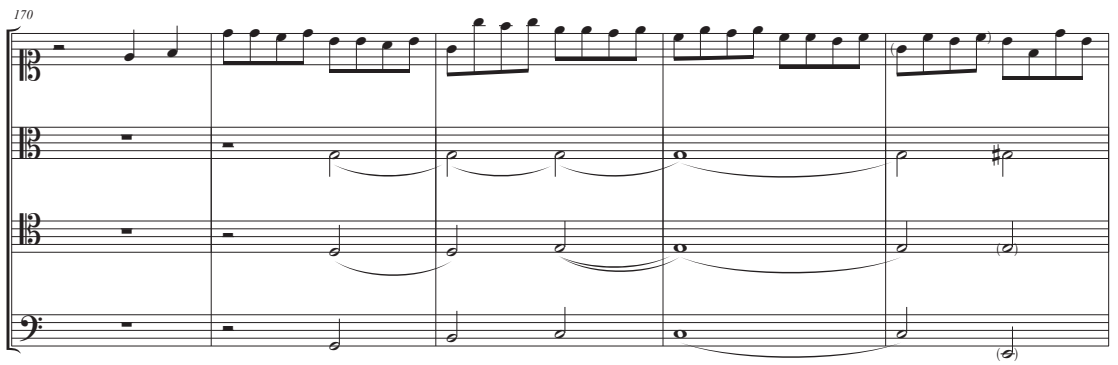
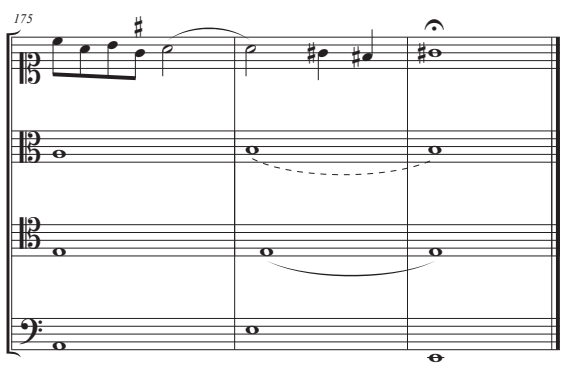


Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381



Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

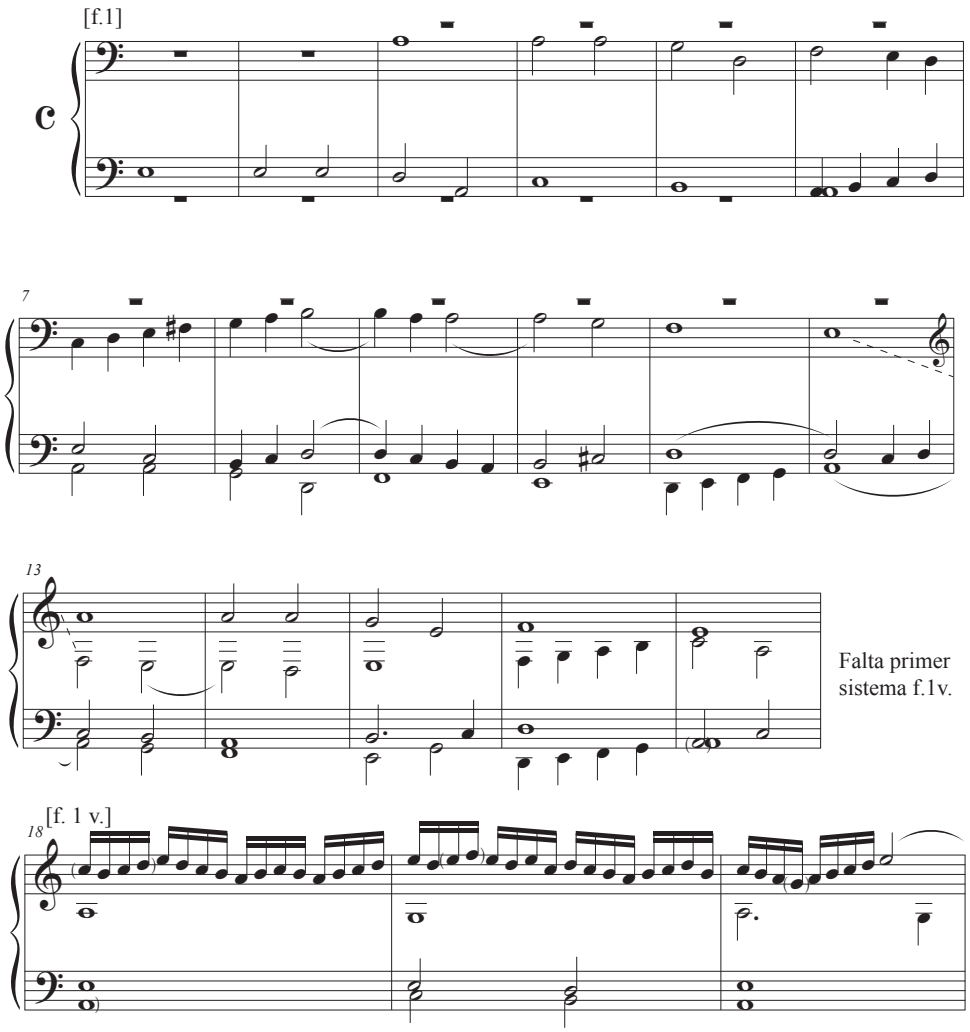
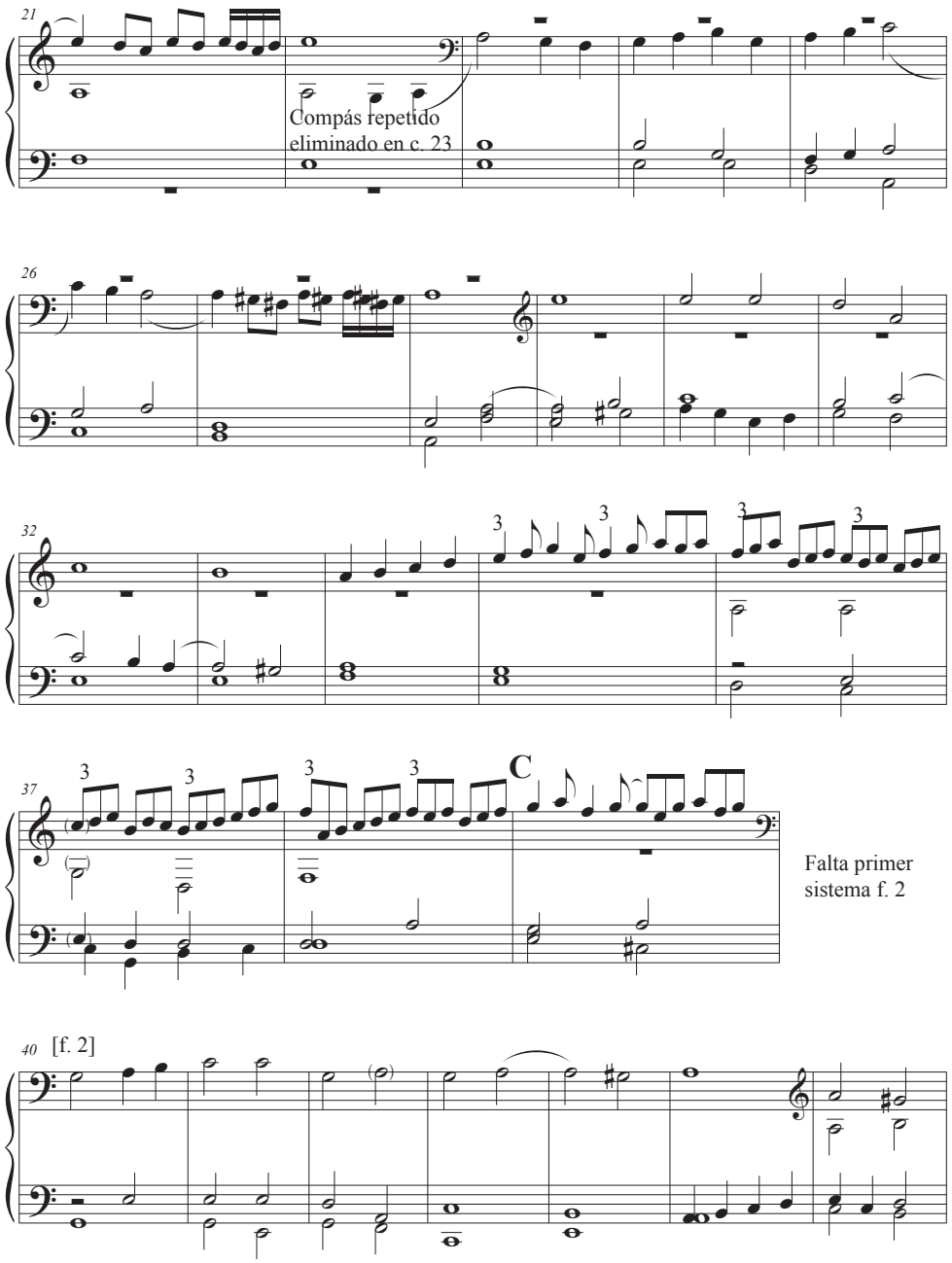
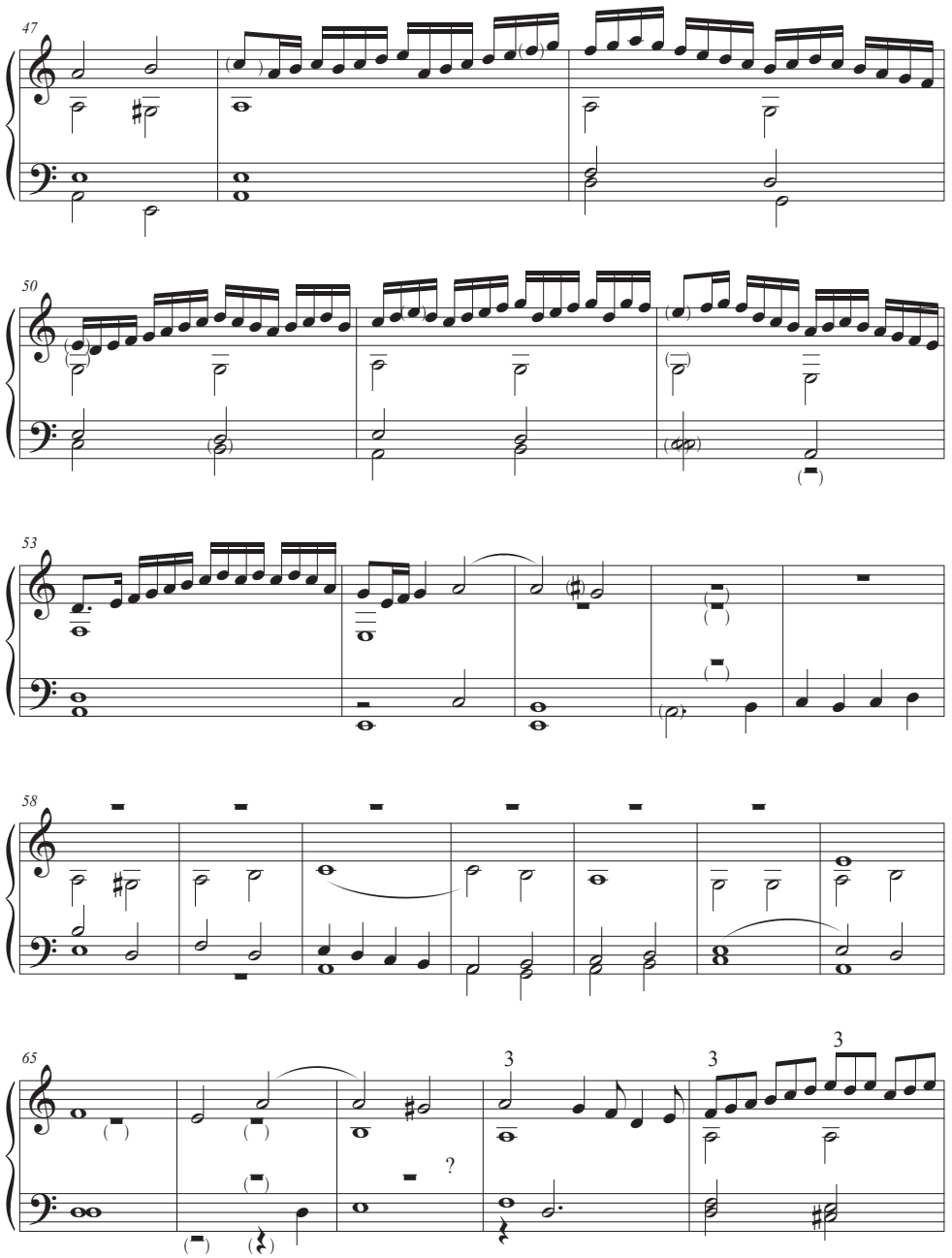
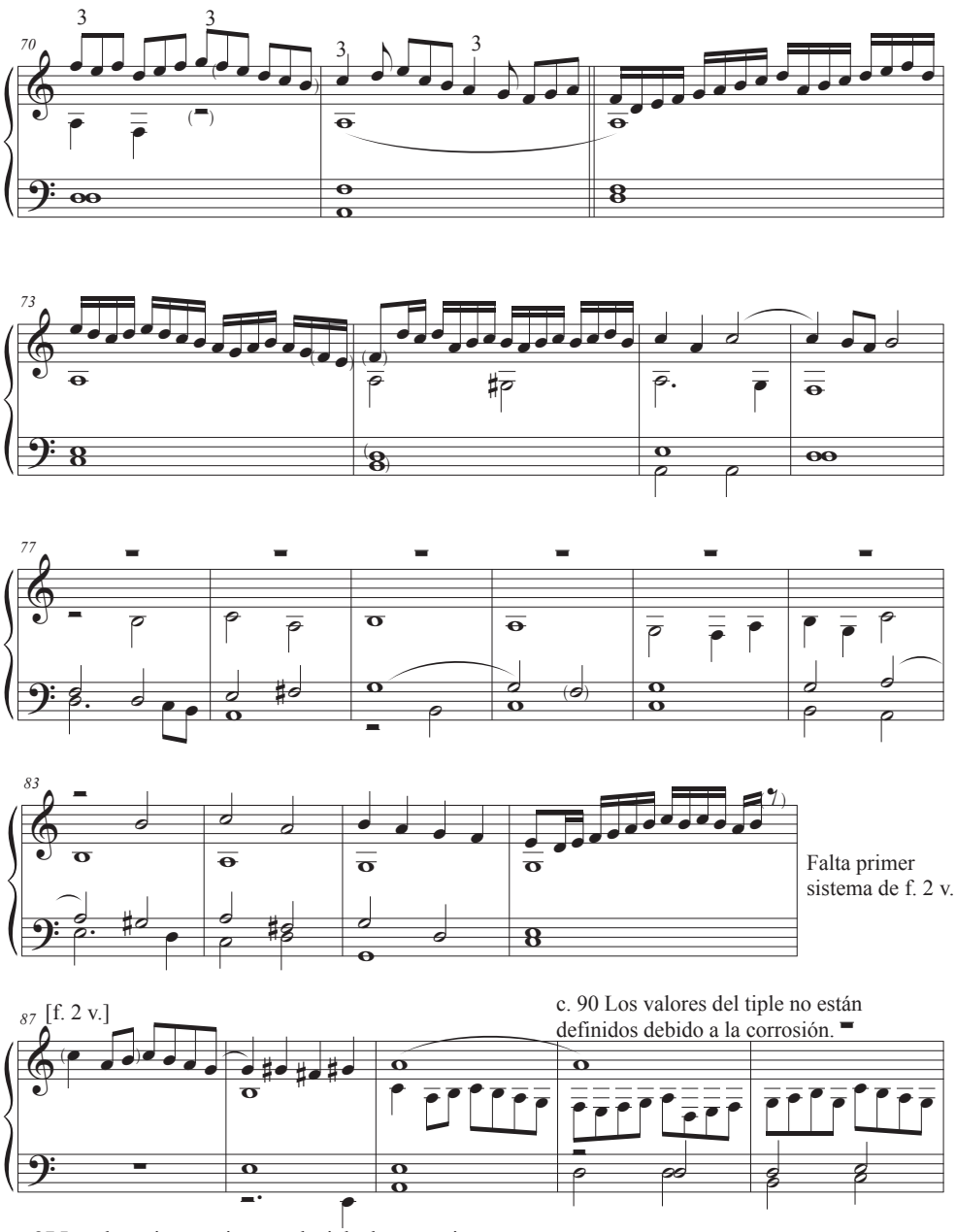


Falta primer sistema de f. 3 v



Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

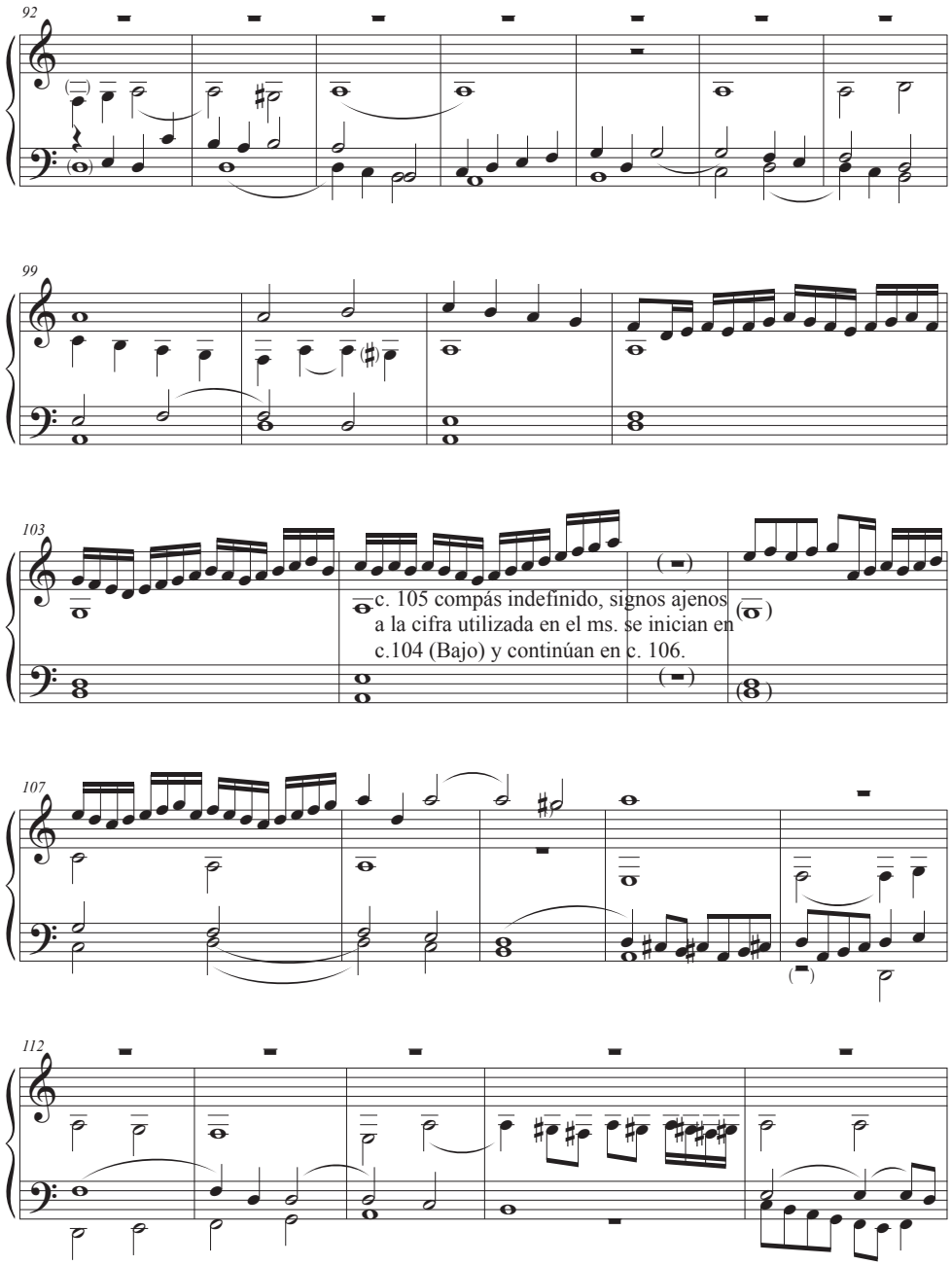
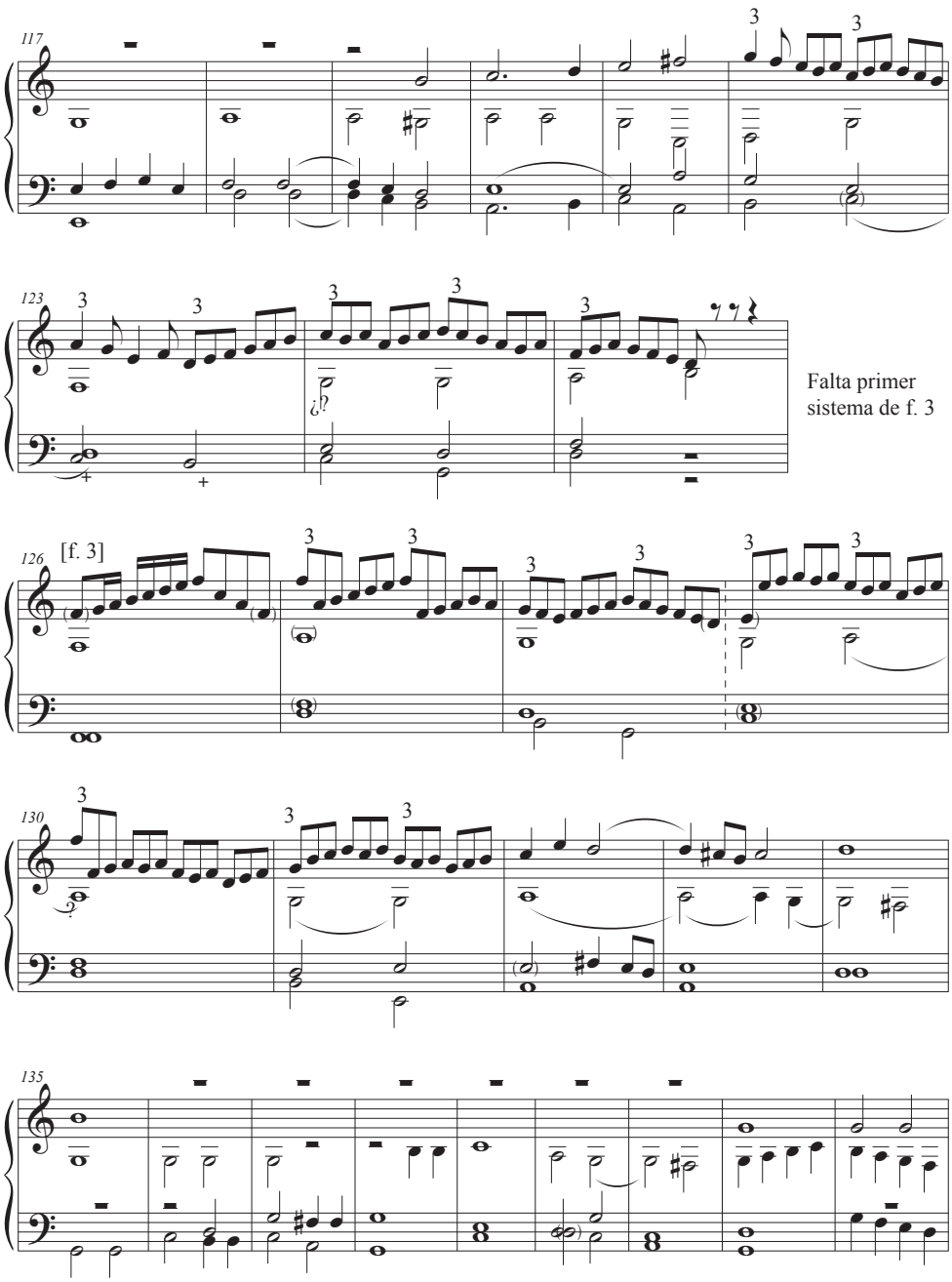
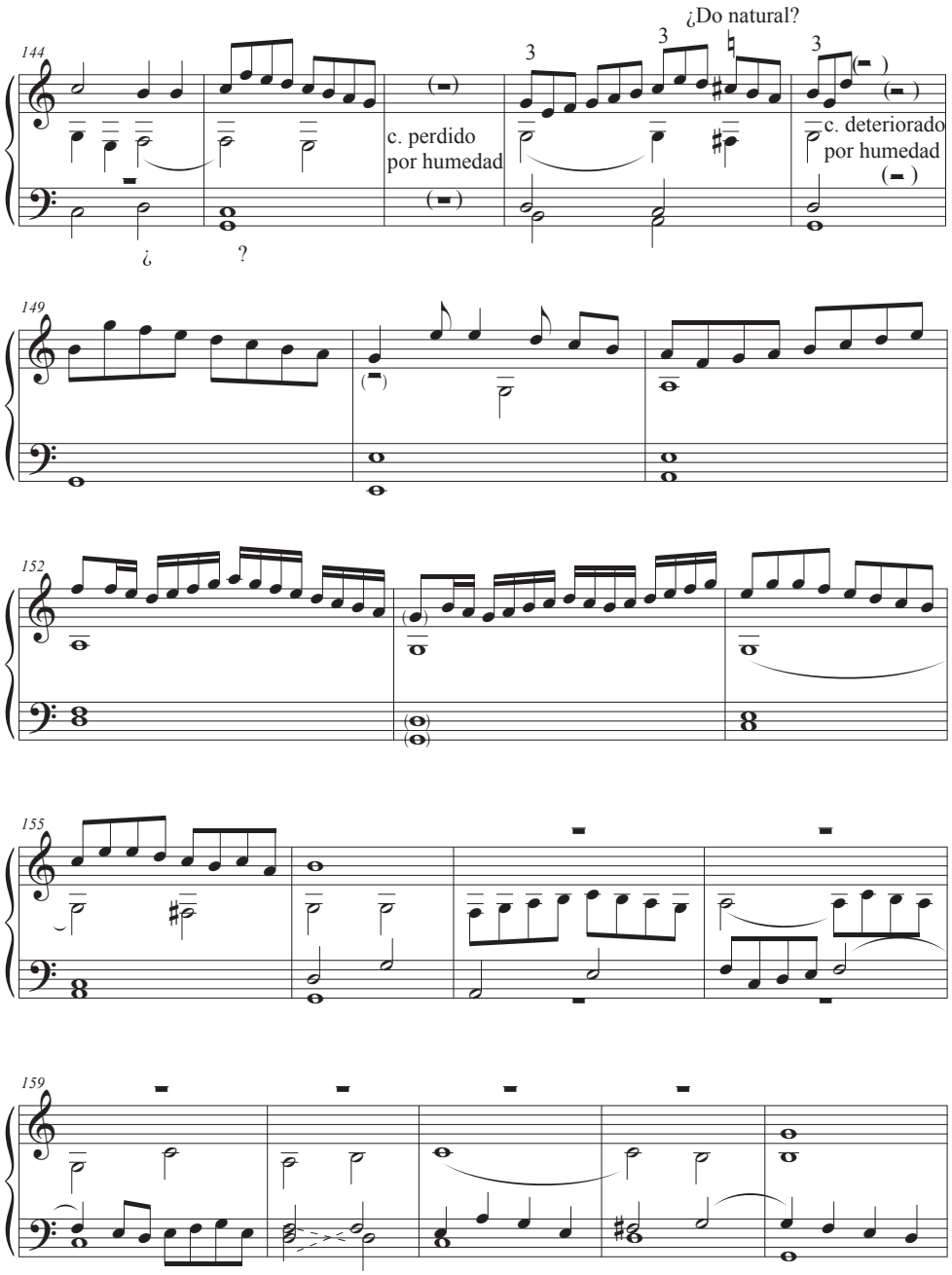
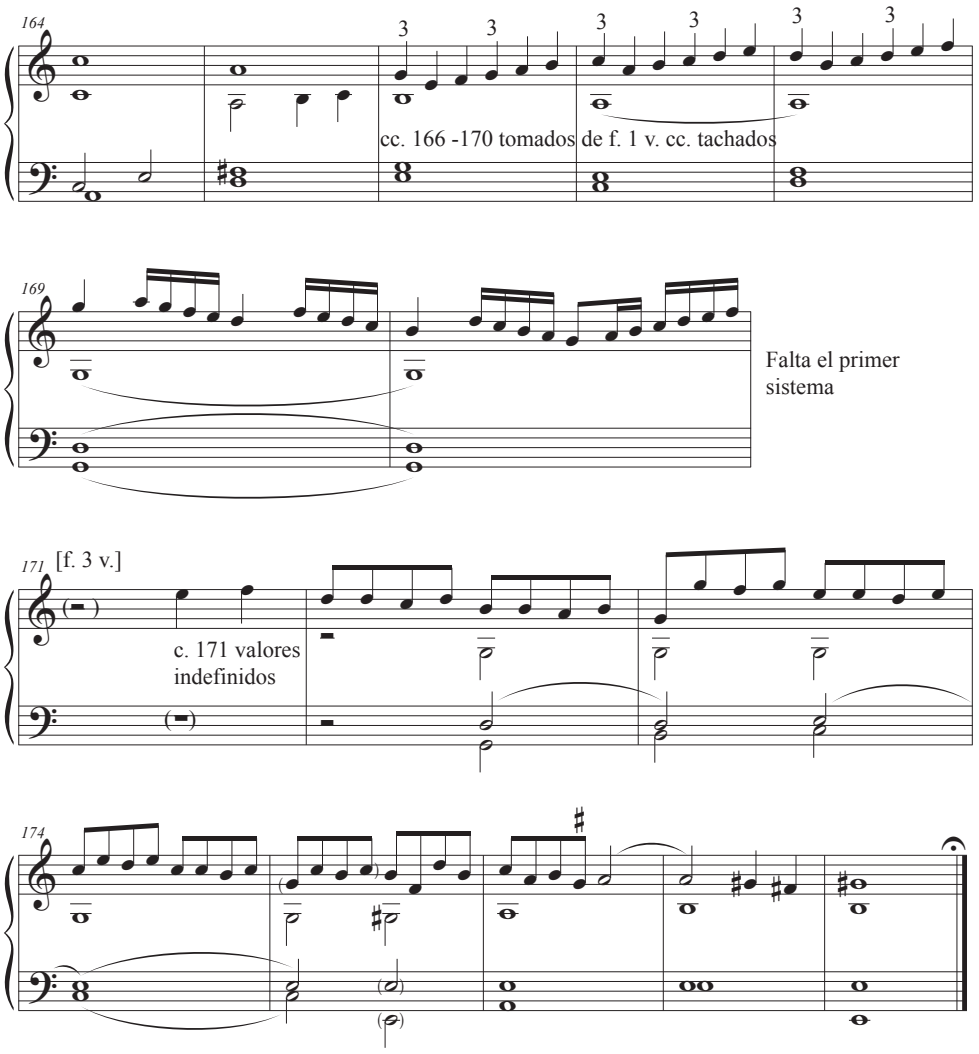
Anexo 25.2: Transcripción con reducción a dos pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*)

Tiento de quarto tono medio registro [de] tiple

Francisco Correa de Arauxo
Transcripción: Gustavo Delgado Parra

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Falta primer sistema de f. 2 v.

c. 90 Los valores del tiple no están definidos debido a la corrosión.

c. 87 Los dos primeros tiempos de tiple desaparecieron por la corrosión; se completaron como parte del tema que se imita en el tenor en c. 89. Asimismo, desapareció el alto, el tenor y el bajo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

26

El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi*

Luisa Vilar-Payá
Universidad de las Américas Puebla, Cholula

La crónica contemporánea escrita por Antonio Tamariz y Carmona (1617-1683) documenta la participación de Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.* 1590-1664) en la preparación de las ceremonias de consagración de la Catedral de Puebla (18 de abril de 1649)[1] y en el traslado de imágenes y procesiones que ocurrieron durante las dos semanas subsiguientes[2]. A pesar de ello, hasta hace poco parecía que no habría manera de saber qué música podría haber seleccionado o compuesto para tan memorable ocasión el renombrado maestro de capilla[3]. Como expresara en 2001 María Gembero-Ustárroz:

> La cita de nombres concretos de músicos en descripciones de fiestas litúrgicas es bastante excepcional en esa época, lo que subraya la alta valoración que se tenía en Puebla a Gutiérrez de Padilla. No conocemos el repertorio concreto que se interpretó en estas celebraciones, pero muy probablemente fueron obras del propio Padilla[4].

Afortunadamente, gracias a la relevancia y notoriedad de los proyectos emprendidos por el obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) –y dado que partió para España en medio de una complicada crisis política, dieciocho días después de la consagración de la catedral angelopolitana–, la información que existe sobre su gobierno y su salida es abundante y sirve para contextualizar el análisis de algunos

[1] Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para analizar los manuscritos y publicar las fotos que acompañan el estudio. El Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla se conoce también por la sigla RISM: MEX-Pc. La sigla que en este momento maneja el archivo es AHVCMP, con las actas capitulares en la Sección Gobierno y los manuscritos musicales en la Sección Música.

[2] Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991, pp. 47 y 66.

[3] Gutiérrez de Padilla trabajó en la catedral angelopolitana desde 1622 y recibió el nombramiento de maestro de capilla en 1629 después del fallecimiento de Gaspar Fernández. AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 3, libro 1627-1633, 25 de septiembre de 1629, fol. 119r. Para un recuento biográfico amplio, véase Gembero-Ustárroz, María. "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España". *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 461-499; y Hurtado, Nelson. "Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles". *Heterofonía*, XL, 138-139 (2008), pp. 29-65.

[4] Gembero-Ustárroz, M. "El mecenazgo musical de Juan de Palafox…", p. 472.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

libretes de coro que se conservan en el archivo del cabildo catedralicio. Dentro de este repertorio, las transcripciones más conocidas de las obras litúrgicas de Gutiérrez de Padilla parten de lo que hoy se conoce como Libro de Polifonía 15, un libro de facistol manuscrito enteramente dedicado al compositor[5]. Algunas de estas obras también se conservan en manuscritos menos estudiados, entre estos el Legajo 28 del archivo de cabildo de la misma catedral, que contiene un juego de ocho libretes donde varias obras del compositor aparecen junto con otras dos de Philippe Rogier (*ca.* 1561-1596)[6]. Como traté de demostrar en un artículo publicado en 2017, el orden en el que se copió este repertorio coincide con la secuencia cronológica y el tipo de celebraciones litúrgicas descritas por Tamariz en su libro de 1650 *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*[7].

El análisis de estos manuscritos tan singulares continúa aquí desde una perspectiva metodológica diferente que estudia cómo la música –y no solo el texto– dirige nuestra atención a los hechos políticos e históricos que enmarcan la composición e interpretación de las obras contenidas en los libretes de coro del Legajo 28. El repertorio de estos libretes se compara ahora con la manera como Tamariz narra las misas, quién predica y qué matiz adquiere cada una de las tres que ocurren en el período que va de la consagración a la despedida del obispo (del 18 de abril al 3 de mayo de 1649).

Las celebraciones solemnes implicaban un ceremonial más complejo y con más asistencia de feligreses. Este tipo de coyuntura abría oportunidades para que las capillas musicales de la época intervinieran en el ofertorio o en la comunión con elaboraciones polifónicas[8]. Lo que se sabe hoy por estudios como el de Anthony Cummings es que la tendencia fue presentar como motetes textos del oficio del día. Coincidentemente, el esquema que emerge de la combinación de tres factores –el orden de copiado de las obras, las relaciones texto-música y las características particulares de cada celebración– conduce a conjeturar un posible plan de programación de algunos salmos del Legajo 28 como motetes que se cantarían en las misas celebradas por el obispo Palafox. Resultaría imposible trabajar dentro de los límites de un capítulo toda la música contenida en estos libretes; por ello, el estudio se concentra en dos obras que ayudan a profundizar en el posible origen y razón de ser del Legajo 28.

La publicación de 2017 no incursionó en el análisis de la música porque había asuntos más urgentes por cubrir. Primero, la producción de los libretes de coro tradicionalmente ha sido trabajada desde el punto de vista de su multifuncionalidad y no se ha pensado que alguno de estos juegos de partes podría haber sido elaborado para cubrir acontecimientos específicos como sería la consagración de una catedral o la despedida de un obispo. Segundo, aunque Gutiérrez de Padilla es un compositor conocido y las obras en cuestión tienen una adscripción indiscutible, desde la década de 1950 su recepción en

[5] Me refiero a las transcripciones de Martyn Imrie, Ivan Moody y Bruno Turner publicadas a partir de los años 80 en *Mapamundi, Renaissance Performing Scores*, todas ellas basadas en el libro de polifonía 15 del AHVCMP, Sección Música. El cabildo catedralicio ordenó la elaboración de este libro el 2 de octubre de 1663, un año antes de que falleciera el compositor (AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, 2 de octubre de 1663, fol. 70v). El libro se tenía ya copiado el 12 de mayo de 1671, fecha en que el chantre de la catedral lo mandó a encuadernar (AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 7, libro 1669-1675, 12 de mayo de 1671, fol. 124).

[6] AHVCMP, Sección Música, Caja 10, Legajo 28.

[7] Vilar-Payá, Luisa. "Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)". *Revista de Musicología*, XL, 1 (2017), pp. 135-176.

[8] Cummings, Anthony M. "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet". *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 1 (1981), pp. 43-59.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

términos de catalogación exhibe omisiones que era necesario aclarar. Tercero, no hay estudios publicados sobre la caligrafía de Gutiérrez de Padilla y, aunque todavía falta mucho que decir al respecto, una sección del artículo de 2017 se concentró en situar los manuscritos musicales en la primera mitad del siglo XVII y en mostrar semejanzas con la escritura de los villancicos que el compositor entregó a la catedral en 1628. Cuarto, como el orden de aparición de las obras resulta particularmente relevante, se necesitaba el detallado análisis de la composición física de cada librete: acomodo de folios, cosido y ubicación de obras. Quinto, era necesario mostrar que –además de la obvia inserción de los folios que contienen la obra para doble coro *Joseph Fili David* de Gutiérrez de Padilla– tres obras de menor extensión y cantidad de voces se copiaron posteriormente en los libretes del segundo coro: un *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla y dos breves elaboraciones cuya ubicación depende de los lugares en donde quedaban caras de folios libres: *O Redemptor sume Carmen* del mismo Gutiérrez de Padilla y *Lumen ad revelationem* de Hernando Franco (Tabla 26.1). Finalmente, el artículo de 2017 dedicó un espacio considerable a exponer la manera como el motete *Super flumina Babylonis* de Rogier ayuda a situar estos libretes dentro de las circunstancias que rodearon la salida de Palafox de la Nueva España. Todos estos puntos se mantienen como base del presente capítulo, incluyendo la relación entre obras y posibles fechas de interpretación que se propone en el artículo de 2017. Al mismo tiempo, la investigación más detallada sobre cada pieza me ha ido llevando a ampliar los temas que se relacionan con los servicios donde se pudieron haber interpretado las obras y a revisar cuáles de ellas parecen estar escritas específicamente para la consagración de la catedral o la despedida del obispo Palafox.

Las doce primeras elaboraciones polifónicas aparecen en el mismo orden en todos los libretes, tal como se muestra en la Tabla 26.1. Ahora bien, los textos tienen más de una adscripción dentro del calendario litúrgico y sus posibilidades de uso aumentan de acuerdo a las costumbres de la época. Por ejemplo, la *Salve Regina* no es la antífona mariana indicada para el tiempo de Pascua en el que se consagra la catedral, pero durante todo el año se cantaba como himno en procesiones[9]. Por otro lado, dentro del período señalado, un salmo como el *Dixit Dominus* aparece en el Pontifical como parte de la ceremonia de consagración y en el Breviario Romano como salmo de vísperas de domingo y de varias fechas del Propio de los Santos[10]. Por encima de estas posibilidades, las funciones que pudieron haber cubierto las obras de estos libretes en el período que va del 18 de abril al 3 de mayo de 1649 emergen gracias a las relaciones de correspondencia entre los factores que se han venido mencionando: por un lado, los servicios, fechas y situaciones que recoge Tamariz y, por el otro, el orden específico con el que las elaboraciones polifónicas se copiaron en los libretes de coro.

[9] Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. 1, p. 114. La *Salve* también se cantaba en polifonía en el servicio de la Salve de los sábados, una práctica que se tiene registrada en la Catedral de Puebla por primera vez en el acta de cabildo del 19 de enero de 1560. Véase Pérez Ruiz, Bárbara. "Una antífona y tres maestros de capilla". *Historia de la música en Puebla*. Gustavo Loyola Medina (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2010, pp. 63-78, p. 65.

[10] El Pontifical es el libro de celebraciones de los obispos. El Breviario contiene los textos que componen las horas del Oficio a lo largo del año y se divide en cinco partes. Las tres primeras son el salterio, que incluye los textos de los salmos, el Propio del Tiempo, que tiene textos de todos los días de la semana de acuerdo al año litúrgico romano, y el Propio de los Santos, que tiene las celebraciones de acuerdo al día del calendario. El cuarto apartado ofrece textos comunes y el quinto cubre situaciones especiales, por ejemplo, las celebraciones de aniversario de dedicación de las iglesias. El Breviario contiene también una matriz de rangos y rúbricas que explican qué hacer cuando una celebración del Propio del Tiempo coincide con otra del Propio de los Santos.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 26.1: Obras del Legajo 28 de la Catedral de Puebla (AHVCMP, Sección Música).

Orden	Obra	Autor	Voces
1	*Ego flos campi*	Gutiérrez de Padilla	8
2	Misa a 8	Anónimo	8
3	*Laudate Dominum in sanctis*	Philippe Rogier	8
4	*Super flumina Babylonis*	Philippe Rogier	8
5	*Domine ad adjuvandum me festina*	Gutiérrez de Padilla	8
6	*Dixit Dominus*	Gutiérrez de Padilla	8
7	*Salve Regina*	Gutiérrez de Padilla	8
8	*Mirabilia testimonia tua*	Gutiérrez de Padilla	8
9*	*Vexilla regis / Quo vulneratus*	Gutiérrez de Padilla	5
10*	*Beata cuius brachiis / Arbor decora*	Gutiérrez de Padilla	4
11	*Exultate justi*	Gutiérrez de Padilla	8
X**	*Joseph fili David*	Gutiérrez de Padilla	8
12	*Stabat Mater*	Gutiérrez de Padilla	4
X***	*O Redemptor sume Carmen*	Gutiérrez de Padilla	4
X***	*Lumen ad revelationem*	Hernando Franco	5

* Estrofas del himno *Vexilla Regis*.

** El *Joseph fili David* es una inserción que generalmente aparece después del *Exultate justi*, excepto en el Tiple del Coro 1, en donde aparece entre las estrofas del himno *Vexilla regis* (9 y 10) y en el Alto del Coro 2, en donde se insertó después del *Mirabilia*.

*** Estas dos últimas piezas se copiaron en caras de folios que quedaban libres.

Las primeras once obras de cada librete aparecen en la Tabla 26.2 con anotaciones que las contextualizan: en sangría y debajo de cada obra se encuentra una pequeña descripción que explica la función litúrgica del texto y/o se incluye alguna cita de Tamariz que ayude a resumir el acontecimiento señalado en la columna de fechas y celebraciones. El número de página de la edición moderna de Tamariz se coloca junto a los comentarios porque permite ver el orden de narración que sigue el cronista. Cabe resaltar que Tamariz nunca da títulos de obras musicales ni menciona los textos litúrgicos de los motetes de Rogier o de Gutiérrez de Padilla. Estos datos surgen de la comparación entre el tipo de celebraciones descritas por el cronista (misas, vísperas, procesiones) y los textos de las elaboraciones polifónicas contenidas en los libretes de coro.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 26.2: Comparación del orden de obras del Legajo 28 del AHVCMP y el calendario de servicios religiosos descrito en la crónica de Antonio Tamariz de Carmona.

Obras, liturgia y crónica de Tamariz	Fechas	
1. *Ego flos campi* de Gutiérrez de Padilla		
"… perfecta y consumada la consagración, mudando ornamentos blancos, dijo nuestro ilustrísimo Prelado, misa de pontifical" [p. 58].	Domingo 18-04-1649 **de Palafox**	CONSAGRACIÓN
2. Misa a 8, anónima		
"… y después con ser las dos de la tarde, oyó [el obispo Palafox] misa del capellán en acción de gracias, con la misma devoción y fervor que si no hubiese precedido un trabajo tan excesivo" [p. 59].	Domingo 18-04-1649	
3. *Laudate Dominum in sanctis* de Philippe Rogier		
Uno de los salmos indicados en el Pontifical dentro de la ceremonia de consagración. También es salmo de laudes que se celebra al comienzo del día. Tamariz describe que las ceremonias del domingo comenzaron a las 6 de la mañana [p. 62].	Domingo 18-04-1649	
4. *Super flumina Babylonis* de Philippe Rogier		
Salmo de vísperas de jueves. "Dijo su Señoría Ilustrísima misa de pontifical" y "Comenzó el novenario […] celebráronse solemnes vísperas y completas, en que hizo el oficio el señor Obispo" [pp. 74 y 78].	Jueves 22-04-1649 **de Palafox**	NOVENARIO
5. *Domine ad adjuvandum me festina* de Gutiérrez de Padilla		
Respuesta polifónica entonada por la capilla musical después de la invocación *Deus in adjutorium meum intende* con la que el celebrante comienza varias horas del oficio, entre ellas vísperas. Se cantaron vísperas solemnes durante todo el novenario [p. 68].	Durante el novenario en horas del oficio, entre ellas, vísperas	
6. *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla		
Salmo de vísperas de domingo y de vísperas del día de San Marcos, 25 de abril (de mayor rango).	Domingo 25-04-1649 **de Palafox**	
7. *Salve Regina* de Gutiérrez de Padilla		
Antífona que también se cantaba como himno en procesiones. Sobre el cierre del novenario Tamariz describe: "... dos lucidísimos carros triunfales con bellísimas pías, en cuyos centros se oían suaves voces que magnificaban las glorias y excelencias de la Purísima Virgen María" [p. 73].	Viernes 30-4-1649 Procesión por cierre de novenario	
8. *Mirabilia testimonia* de Gutiérrez de Padilla		
Salmo de nona de domingo y salmo de nona del día de San Atanasio, 2 de mayo (de mayor rango) [p. 89].	Domingo 02-05-1649 **de Palafox**	CIERRE
9. *Vexilla regis/Quo vulneratus* (a 5) de Gutiérrez de Padilla y 10. *Beata cuius brachiis / Arbor decora* (a 4) de [Gutiérrez de Padilla]		
Estrofas del himno de vísperas del día de la Santa Cruz.	Lunes 03-05-1649	
11. *Exultate justi* de Gutiérrez de Padilla		
Salmo del introito del segundo domingo post pascua (día de la consagración). Caligrafía diferente, posiblemente se copió después.		

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

A la derecha de la Tabla 26.2, las obras y celebraciones se agrupan en tres apartados. El primero corresponde al día de la consagración. El segundo abarca lo relacionado con un novenario de vísperas y misas que empezó con las vísperas solemnes del miércoles 21 de abril y terminó con las procesiones y misa del viernes 30 de abril[11]. El tercero y último se identifica como "cierre" e incluye la misa de despedida del obispo el domingo 2 de mayo y la celebración del día de la Santa Cruz, que Tamariz no menciona, pero que aparece representada en los libretes de coro con algunas estrofas del himno *Vexilla Regis*. Aunque el día de la Santa Cruz no se incluyera en el calendario de despedida al obispo, la elaboración de los libretes parece haber planeado la actividad de la capilla para esa importante fiesta religiosa que se celebra los días 3 de mayo; la presencia del himno *Vexilla Regis* ayuda a situarlos en un calendario litúrgico específico, con el *Mirabilia testimonia tua* previsto para el domingo 2 de mayo y el *Vexilla Regis* para el día siguiente.

Los salmos del Legajo 28 y las misas de Palafox

Como se mencionó anteriormente, la complejidad del ceremonial de las misas solemnes celebradas por un obispo aumentaba las posibilidades de actuación de la capilla musical y por ello es posible que las obras con textos del oficio se realizaran en el ofertorio o comunión de las misas, y no necesariamente en los servicios de vísperas del mismo día. La columna de fechas y la agrupación del lado derecho de la Tabla 26.2 permite observar que las misas de Palafox articulan el período estudiado, y que las que oficia como parte del novenario corresponden en el orden de los libretes con dos salmos de vísperas: *Super flumina Babylonis* y *Dixit Dominus*. Tamariz aclara que ambas son misas de Pontifical, lo cual subraya su importancia y solemnidad[12]. Como es de esperarse, estas dos misas ocurren en los momentos más significativos del novenario: el inicio y el único domingo que cae dentro del período que va del miércoles 21 al viernes 30 de abril de 1649. (El período abarca diez días porque empieza con las vísperas del miércoles 21 y termina con la misa del viernes 30). De acuerdo a esta línea de argumentación, *Super flumina Babylonis* de Rogier pudo haber marcado el inicio del novenario de misas el jueves 22 de abril y *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla quedaría en la misa del domingo 25 de abril[13]. Respecto a la audición del motete de Rogier, cabe recordar que el texto describe uno de los momentos más dolorosos del destierro del pueblo judío y en ello coincide con la manera como Palafox vio su regreso a España. La posible relación de esta obra con el período de dos semanas y media que va de la consagración a la salida de Puebla del obispo (6 de mayo de 1649) se trabajó a fondo en el men-

[11] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, pp. 61-74.

[12] *Ibid*., pp. 68 y 70.

[13] El salmo de vísperas de domingo *Dixit Dominus* forma parte de las vísperas del domingo y del día de San Marcos, celebración de mayor rango que ese año cayó ese domingo 25 de abril. En celebraciones especiales, las catedrales podían realizar la misa del día del año (en este caso tercer domingo de Pascua) y no la que celebraba el santoral del día (en este caso, San Marcos); también se podían celebrar dos misas. No sabemos qué decisiones se tomaron en el contexto del novenario de misas realizado con motivo de la consagración, o en la misa de despedida del obispo. Sin embargo, los textos prescritos para el oficio del día no cambian: el *Dixit Dominus* queda indicado para el domingo 25. Lo mismo sucede con la despedida del obispo Palafox, ya que el *Mirabilia testimonia tua* está indicado para la hora nona del tercer domingo de Pascua, que coincidió con la celebración de San Atanasio, que tiene mayor rango. Cabe anotar que, a pesar de ser una fiesta muy popular, en ningún momento Tamariz menciona la celebración del día de San Marcos (que cae dentro del novenario); por el contrario, sí habla de la celebración de San Atanasio, que coincide con la misa de despedida del obispo (Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real novenario*…, p. 90). Las razones para que el obispo seleccionara precisamente el día de San Atanasio para despedirse de Puebla se explican con detalle en Vilar-Payá, L. "Lo histórico y lo cotidiano…", pp. 154-155.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cionado artículo de 2017[14]. Aunque el presente capítulo no profundiza en esta pieza, la descripción que se hace en este capítulo del posible marco de interpretación del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla sirve también para comprender por qué un texto que habla sobre exilio pudo ser tan importante para el obispo. Por otro lado, la cantidad de repertorio de Rogier que se conserva en el archivo de cabildo de la catedral poblana y su aparición en estos libretes permite pensar que se trata de un compositor predilecto de Gutiérrez de Padilla y, casi seguro, del mismo Palafox[15].

La presencia del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla provee un indicio importante para pensar que los salmos del Legajo 28 podrían estar más relacionados con las misas que con los servicios de Vísperas Solemnes que también ofició el obispo[16]. En las celebraciones litúrgicas, los textos señalados en el Breviario Romano para cada día se cantaban siguiendo el tono de la antífona que les antecede y que aparece en los antifonarios de la época. El *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla pudo emplearse como parte del ceremonial, pero no como parte de la liturgia ya que está en tono 2 y las antífonas que le precederían en vísperas de ese domingo están en tono 8; además, ese día la fiesta de San Marcos, de mayor rango, coincidió con el tercer domingo de Pascua y también tiene antífona en tono 8. Esta situación del *Dixit* abona el argumento de que los libretes no se planearon para ser multifuncionales, sino específicos del momento. Para que la combinación de textos *Dixit Dominus-Mirabilia testimonia tua-Vexilla regis* que se presenta en el Legajo 28 resulte útil en otras fechas, tanto el *Dixit* como el *Mirabilia* deberían de estar en tono 8. Un librete con los dos salmos en tono 8 puede usarse en el tiempo de Pascua que incluye la fiesta de la Santa Cruz, pero también en el mes de septiembre, cuando a la celebración del Nacimiento de María Virgen del día 8 le sigue la celebración de la exaltación de la Santa Cruz el día 14. Tanto la antífona *Nativitas gloriosae* de las vísperas de la celebración mariana, como la antífona *O magnum pietatis* de las vísperas de la Exaltación de la Cruz están en tono 8. Lo mismo sucede con la antífona *Cum iucunditate* que precede el *Mirabilia* en la hora nona en esas fechas[17].

Estas mismas razones llevan a pensar que el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla no fue compuesto pensando específicamente en las celebraciones de la consagración realizadas en tiempo de Pascua, sino que el maestro de capilla lo reutilizó por alguna otra causa que uno puede intentar explicar. Al respecto, hay que tener en cuenta que originalmente Palafox pensó en consagrar la catedral antes de Semana Santa, como se observa en el acta de cabildo municipal del 6 de febrero de 1649 en donde se solicita que "el señor alféres mayor don Gerónimo Péres de Salazar, capitán don Joan Gómes Vasconselos y capitán don Joan de Carmona Tamarís y don Diego Machorro, regidores" vayan a ver a Palafox y pregunten "el tiempo para quando se a de abrir la iglesia; y lo traigan todo entendido, para que por parte de la ciudad se baya obrando como se debe"[18]. La respuesta del obispo aparece en la siguiente acta (9 de febrero):

> […] respondió su excelencia ylustrísima que a veinte y cinco de marzo, día de la encarnación, a de consagrar la iglesia nueva y celebrar en ella los oficios de semana santa; y pasada la pascua de resurrección comensará un

[14] Vilar-Payá, L. "Lo histórico y lo cotidiano…", pp. 144-155.

[15] En el archivo de cabildo de la catedral poblana se conservan el libro de facistol *Missae sex Philippi Rogerii*. Madrid, Ex Typograhia Regia, 1598 (AHVCMP-SM, L9) y la copia de varias obras en el libro de facistol 19 (AHVCMP-SM, L19). También hay obras copiadas en los libretes de coro: los motetes *Laudate Dominum in sanctis* y *Super flumina Babylonis* se conservan en los Legajos 28, 29 y 36 y las misas *Inclyta stirps Jesse* y *Ego sum qui sum* en el Legajo 36 (AHVCMP-SM, Legajos, 28, 29 y 36).

[16] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real…*, p. 68.

[17] AHVCMP-Libros de coro-Antifonario n.º 8, *In festo Nativitate Sancte Mariae Virginis*, fols. 1v, 23v y 30r.

[18] Acta de Cabildo Angelopolitano, 6 de febrero de 1649, fol. 263r, transcrita en *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*. Arturo Córdova Durana (coord.). Puebla, Honorable Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 2011, p. 89.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> novenario, acudiendo las religiones por sus turnos a la festividad de misa y sermones hasta el medio día, que así la ciudad podrá disponer para las tardes lo que le pareciere y comunicarse los comissarios de la iglesia y ciudad, a quien también agradese y estima la demostración que hace. Y por la ciudad entendido, dixo: que para cumplir con su obligación, es bien se prevengan los mayores regocijos que se puedan[19].

Esta situación ciertamente abre otra avenida para que el compositor escribiera un *Dixit* en tono 2 aunque, como consta en el acta, en ese momento el novenario ya estaba programado para las semanas de Pascua que preceden a la salida del obispo el 6 de mayo de 1649. Por otro lado, resulta lógico pensar que Gutiérrez de Padilla haya querido reciclar una obra suya si se considera que hay varias que parecen escritas específicamente para el período de dos semanas desglosado en la Tabla 26.2. Como veremos más adelante, la misa *Ego flos campi* presenta características que ayudan a probar la hipótesis de que fue compuesta específicamente como misa de consagración de la catedral angelopolitana. El *Domine ad adjuvandum me festina* –la respuesta polifónica que la capilla musical entona al principio de las horas del oficio– está escrito en tono 8 y muy posiblemente se elaboró para cantarse más de una vez durante el novenario. El *Mirabilia testimonia tua* también se cantaría en tono 8 en la hora nona. Esto, aunado a la relación que guarda el texto con la crónica de Tamariz, prácticamente garantiza que ese salmo se escribió para la hora nona que precedía la última misa de Palafox[20]. Ante la existencia de varias obras de gran alcance que tienen una posibilidad clara de haber sido creadas exprofeso para el período analizado, resulta razonable pensar que Gutiérrez de Padilla también incluyera algunas que ya tenía escritas: posiblemente la *Salve Regina* para su uso en procesiones y otras funciones y, de manera más cierta, el *Dixit* y las estrofas del *Vexilla Regis*, las cuales no forman parte de las celebraciones descritas por Tamariz.

No obstante, de los distintos textos que componen el Oficio del tercer domingo de Pascua o el día de San Marcos, ¿por qué seleccionar para la misa del domingo 25 –o para alguna otra ceremonia relacionada con la consagración de la catedral– el *Dixit Dominus* y no otro salmo? ¿Por qué el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla y no el de otro compositor? Más allá de que el maestro de capilla quisiera incorporar una obra suya, la respuesta a estas dos preguntas parece estar en la combinación de otros tres elementos: la temática del salmo, el tratamiento que le da al texto Gutiérrez de Padilla y, particularmente, el significado que Palafox le imprime a la misa del domingo 25. Empezaremos por este último asunto.

El cabildo catedralicio, la misa del 25 de abril y las solicitudes del obispo al papa Inocencio X

Tomemos como punto de partida la Tabla 26.3, que resume las descripciones de Tamariz cuando reporta quiénes oficiaron y quiénes predicaron en cada una de las misas del novenario. Como puede verse, además de las dos donde celebra el obispo (jueves 22 y domingo 25), el novenario incluyó siete misas oficiadas por los más importantes miembros del cabildo de la catedral poblana; entre ellos están cuatro de los cinco más altos cargos denominados dignidades que, en orden de jerarquía, son el deán, el arcediano, el chantre, el maestrescuela y el tesorero.

---

[19] Acta de Cabildo Angelopolitano, 9 de febrero de 1649, fol. 264v, transcrita en *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*…, p. 90.

[20] Vilar-Payá, Luisa. "*Dixit Dominus* y *Mirabilia testimonia tua* de Juan Gutiérrez de Padilla como reflejo del ideario de Juan de Palafox y Mendoza". Conferencia en el I Congreso MUSAM (Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos", Sociedad Española de Musicología). Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 5 de diciembre de 2017.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 26.3: Descripción de novenario por Antonio Tamariz de Carmona en *Relación y descripción del templo real…*, pp. 68-72.

Fecha	Descripción de la misa en la crónica de Tamariz
Jueves 22-04-1649	"Dijo **su Señoría Ilustrísima** misa de pontifical, predicó el reverendo padre fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, comisario general de la Seráfica Orden de San Francisco" [p. 68].
Viernes 23-04-1649	"cantó la misa el doctor don Alonso de las Cuevas Dávalos [**arcediano**], y predicó el padre maestro fray Francisco Gómez, prior del convento de Santo Domingo de esta ciudad" [p. 70].
Sábado 24-04-1649	"dijo misa el doctor don Alonso de Salazar Varaona, **chantre** de esta Santa Iglesia, y actual gobernador del Obispado; predicó el padre maestro fray Alonso Paz, de la orden de San Agustín" [p. 70].
Domingo 25-04-1649	"Dijo misa de pontifical **su Señoría Ilustrísima**, y predicó el reverendo padre maestro fray Juan de Herrera, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, varón insigne en estos reinos, padre más antiguo de la provincia de México, catedrático jubilado de vísperas de teología en aquella universidad y calificador del Santo Oficio" [p. 70].
Lunes 26-04-1649	"cantó misa el ilustrísimo señor doctor don Miguel de Poblete, **maestrescuela** de esta Santa Iglesia y electo arzobispo de Manila, y predicó el padre secretario del provincial de los carmelitas descalzos" [p. 71].
Martes 27-04-1649	"cantó la misa el **tesorero** de esta Santa Iglesia, don Manuel Bravo de Sobremonte, y predicó el padre fray Francisco de la Cruz, religioso de la reforma de San Pedro de Alcántara" [p. 72].
Miércoles 28-04-1649	"cantó misa el doctor don Luis de Góngora, **canónigo más antiguo** de esta Santa Catedral, y predicó el doctor don Nicasio Rubio, cura beneficiado del partido Guatemantla" [p. 72].
Jueves 29-04-1649	"dijo la misa el doctor don Alonso de Herrera, **canónigo de esta Santa Iglesia**, predicó el padre fray Andrés López, guardián del convento de San Francisco de esta ciudad" [pp. 72-73].
Viernes 30-04-1649	"cantó la misa el doctor Juan de León Castillo, **canónigo de esta ilustrísima Catedral**, y predicó el **arcediano** doctor don Alonso de las Cuevas Dávalos" [p. 73].

Se entiende que solo cuatro dignatarios oficiaran misas porque el cargo de deán –el de mayor jerarquía– se encontraba en proceso de litigio después del juicio que se le hizo el día 22 de septiembre de 1648 a Juan de la Vega por haberse aliado con el Virrey García Sarmiento de Sotomayor en una serie de acciones que se tomaron contra el obispo en 1647[21]. Para ese entonces, los enemigos de las reformas establecidas por Palafox habían logrado unir fuerzas con García Sarmiento y encarcelar a varios de los colaboradores más cercanos del obispo, aprehender y excomulgar al canónigo doctoral de la catedral angelopolitana Juan de Merlo, e inmediatamente después excomulgar al mismo obispo Palafox. Partiendo de una serie de misivas de los días 13, 15, 21, 24 y 25 de abril enviadas al obispo por fray Pedro de Quintana, el contador Martín de Rivera, fray Buenaventura y fray Juan Bautista Morales –todos ellos afines a Palafox–, Cayetana Álvarez de Toledo describe el momento previo al vuelco del destino que hizo que el obispo tuviera que mantenerse oculto del 17 de junio al 10 de noviembre de 1647:

> Estos acontecimientos causaron consternación en las ciudades de Puebla y México, donde la mayoría de la población estaba del lado de Palafox. El contador del Tribunal de Cuentas Martín de Rivera, que se hallaba en la capital, informó al obispo que 'si hasta aquí tenían los padres de la compañía de su parte la décima parte de esta ciudad,

[21] El juicio de Juan de la Vega conforma el acta más larga y dura de toda la estancia del obispo en Puebla; AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 4, 1648-1652, 22 de septiembre 1648, fols. 63v-71v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> hoy tienen, de ciento, uno, tanto horror ha hecho el papel que han impreso y la poca modestia con que se han portado'. Cuando desde el púlpito de la catedral metropolitana uno de los jueces leyó en voz alta el edicto de excomunión de Merlo, la congregación reaccionó con tal indignación que se vio obligado a abandonar el edificio[22].

El seguimiento que tenía Palafox –quien había sido virrey interino antes de la llegada de García Sarmiento de Sotomayor– lo hacía un blanco complicado, pero crucial:

> Ninguna de las dos partes tenía la más mínima voluntad de llegar a un acuerdo. Velasco reconoció abiertamente que la cuestión de las licencias tenía poca o ninguna importancia, porque el verdadero objetivo al nombrar a los jueces conservadores era echar a Palafox de Nueva España. En un gesto desesperado, Palafox intentó inhabilitar a los jueces dominicos y a los cargos públicos que previsiblemente les ayudarían en sus propósitos, comenzando por el alcalde de Puebla, don Agustín de Valdés y Portugal. Los jueces, no obstante, fueron rápidos en reaccionar y el 4 de mayo Palafox fue excomulgado[23].

Cuando la noticia llegó a Europa, tanto el rey Felipe IV como el papa Inocencio X respaldaron al obispo, pero la insistencia de sus adversarios y la negativa de Palafox a negociar fue tal que en el transcurso del año siguiente el rey le envió dos cédulas requiriendo su regreso (14 de febrero y 2 de junio de 1648). La segunda cédula ordenaba "que no se retrasara más y saliese de inmediato rumbo a España"[24]. Los cargos que ostentaban los involucrados en las disputas el día de la consagración denotan la intención del rey de dispersar los grupos antagónicos. Para el 18 de abril de 1649, día de la consagración de la catedral, García Sarmiento de Sotomayor ejercía ya el cargo de Virrey del Perú y, aunque todavía residían en Puebla, Juan de Merlo era el obispo electo de Honduras y Miguel de Poblete, maestrescuela de la catedral poblana, aparecía ya como arzobispo electo de Manila[25].

Independientemente de estos últimos nombramientos, la asignación de las misas del novenario refleja de manera estricta el orden jerárquico del cabildo angelopolitano, ya que después del arzobispo celebraron misa Alonso de las Cuevas Dávalos (arcediano), Alfonso de Salazar Varaona (chantre), Miguel de Poblete (maestrescuela), Manuel Bravo de Sobremonte (tesorero), Luis de Góngora (canónigo más antiguo), Alonso de Herrera (canónigo) y Juan de León Castillo (canónigo). Asimismo, la misa que cierra el novenario es la única en donde el celebrante y el predicador son miembros del cabildo catedralicio (Tabla 26.3). Esta misma misa de cierre de novenario sirve para ratificar el orden jerárquico, ya que la máxima dignidad de ese momento, el arcediano, cierra el ciclo como predicador. Por otro lado, siete predicadores vienen del clero regular, dos son franciscanos y el resto representa a los dominicos, agustinos, mercedarios, carmelitas y religiosos de la reforma de San Pedro de Alcántara. No hay ningún jesuita, seguro porque los dirigentes de la Compañía fueron quienes más se opusieron a las reformas promulgadas por el obispo, aunque tampoco estaban solos, ya que en los jurados que habían excomulgado a Merlo y Palafox había dominicos. Además, la oposición a las reformas establecidas por el obispo se dio en diferentes órdenes del clero regular y también incluyó al secular. Ahora bien, en la misa de Pontifical oficiada por Palafox el domingo 25 predica "el reverendo padre maestro fray Juan de Herrera, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, varón insigne en estos reinos, padre más an-

[22] Álvarez de Toledo, Cayetana. *Juan de Palafox. Obispo y virrey*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons Historia, 2011, p. 304.

[23] *Idem*.

[24] *Ibid*., pp. 336-337.

[25] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real…*, pp. 42, 47, 51 y 96.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tiguo de la provincia de México, catedrático jubilado de vísperas de teología en aquella universidad y calificador del Santo Oficio"[26]. No sabemos el contenido del sermón de fray Juan de Herrera pero, independientemente del tema que abordara, su sola presencia refrendaba la dignidad y autoridad episcopal enviando una incuestionable señal de apoyo a Palafox y recordando la invalidez de su excomunión.

El mensaje que se intentaba dar con la presencia de Herrera como predicador se esclarece todavía más cuando se consideran las cartas que el obispo envió a Roma a principios de 1649: la famosa carta del 8 de enero dirigida al papa Inocencio X –a quien Palafox conocía personalmente– y la carta de acompañamiento dirigida al Secretario de Estado, Cardenal Panziroli, fechada el 30 de diciembre de 1648. En la última, poco conocida, Palafox sintetiza y enumera las razones por las que le escribía a Inocencio X. Llama la atención que, de cuatro cosas que dice solicitar, la cuarta repite e insiste en el tema con el que inicia:

> Solo pido y suplico cuatro cosas a su Beatitud como fruto de los trabajos que he padecido, sujeto en todo a su infalible y Apostólica censura. La primera, que se sirva de mandar que el uno de los Conservadores (porque el otro ya murió de repente, sin confesión ni sacramentos y descomulgado) y los religiosos Jesuitas principales promovedores de estos escándalos […] sean llamados a Roma por mano de sus mismos generales, *para que sean absueltos por el mismo obispo de los Ángeles cuya jurisdicción despreciaron* y que conste públicamente que semejantes excesos no los consciente ni tolera la Santa Sede apostólica […]. La segunda, que se sirva su Santidad de que se declare que los regulares no pueden ser Conservadores contra los Obispos, ni contra sus Vicarios Generales […]. La tercera, que ningunos Conservadores, *etiam* los legítimamente nombrados, puedan prender ni encarcelar ni desterrar ni descomulgar a los Obispos, porque no queden acéfalos y sin cabeza espiritual los pueblos, pues basta que puedan obrar contra sus Vicarios Generales, con que se excusarán tantos escándalos como los que aquí han sucedido, y para que en otras Provincias no puedan suceder […]. La cuarta y principal y muy conveniente a la Iglesia católica, que, pues su Santidad puede fácilmente reconocer con su admirable juicio y excelente sabiduría y experiencia cuántos daños causa en la Iglesia la potencia y riquezas de los Padres Jesuitas, y las quejas de todos los estados así eclesiásticos como seculares […]. Solo suplico y pido la absolución para ellos, *y que esta la reciban de mi persona*, para que con eso quede en todo crédito y autoridad la Dignidad episcopal, y los otros tres puntos que con este he referido arriba, que todos miran a la conservación, autoridad y decoro de la eclesiástica jurisdicción; porque de otra manera no se podrán como conviene gobernar las almas, y más en tan remotas Provincias[27].

El predicamento de Palafox, junto con la incomodidad y enojo que sentía, emerge con claridad en este documento, en el que solicita que Roma establezca un precedente legal y que se reglamente que un jurado regional no pueda excomulgar a un obispo. Obviamente, la excomunión lo lastimó en todos los sentidos políticos y personales imaginables y el salmo *Dixit Dominus* tiene un verso que se torna fundamental en este contexto: "Tú eres sacerdote para la eternidad según el orden de Melquisedec" (ver líneas 15 y 16 en Tabla 26.4; la numeración de líneas en esta Tabla corresponde a un análisis musical y no literario)[28]. La presencia de este verso ciertamente da una razón para incluir el salmo el domingo 25

[26] *Ibid*., p. 70.

[27] El énfasis es de la autora. ASV, Segr. Stato, Vescovi e Prelati, vol. 24, fols. 213r-217r; *Risposta alle osservazioni dei Consultori Storici nella Seduta del 24 settembre 2002*. Roma, 2003, pp. 248-252, citado por Ildefonso Moriones, Postulador General O.C.D. y de la Causa de Juan de Palafox, quien reproduce la carta completa en Moriones, Ildefonso. "Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X y su valor histórico". *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 272-276.

[28] Como explica Félix Torres Amat: "El sacerdocio de Aarón quedó abolido. Y subsistirá eternamente el de Jesu-Cristo, que se ofreció a sí mismo en la cruz como víctima de propiciación al Eterno Padre. De este sacerdocio fue figura el de Melquisedec, quien ofreció pan y vino al Altísimo, y bendijo a Abraham y a su posteridad". Torres Amat, Félix. *Los salmos de David traducidos de la vulgata latina al español*. Madrid, Imprenta de León Amarita, 1824, p. 144.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cuando oficia el obispo y predica un distinguido calificador del Santo Oficio en una misa que manifiestamente subraya la jerarquía romana y episcopal: la audición del *Dixit* en versión polifónica resulta una forma efectiva de conectar y externar la mención de Melquisedec que ocurre en la plegaria eucarística que, en la misa tridentina, el sacerdote reza en silencio como parte del canon que finaliza la consagración: "ofrecemos […] el Pan Santo de la vida eterna y el Cáliz de perpetua salvación […] que te ofreció tu Sumo Sacerdote Melquisedec: sacrificio aquel santo, hostia inmaculada"[29].

El *Dixit Dominus* de Juan Gutiérrez de Padilla

La inclusión del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla en la misa del domingo 25 –o en algún otro momento de particular carga simbólica relacionado con la consagración– se puede justificar desde varias perspectivas. Una de ellas –pero no la única– es justamente el tratamiento que le da el compositor al verso "Tú eres sacerdote para la eternidad". Resulta claro que la obra fue escrita para ser utilizada en la liturgia y no solo como motete independiente: los versos se presentan en el habitual procedimiento de *alternatim* y la elaboración polifónica incluye doxología. Al mismo tiempo, la manera como Gutiérrez de Padilla plantea el arribo y desarrollo del verso lleva a pensar que este salmo polifónico pudo haber sido compuesto en los últimos años de Palafox en Puebla, posiblemente cuando regresa de las persecuciones de 1647. Si bien la ubicación del verso a la mitad del salmo lo convierte en un punto lógico en donde crear una división bipartita, esta es una de tantas aproximaciones al texto que no siempre ocurre, como lo demuestra el *Dixit* que compuso unas décadas después Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715) y que también se encuentra en el archivo de la Catedral de Puebla[30]. Además, en Gutiérrez de Padilla, la división se da con particular énfasis y con otras características adicionales que embonan con el período y situaciones que aquí se estudian.

La columna de la derecha de la Tabla 26.4 marca cinco arribos en la tríada final del modo que son los únicos en donde los dos coros resuelven de manera simultánea en una cadencia que está también subrayada por la duración de la última nota y por la utilización de un silencio que antecede el comienzo del siguiente enunciado (ver final del Ejemplo musical 26.1)[31].

[29] "ofrecemos a tu Majestad, de entre tus dones y dádivas […] el Pan Santo de la vida eterna y el Cáliz de perpetua salvación, sobre los cuales dígnate mirar con ojos favorables y semblante apacible, y aceptarlas como tuviste a bien aceptar los dones de tu siervo el inocente Abel, y el Sacrificio de nuestro Patriarca Abrahán, así como también el que te ofreció tu Sumo Sacerdote Melquisedec: sacrificio aquel santo, hostia inmaculada" ["Offerimus praeclarae majertati tuae de tuis donis ac datis hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam, Panem sanctum vitae aeternae, et Calicem salutis perpetuae. Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris; et accepta habere, sicut i acepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam"].

[30] AHVCMP, Sección Música, Legajo 19. Transcripción en Pérez Ruiz, Bárbara. *Antonio de Salazar (c. 1650-1715). Vol. I: Obras en Latín* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XV]. México, CENIDIM, 2016, pp. 274-279.

[31] Agradezco a mis becarios Carolina Reyes Velázquez y Edgar Isaac Gómez Álvarez la ayuda en la elaboración de los ejemplos musicales de este artículo.

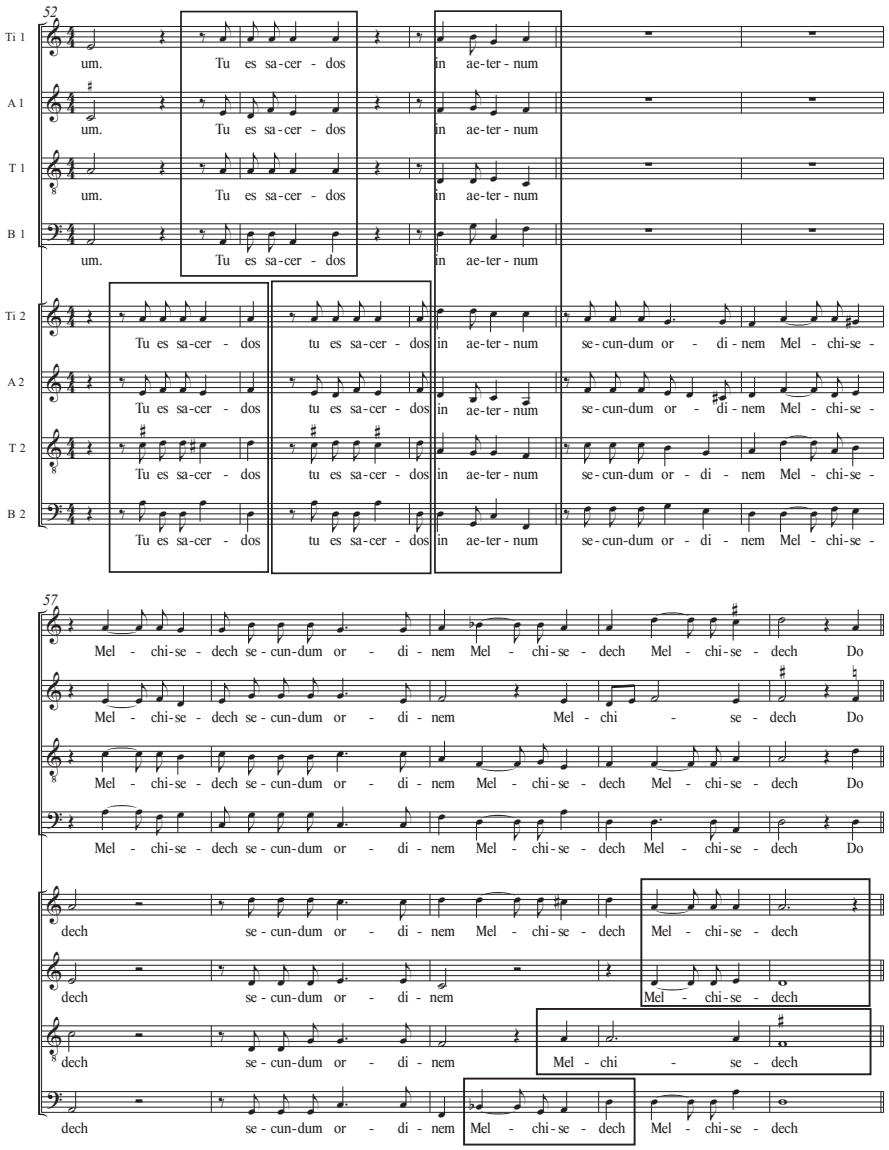
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tabla 26.4: División de partes en el salmo *Dixit Dominus* de Juan Gutiérrez de Padilla.

Traducción	Línea	Texto en latín	Final
1. Dice Dios a mi Señor:	1	*1. Dixit Dominus Domino meo:*	
siéntate a mi derecha	2	*sede ad dextris meis:*	
hasta que haga con tus enemigos	3	*donec ponam inimicos tuos*	
un estrado para tus pies.	4	*scabellum pedum tuorum.*	**Re**
2. El poder de tu cetro	5	*2. Virgam virtutis tuae*	
lo extenderá el Señor desde Sion:	6	*emittet Dominus ex Sion:*	
Dominará las entrañas de tus enemigos.	7	*dominare in medio inimicorum tuorum.*	
3. Desde el primer día	8	*3. Tecum principium*	
contigo estará mi poder	9	*in die virtutis tuae*	
en el esplendor de la santidad:	10	*in splendoribus sanctorum:*	
en el seno materno,	11	***ex utero***	
antes del amanecer, te he engendrado.	12	***ante luciferum genui te.***	
4. Lo ha jurado el Señor,	13	*4. Juravit Dominus,*	
y no ha de retractarse:	14	*et non paenitebit eum:*	
Tú eres sacerdote para la eternidad	15	***Tu es sacerdos in aeternum***	
según el orden de Melquisedec.	16	***secundum ordinem Melchisedec.***	**Re**
5. A tu derecha el Señor,	17	*5. Dominus a dextris tuis,*	
en el día de su ira aplastará a los reyes.	18	*confregit in die irae suae reges.*	**Re**
6. Juzgará a las naciones,	19	*6. Judicabit in nationibus,*	
amontonará ruinas	20	*implebit ruinas*	
y triturará cabezas	21	*conquassabit capita*	
por toda la tierra.	22	*in terra multorum.*	
7. Beberá del torrente del camino,	23	*7. De torrente in via bibet:*	
y su cabeza será exaltada.	24	*propterea exaltabit caput.*	**Re**
8. Gloria al Padre y al Hijo	25	*8. Gloria Patri et Filio*	
y al Espíritu Santo:	26	*et Spiritui Sancto:*	
como era en un principio,	27	*sicut erat in principio,*	
ahora y siempre,	28	*et nunc ex semper,*	
por los siglos de los siglos. Amén.	29	*et in saecula saeculorum. Amen.*	**Re**

Ni las cadencias señaladas ni la declamación homofónica y homorrítmica del verso "Tú eres sacerdote para la eternidad según el orden de Melquisedec" que se observa en el Ejemplo musical 26.1 resultan extraordinarios; al contrario, representan procedimientos estandarizados y frecuentes dentro del estilo de la época. En la versión polifónica de Gutiérrez de Padilla, el verso no resalta por el empleo de recursos excepcionales, sino por su uso estratégico y por la manera como esos mismos recursos se acumulan para crear un efecto de culminación y cierre justo en la afirmación "*Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec*" (líneas 15 y 16 de la Tabla 26.4). Destacan los siguientes elementos: primero, Gutiérrez de Padilla solo utilizó imitación en "*dominare in medio inimicorum tuorum*" y "*Juravit Dominus*" (líneas 7 y 13). Esta última línea antecede y crea un contraste con el cambio de textura musical que ocurre en la afirmación "*Tu es sacerdos in aeternum*" de la línea 15. Segundo, la triple repetición de una frase con intercambio entre coros y terminación conjunta que se escucha en "*Tu es sacerdos*" (Ejemplo musical 26.1, cc. 52-54) solo ocurre anteriormente en "*ex utero*" (línea 11), una combinación que no parece fortuita, como más adelante se verá. Tercero, la relación texto-música de "*secundum ordinem Melchisedec*" (Ejemplo musical 26.1 cc. 55-61) se diferencia de los pasajes anteriores porque es la primera vez que se escucha una repetición tipo eco como ocurre en el "Melchisedech"

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

del Coro 1 del c. 57 (Ejemplo musical 26.1), o en la repetición de este mismo nombre al final del pasaje (ver entradas en marcadas en Ejemplo musical 26.1, Coro 2, cc. 59-61)[32]. Cuarto, a lo anterior se suma que, aunque la mayoría de los versos elaborados homofónicamente comienzan con el mismo ritmo en todas las voces, y aunque en muchos la homorritmia prevalece, la música comprendida en el Ejemplo musical 26.1 representa la conjunción de enunciaciones homorrítmicas más extensa de todo el salmo[33].

Ejemplo musical 26.1: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, cc. 52-61.

[32] Lo importante aquí es el momento en el que ocurre, ya que la reiteración de un texto que primero se escucha en un coro y luego en los dos coros es, sin duda, uno de los recursos más básicos y comunes de la escritura policoral.

[33] Antes de este pasaje de cierre, la repetición a ocho voces de un enunciado ocurre en "*scabellum pedum tuorum*" con una textura muy diferente y uso de hipotiposis; en "*in die virtutis tuae*", donde seis voces tienen el mismo ritmo, pero sin eco de alguna palabra; y en "*in splendoribus sanctorum*", en donde el tiple no sigue el ritmo de las otras voces.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Resumiendo, la Tabla 26.5 muestra los versos de la primera parte del salmo, su asignación a uno u otro coro y algunos comentarios que sirven para mostrar que se trata de una elaboración polifónica bastante escueta y típica de los salmos litúrgicos polifónicos donde los coros se alternan para cantar los versos que integran el texto. En el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla, los coros solo participan juntos en la segunda mitad de un verso, o en la repetición de una frase o verso completo. Estas características, y el que el compositor incluyera la elaboración polifónica de la doxología, dejan ver que, sin duda alguna, en la composición de esta obra Gutiérrez de Padilla tenía en mente su empleo en servicios litúrgicos. Simultáneamente, eso no evita que circunstancias del momento se colaran en la mente del compositor o se incluyeran deliberadamente. Después de todo, el compositor trabajó diez años con uno de los obispos más interesantes y, a la vez, controvertidos de su tiempo.

Tabla 26.5: Distribución de texto entre coros en la primera parte del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla.

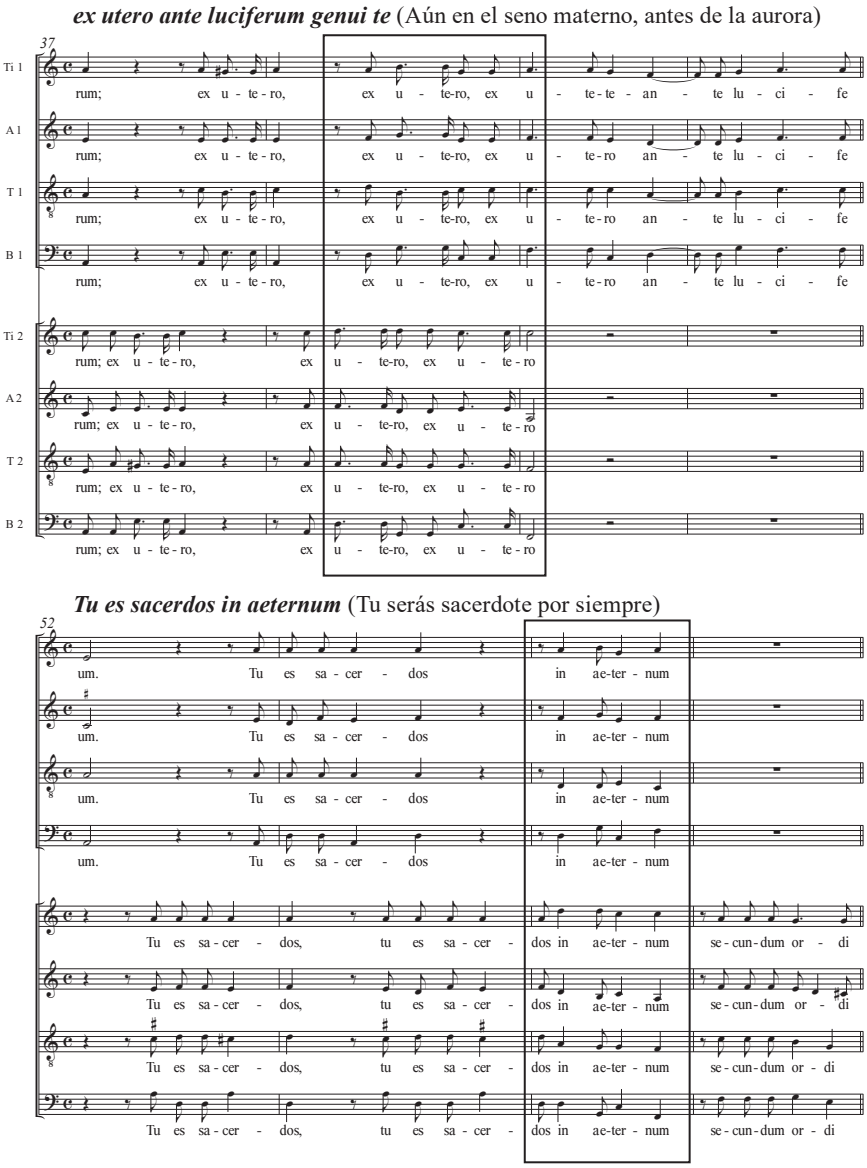
Salmo	Coro	Observaciones
1. Dixit Dominus Domino meo:	C1	Repetición en C1 de "*Domino meo*"
sede ad dextris meis:	C2	
donec ponam inimicos tuos	8v	
scabellum pedum tuorum.	C1	Se repite completo a 8v
2. Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:	C2	Repetición en C2 de "*Dominus ex Sion*"
dominare in medio inimicorum tuorum.	C1	Contrapunto imitativo*
3. Tecum principium	C2	
in die virtutis tuae	8v	
in splendoribus sanctorum:	C1	Se repite completo a 8v
ex utero	C2 – C1 – C2	y 4ª repetición a 8v
ante luciferum genui te.	C1	
4. Juravit Dominus,	C2	Entran en imitación: Te, Ti, Alto y Bajo**
et non paenitebit eum:	C1	
Tu es sacerdos	C2 – C1 – C2	
in aeternum	C2	Repite "*Melchisedec*" en C1
secundum ordinem Melchisedec.	8v	Repite completo "*secundum ordinem Melchisedec*"
	8v	Repite una vez más "*Melchisedec*"

* Duplicaciones de palabras y frases para balancear duración de líneas melódicas.
** Tenor, Tiple y Alto repite "*juravit Dominus*".

Dixit Dominus y el patrocinio de la Virgen María

El *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla pudo haberse usado en las celebraciones de la consagración de la catedral por razones que van más allá de la situación personal del obispo. Las transcripciones que se muestran en el Ejemplo musical 26.2 ayudan a comparar dos pasajes de esta obra: el intercambio que ocurre entre coros en los compases 37-39 al comienzo de "*ex utero ante luciferum genui te*" (en el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado) y "*Tu es sacerdos in aeternum*" en los compases 52-54. En los dos lugares se ve un arribo en una tríada mayor sobre Fa. En "*Tu es sacerdos*" se escucha como antecedente del final de la primera parte del salmo (como puede verse en el Ejemplo musical 26.1), mientras que en "*ex utero*" se escucha dentro de una marcada articulación al interior de un verso. Si bien el tejido métrico y rítmico de los dos pasajes hace que cubran funciones diferentes en términos de estructura formal, llama la atención la similitud entre los dos momentos: la distribución de voces, el contorno melódico con el que cada una de ellas llega al punto cadencial, y el intercambio antifonal en-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tre coros que no ocurre en ningún otro lugar durante la primera parte del salmo. ¿Por qué utilizar esta combinación de recursos en dos momentos tan cercanos? La proximidad entre ambos pasajes obliga al escucha más distraído a relacionarlos, particularmente en el siglo XVII ya que se trata de un texto ampliamente conocido no solo para cualquier sacerdote, sino para los seglares más educados. Además, por ocurrir a la mitad de la idea narrativa ("*ex utero ante luciferum genui te*"), la demarcación aparece en un momento nada esperado en relación a la manera como se ha venido desarrollando la entrega musical de los versos. Otro elemento que une ambos pasajes es su contextualización en términos de textura musical, dado que el resto del verso se declama de manera homofónica y homorrítmica en un solo coro. Todo esto hace que "*Tu es sacerdos in aeternum*" se sienta como la repetición de "*ex utero*".

Ejemplo musical 26.2: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, comparación entre cc. 37-40 y 52-55.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La exégesis cristiana vincula la traducción al latín del texto del *Dixit Dominus* con una representación profética y mesiánica de la Trinidad donde el verso "*utero ante luciferum genui te*" alude a María como madre de Dios. En esta lectura, Dios Padre le dice a Dios Hijo: "Contigo estará mi poder desde el primer día en el esplendor de la santidad. En el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado". Por otro lado, el personaje de Melquisedec se reinterpreta en el cristianismo como el inicio de la línea de sacerdocio a la cual pertenece Jesús (lo cual se recuerda en la plegaria eucarística tridentina antes mencionada). Por esta razón, la conexión que realiza Gutiérrez de Padilla entre "*ex utero*" y "*Tu es sacerdos*" se puede explicar como un intento por subrayar que María, madre de Jesús, es también protectora/patrocinadora del sacerdocio. En esta interpretación, la elaboración polifónica de Gutiérrez de Padilla muestra cómo un compositor de la época puede introducir un comentario de corte teológico en la música –el tema es frecuente en la iconografía de la época y los estudios del maestro de capilla promoverían este tipo de aproximación, puesto que era sacerdote con grado de licenciatura–. Si bien hasta el momento resulta imposible deducir cuándo escribió esta obra, su interpretación en el novenario se vuelve particularmente pertinente, dado que la catedral está dedicada a la Virgen María: "La bendijo y consagró el mismo señor Obispo con la solemnidad que se referirá, en 18 de abril de este año de 1649, dedicándola a gloria y honra de la Inmaculada Concepción de la Purísima y siempre Virgen María, Madre de Dios"[34]. Al respecto, cabe recordar el significado doble de este tema, ya que uno es el papel de María como madre de Dios y otro el de su Inmaculada Concepción. Este último no se refiere a la manera como María concibe, sino a cómo fue ella concebida, un tema muy discutido en la época respecto a los antecedentes de pureza que María debía tener para poder convertirse en la madre de Jesús.

El *Dixit Dominus* y la coronación de la Virgen

La presencia del verso "siéntate a mi derecha" en el inicio del salmo ha hecho que el *Dixit Dominus* se considere un texto de entronización y esta es la interpretación más difundida dentro del campo de la historia del arte[35]. El fundamento de las imágenes que sientan a Cristo a la derecha de Dios Padre aparece en la recepción cristiana de este salmo, por ejemplo en el evangelio de San Marcos, cuando establece "El Señor Jesús, después de haber hablado con ellos, fue levantado a los cielos y está sentado a la diestra de Dios"[36]. Lo mismo sucede en la ampliación del Credo niceno del primer Concilio de Constantinopla, donde "*sedet ad dexteram Patris*" (está sentado a la derecha del Padre) aparece ya como dogma. El tercer verso, que incluye "*in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te*" (en el esplendor de la santidad: en el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado) presenta un verdadero reto, con traducciones muy diferentes. Si bien las versiones en latín no son sino interpretaciones cristianas de los textos hebreos, para Luis Alonso Schökel y Cecilia Carniti "este es un verso imposible de explicar: palestra donde se ejercita el ingenio de los filólogos sin que ninguno dé con la solución. El número de las propuestas es directamente proporcional a las dificultades del texto"[37]. No es este el lugar para entrar en una discusión de las diferentes lecturas del tercer verso, o del salmo completo, pero cabe

[34] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, p. 17.

[35] Para un recuento de las diferentes interpretaciones del salmo, se recomienda Schökel, Luis Alonso; y Carniti, Cecilia. *Salmos. Traducción, introducciones y comentario. Salmos 73-150*. Pamplona, Editorial Verbo Divino, 1993, pp. 654-666.

[36] *Evangelio de San Marcos*, capítulo 16, versículo 19: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, p. 1222.

[37] Schökel, L. A.; y Carniti, C. *Salmos*…, p. 663.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

apuntar que, en la revisión del texto hebreo y de las interpretaciones posteriores de su traducción al latín –entre ellas la realizada por Schökel y Carniti–, el verso puede incluir un sentido de investidura real que incluye a María, ya que se trata de "un nacimiento o adopción por parte de Dios"[38]. Este derivado adquiere relevancia en el contexto en el que vive Gutiérrez de Padilla porque, dentro de la iconografía cristiana, las representaciones de la coronación de la Virgen, como la que aparece en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla (Figura 26.1) eran comunes. En este caso, se trata de un cuadro que el compositor debió haber visto pintar al mismo tiempo que preparaba la música para la consagración. Tamariz describe, de manera un tanto tautológica, cómo la pintura de Pedro García Ferrer representa una coronación que corona la totalidad del Altar de los Reyes:

> En el último cuerpo en la entrecalle principal se admira un lienzo de la Coronación de la Sacratísima Virgen, del mismo excelente pincel del licenciado Pedro García Ferrer, tiene de alto veinte y cuatro palmos, y de ancho diez y seis, está rodeado y adornado de relevadas figuras y brutescos y el remate corona todo el retablo con indecible hermosura[39].

Finalmente, como puede verse en la Figura 26.1, en la composición del Altar de los Reyes los dos cuadros de García Ferrer resumen varios de los principales temas del salmo *Dixit Dominus*. El superior muestra a Dios hijo sentado a la derecha de Dios Padre a punto de colocarle la corona a la Virgen María. La estructura claramente conecta visual y temáticamente el cuadro superior con el central, de mayor formato, en donde aparece la Inmaculada ya coronada.

"que es muy barato ofrecer y restituir diez a quien me da y enriquece"

Como se discutió en un apartado anterior, Gutiérrez de Padilla subraya el nombre de Melquisedec en el final de la primera parte de su *Dixit Dominus*. La reiteración es ciertamente una manera eficaz de terminar la primera parte del salmo, aunque también el compositor pudo haberlo hecho con un propósito más específico, pero ahora desconocido. Cualesquiera que fueran las intenciones originales, la reiteración lo subraya y las representaciones del legendario rey de Salem en vitrales y mosaicos dentro de las iglesias son comunes; Melquisedec representa el binomio sacerdote/rey que se traduce en poder sagrado/poder humano, un tema problemático tanto para el judaísmo como para el cristianismo. Al mismo tiempo, Melquisedec viene a legitimar, o por lo menos ejemplificar, el manejo justo del diezmo, tal como aparece en el *Génesis*:

> […] y Melquisedec, rey de Salem, sacando pan y vino, como era sacerdote del Dios Altísimo, bendijo a Abram, diciendo:
> "Bendito Abram del Dios Altísimo, el dueño de cielos y tierra. Y Bendito el Dios Altísimo que ha puesto a tus enemigos en tus manos".
> Y le dio Abram el diezmo de todo[40].

[38] *Idem.*

[39] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real…*, p. 28.

[40] *Génesis*, Capítulo 14, versículos 18-20; *Sagrada Biblia…*, p. 44.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 26.1: Catedral de Puebla, Altar de los Reyes. Pintor: Pedro García Ferrer (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

La temática de los diezmos figura prominentemente en documentos, publicaciones y cartas pastorales de Palafox directamente relacionadas con la consagración de la catedral. Aunque desconozcamos si se mencionó en un sermón dominical, o en una ceremonia en donde se pudiera haber interpretado el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla, la importancia del tema justifica que se aborde brevemente en este capítulo. Las desavenencias entre Palafox y los jesuitas, ampliamente documentadas desde puntos de vista antagónicos, se originaban principalmente en querellas de dinero y poder. El punto de vista de Palafox aparece también en numerosos documentos, entre ellos, en la carta al cardenal Panziroli

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

anteriormente citada cuando afirma: "pues su Santidad puede fácilmente reconocer con su admirable juicio y excelente sabiduría y experiencia cuántos daños causa en la Iglesia la potencia y riquezas de los Padres Jesuitas"[41]. Sin embargo, el tema de los diezmos se extendía a otros asuntos relacionados directamente con la consagración de la catedral angelopolitana: no solo por el regreso del obispo a España, sino por la subsistencia misma de la catedral. Refiriéndose a la *Carta pastoral a la debida paga de diezmos y primicias* donde Palafox explica a los poblanos la importancia del pago de diezmos, Álvarez de Toledo aborda la visión y legitimación del poder desde un ángulo que remite a la figura de Melchisedec, aunque la historiadora no lo menciona:

> […] para Palafox, los principios del correcto ejercicio del poder eclesiástico eran exactamente los mismos que los del poder político temporal. Así lo demuestra la carta pastoral que redactó con el propósito de convencer a los feligreses de Puebla de que pagaran diezmos a la catedral. El vínculo entre el obispo y su rebaño, les dijo, era similar a la relación entre el gobernante y los gobernados: ambos se basaban en compromisos recíprocos dirigidos a garantizar el bienestar común[42]. Al igual que el rey español estaba obligado a recompensar a sus súbditos por su fidelidad y apoyo económico, la Iglesia diocesana tenía que retribuir a los fieles a cambio de sus sacrificios personales y materiales. Un buen ejemplo era el pago de los diezmos. Palafox intentó tranquilizar a los poblanos asegurándoles que de su contribución se beneficiaban no solo el obispo y sus sacerdotes, sino el conjunto de la comunidad, por tres razones fundamentales: porque los diezmos permitían sufragar una instrucción espiritual adecuada; porque al calcularse los diezmos sobre la base de la producción agrícola, el obispo tenía tanto interés como los vecinos en fomentar la agricultura y ayudar a los terratenientes; y por último, porque la abrumadora mayoría de los párrocos eran criollos, de manera que el dinero de los diezmos acababa revirtiendo a los propios vecinos y naturales de Puebla[43].

Y de ahí Álvarez de Toledo pasa a citar la *Carta pastoral* a la que se viene refiriendo, en donde el mismo Palafox explica que el pago de diezmos tiene sentido "porque los hospitales y seminarios están en la misma tierra, allí se gasta, allí se sustentan hijos, sobrinos y deudos de los mismos diezmatarios, las huérfanas que se casan en gran número, todas son del obispado"[44].

De los múltiples documentos donde Palafox habla de diezmos resulta pertinente brevemente citar el que más directamente se relaciona con la consagración y que publicó Tamariz anexo a su crónica de 1650: la *Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron y con su orden acabo el dicho señor obispo*[45]. En este documento, el obispo aborda el pago del diezmo después de una larga descripción de las tribulaciones de Jacob, su visión de una escalera de ángeles que conecta el cielo con la tierra y su decisión de levantar un altar en el lugar de la piedra donde había reposado su cabeza para descansar. Así describe Palafox lo que Jacob pensó en ese momento:

---

41 Moriones, I. "Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X…", p. 274.

42 Palafox de Mendoza, Juan. *Carta pastoral a la debida paga de diezmos y primicias*, citado por Álvarez de Toledo, C. *Juan de Palafox. Obispo y virrey*…, p. 114. Como explica la historiadora a pie de página, esta carta "fue publicada por primera vez en Puebla en 1646, pero la versión conocida aparece en Osma en 1657. Fue incluida en *Obras*, III, parte 2, pp. 257-331; también en *Tratados Mexicanos* I, pp. 125-162", que es la versión utilizada por Álvarez de Toledo.

43 *Idem*.

44 Citado por Álvarez de Toledo, C. *Juan de Palafox. Obispo y virrey*…, p. 114.

45 Palafox de Mendoza, Juan. "Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron y con su orden acabo el dicho señor obispo". Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, p. 111 (énfasis de la autora).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> […] y será (dice) esta piedra que he levantado, Casa de Dios, como quien averigua por los efectos las causas, y dice, si habiendo yo orado aquí, después me suceden las gracias y las mercedes que pido, sin duda alguna, fue el templo y casa de Dios; porque en los templos e iglesias, es principalmente en el mundo, donde se despachan con toda seguridad las gracias y mercedes. *Y luego ofreció los diezmos de todo lo que le diesen; porque nacieron los diezmos con las iglesias, como quien señala la carga, y luego ofrece la congrua sustentación*. *Y promete diezmos*, porque conoce, que todo cuanto tuviere es de Dios, por eso ofrece la décima parte de aquello que Dios le diere, que es muy barato ofrecer y restituir diez a quien me da y enriquece[46].

Tamariz no solo incluye esta *Carta pastoral* completa como anexo de su libro, sino que la menciona en el inicio del capítulo en que describe la consagración, significativamente, junto al tema de entronización:

> Acabándose ya y perfeccionándose este hermosísimo templo, se leyó un edicto en que se refería la instancia y ruegos que entreambos cabildos, el clero y el pueblo habían hecho con su Señoría Ilustrísima para que lo consagrase y que así señalaba para este santo y reverente acto el domingo diez y ocho de abril de este presente año de 649, encargando al pueblo que el día antecedente ayunase, como lo disponen las eclesiásticas reglas, para que así *su Divina Majestad* se dignase de visitar, alentar y asistir en la consagración, y haciendo morada suya el templo material, *se sirviese de hacer para sí trono formal a las almas de los fieles*.
>
> Asimismo para consuelo de todo el Obispado y para que todo el pueblo con mayor devoción y fervor esperase un día tan solemne, y después concurriese a la consagración y a adorar a Dios en su santo templo, y valerse de la intercesión de su Purísima Madre y demás santos, con humildad, fervor y devoción; *su Señoría Ilustrísima con singular celo les previno con una carta pastoral, ponderando en ella las gracias y beneficios que Dios obra por las iglesias consagradas, su antiguo culto y cuanta atención y reverencia se les debe*, y como no sean tanto porque necesite Dios de ellas, cuanto porque nosotros en ellas nos hagamos templos formales de su divina gracia[47].

Sin duda, el enunciado "su Divina Majestad" se refiere a Dios, pero implica también su representación del mundo terrenal mediante la jerarquía episcopal: la cátedra o trono catedralicio. Tanto Palafox como Tamariz se esfuerzan en dejar claro que la Iglesia es una forma de gobierno que comprende lo divino y lo tangible y que por ello necesita los diezmos de los fieles a los que no solo atiende espiritualmente, sino también materialmente mediante hospitales y escuelas.

El Credo de la misa *Ego flos campi*

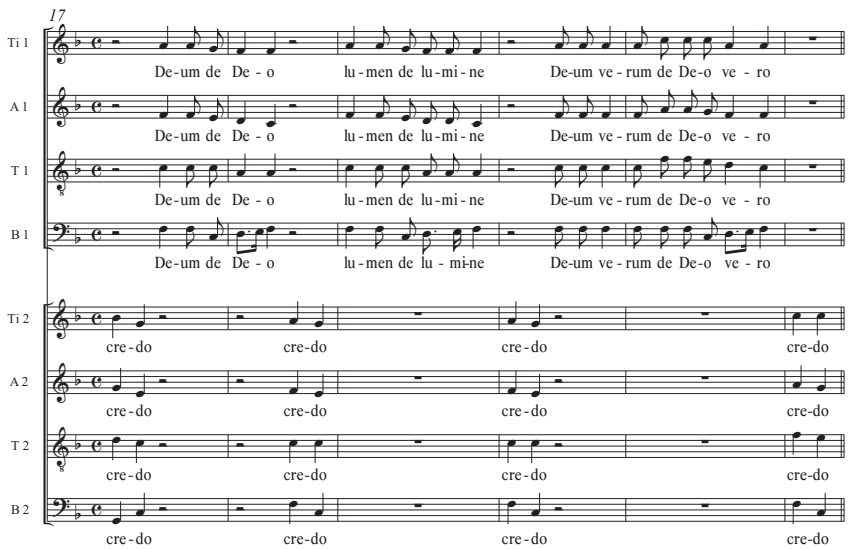
Como se expuso en apartados anteriores, la distribución de las misas del novenario subraya la importancia del cabildo catedralicio como cuerpo de gobierno, particularmente en la antesala del viaje de un obispo que no sabe si va a volver. De hecho, Palafox conservó el nombramiento hasta poco antes de asumir el obispado de Osma el 24 de noviembre de 1653. Durante cuatro años y medio el atribulado obispo no quiso aceptar ninguna otra posición y tampoco se le sustituyó, aunque resulta claro que no había intenciones de regresarlo a la Nueva España.

Es posible que en 1649 tanto la responsabilidad que recaía en el cabildo eclesiástico, como las diferencias de opiniones que se acrecentaron en algunos de sus miembros hacia 1647, despertaran en Gutiérrez de Padilla –o en el mismo Palafox– el deseo de incluir al cabildo, de manera simbólica, en el Credo de la misa de consagración de la catedral. Como lo señaló Ricardo Miranda en su artículo sobre

[46] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, p. 121.

[47] *Ibid*., pp. 44-46 (énfasis de la autora).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi*, la repetición de palabras en las distintas partes que integran esta obra es emblemática[48]. Respecto al tercer movimiento, Miranda señaló que las veintisiete repeticiones de la palabra "*credo*" podrían estar vinculadas al valor simbólico que 3 x 3 x 3 llega a tener dentro del cristianismo[49]. Por mi parte, en el citado artículo de 2017 propuse que el número podría estar relacionado con una representación del cabildo catedralicio, integrado por veitisiente miembros, pero no incursioné en ningún otro tipo de fundamentación o análisis musical[50]. Resulta prácticamente imposible pensar que el número de repeticiones de la palabra "*credo*" sea accidental porque, para lograrlo, Gutiérrez de Padilla tuvo que sacrificar las posibilidades musicales que brinda la división entre coros y limitar la actividad de uno de ellos a la enunciación de "*credo*". En la disposición de coros separados de la época esto hace que la estrategia no solo sea claramente audible, sino absolutamente obvia. Además, el texto del Credo no se divide naturalmente en veintisiete enunciados, por lo que Gutiérrez de Padilla tuvo que aprovechar algunas frases breves para insertar las intervenciones antifonales de "*credo*", como lo muestra el Ejemplo musical 26.3 en el caso de "Dios de Dios", "Luz de Luz", "Dios verdadero de Dios verdadero".

Ejemplo musical 26.3: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo*,* cc. 17-22.

Gutiérrez de Padilla incluye dos articulaciones internas que le dan al movimiento una división tripartita con una distribución de los veintisiete "credos" agrupados 13 + 7 + 7. La Figura 26.2 muestra una imagen del libro polifónico 15 dedicado a Gutiérrez de Padilla en donde se ve cómo en "*Crucifixus etiam pro nobis*" el Coro 2 se encarga de continuar con el desarrollo polifónico del texto mientras que el Coro 1 asume las intervenciones antifonales[51]. La división 13 + 7 + 7 indica intencionalidad, por la repetición del número 7 y porque en otros movimientos de la misma misa también hay palabras clave

[48] Miranda, Ricardo. "'De Ángeles también el coro': estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano, 2010, pp. 131-153.

[49] *Ibid*., p. 144.

[50] Vilar-Payá, L. "Lo histórico y lo cotidiano…", p. 157.

[51] AHVCMP-SM, Libro de polifonía 1, fols. 33v-34r.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que se repiten 13 veces. La más notable se escucha en el Christe del Kyrie. Las agrupaciones de 13 no son raras en un contexto catedralicio. De hecho, ocurren con normalidad en la manera como se ordenan las sillas de los cabildos en el muro más angosto del coro donde la sillería queda de cara al altar mayor. En esta formación propia de las catedrales españolas de los siglos XVI y XVII[52], la silla episcopal se coloca en el centro y con frecuencia tiene seis de cada lado, como sucede en muchas catedrales, entre ellas la de Jaén, la cual sirvió como modelo para las catedrales de Puebla y de la capital del virreinato[53]. La simbología más obvia es Cristo y los apóstoles, que también representan las doce tribus de Israel. Ahora bien, si Gutiérrez de Padilla pensó en 27 como una representación del cabildo catedralicio, eso no quiere decir que su Credo represente personas específicas, ya que rara vez los cabildos tenían todos los puestos cubiertos. Como advierte Leticia Pérez Puente, hacia mediados del XVII solo México, Puebla y Lima habían logrado tener cabildos completos[54]. Incluso, en la fecha de la consagración de la catedral poblana, el deán no estaba. En este contexto, el 27 es un número simbólico de la cantidad de sacerdotes que integran la comunidad orante que también funciona como cuerpo administrativo de la catedral.

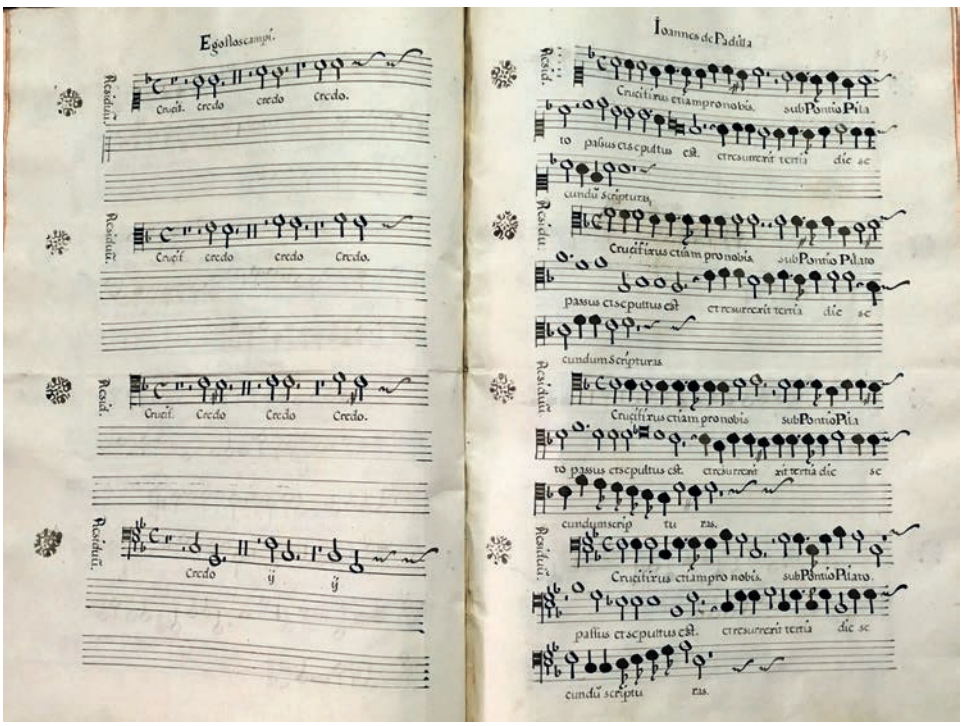



Figura 26.2: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo. AHVCMP, Sección Música, Libro de polifonía 15, fols. 34v-35r (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

[52] Navascués Palacio, Pedro. *Teoría del coro de las catedrales españolas*. Discurso de académico electo, leído en el acto de su recepción pública el 10 de mayo de 1998. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, pp. 26-35.

[53] La sillería de la Catedral de Puebla se elaboró posteriormente. En términos espaciales permite el ordenamiento simétrico 6 + 1 + 6, como se ve en la de Jaén. En Puebla, no obstante, se dejaron vacíos los dos espacios que rodean la silla arzobispal, de tal manera que el ordenamiento que se ve en la actualidad es 5 + 0 + 1 + 0 + 5. Para un estudio sobre el caso de la Catedral de Jaén, véase Domínguez Cubero, José. *El coro de la Catedral de Jaén. Maestros, simbología y vicisitudes históricas*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.

[54] Pérez Puente, Leticia. "Los cabildos de las catedrales indianas, siglos XVI y XVII". *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, XXXII, 1 (2015), pp. 23-52, p. 37.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

La misa de Gutiérrez de Padilla no sería el único lugar con una representación del Cabildo de la Catedral de Puebla agrupado en 13 + 14 que involucre a Palafox. Me refiero al cuadro de mediados del siglo XVIII conocido como *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla*, generalmente atribuido al pintor poblano Luis Berrueco, de quien se conocen varias obras, pero no sus datos de nacimiento y muerte (Figura 26.3)[55]. En este caso, para sumar veintisiete sacerdotes el pintor recurrió a un patrón iconográfico que coloca doce canónigos de cada lado de la Inmaculada y añade tres obispos: del lado izquierdo se ve a fray Julián Garcés, primer obispo de Tlaxcala-Puebla, de 1525 a 1542 y, junto a la Inmaculada, a Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de 1743 a 1763, tiempo de realización del cuadro. Resalta que del lado derecho, en donde aparecen trece sacerdotes, el obispo Palafox sea uno de ellos, junto a la Inmaculada seguido por doce canónigos. Acompañan a cada uno de ellos veintisiete ángeles pequeños que muestran escudos con alabanzas a la Virgen.

Figura 26.3: Sacristía de la Catedral de Puebla, Luis Berrueco (atrib.), *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla* (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

Aunque Gutiérrez de Padilla no conoció este cuadro, sí debió de haber visto a Pedro García Ferrer terminar las pinturas del Altar de los Reyes entre 1648 y 1649. Como se mencionó anteriormente, al momento de su consagración la Catedral de Puebla quedó dedicada a Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción. Esa advocación mariana del templo catedralicio quedó plasmada en el título de la misa *Ego flos campi*, el cual viene del verso "*Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles*" del libro *Cantar de los Cantares*[56]. Cabe recordar que cuando se consagró la catedral, en el lugar del actual altar mayor había un tabernáculo del cual hoy solo tenemos referencias escritas, entre ellas la de Tamariz cuando describe la "hechura de plata y oro de la Purísima Concepción de la Virgen" con un lirio en la mano izquierda:

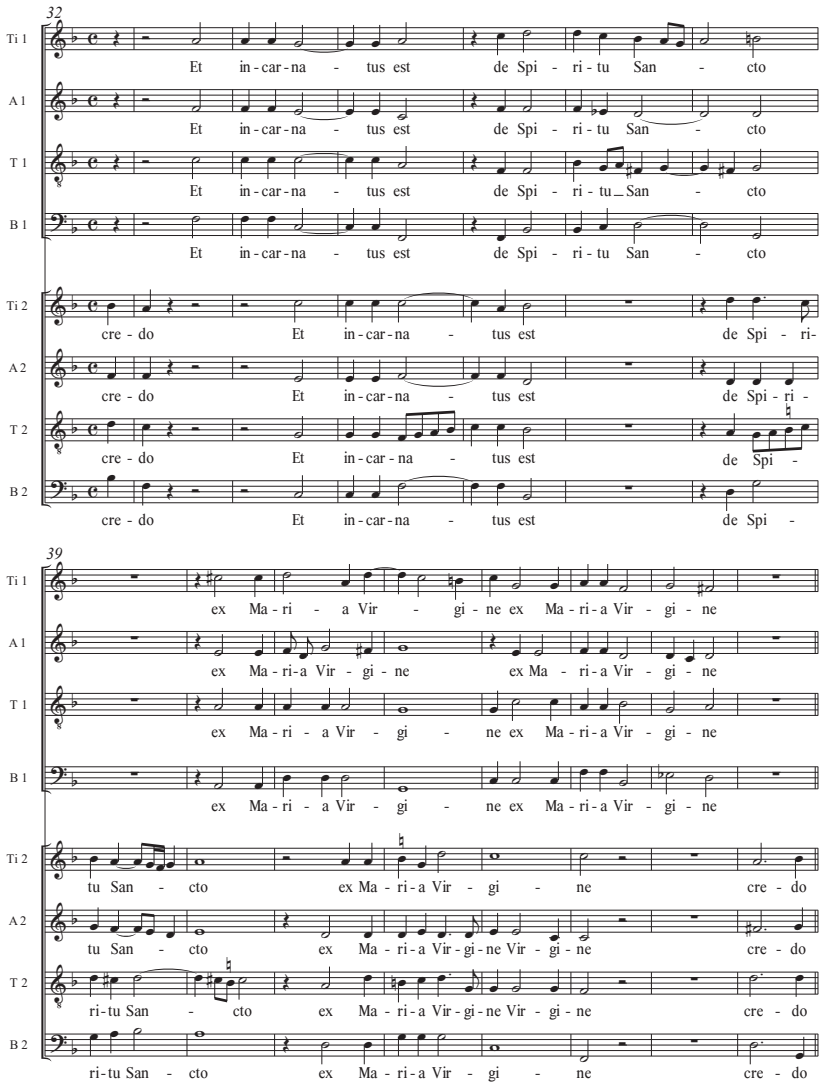
> […] una túnica tallada de recamados de cinceladas hojas, el manto es dorado y grabado, todo con especial sutileza de flores y diferentes lazos perfilados con buril, las manos encarnadas de pulimento con el rostro, que bellísimo sobre toda humana hermosura está en elevación, en la mano derecha tiene una palma y en la siniestra un lirio[57].

[55] María Isabel Fraile Martín lo atribuye a José Joaquín Magón; Fraile Martín, María Isabel. "La iconografía mariana en la Catedral de Puebla, México". *Norba: revista de arte*, XXVII (2007), pp. 191-215, p. 209.

[56] *Ego flos campi, et lilium convallium* en *Canticum Canticorum,* Capítulo II, verso 1. *Ex Biblia Sacra Vulgata Editioneis. Sixti V. et Clementis VIII*. Londres, Samuel Bagster & Sons, 1977, p. 428.

[57] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, p. 36.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Esta misma advocación mariana se escucha en el Credo cuando Gutiérrez de Padilla rompe el esquema antifonal en las últimas tres palabras de la elocución "por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo" y, con un claro recurso a hipotiposis, "bajó del cielo" pasa del primer coro al segundo. El pasaje conduce a un significativo momento en donde el compositor realmente aprovecha la policoralidad a ocho voces, y corresponde al texto "se encarnó por obra del Espíritu Santo de María la Virgen y se hizo hombre" (Ejemplo musical 26.4). El cambio coincide con el momento dentro del Credo donde la comunidad que escucha la misa tridentina debe arrodillarse e inclinar la cabeza.

Ejemplo musical 26.4: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo, cc. 32-46.

Conclusiones

Las analogías entre la narración de Tamariz y el repertorio del Legajo 28 ciertamente invitan a pensar que los ocho libretes conservados en el Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de Puebla corresponden con un plan elaborado por Gutiérrez de Padilla, previendo los momentos más significativos de las festividades relacionadas con la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox. Hasta el momento no se ha encontrado un documento que establezca de manera explícita y absoluta que las obras contenidas en estos libretes se interpretaron en los momentos que sugiere la comparación entre la notable crónica y el repertorio del Legajo 28. Al mismo tiempo, una vez que se ha descubierto la afinidad de ambas fuentes, resulta tentador tratar de entender cuáles son los posibles vínculos entre música, celebración litúrgica y momento histórico-político, sobretodo por tratarse de un compositor y un obispo de singular transcendencia. No intentarlo sería prácticamente irresponsable.

Independientemente de la relación que cada una de estas obras pueda llegar a tener con la consagración, el novenario y la misa de despedida del obispo, el análisis revela indicios de su intención simbólica. Tanto el *Dixit Dominus* como el Credo de la misa *Ego flos campi* representan situaciones que los musicólogos debemos tratar de comprender, no solo señalar. En el caso del *Dixit Dominus*, la cercanía, prácticamente repetitiva, de los pasajes que desarrollan polifónicamente las enunciaciones "*ex utero*" y "*Tu es sacerdos*" invitan a pensar que el compositor realiza un comentario de corte teológico. Asimismo, sobre las veintisiete repeticiones de la enunciación "*credo*" del tercer movimiento de la misa *Ego flos campi* he sugerido que Gutiérrez de Padilla alude a la composición del cabildo catedralicio, una comunidad orante central a la organización y gobierno del templo más importante de la diócesis, encabezada por el obispo Palafox. Las dificultades que rodearon el gobierno del obispo no le eran ajenas al compositor, sino conocidas por todos. Al mismo tiempo, los antagonismos ideológicos y sus repercusiones son siempre campo fértil para el tipo de creación simbólica que se ha reseñado y para su interpretación en escenarios como la consagración y las misas del novenario. Los enfrentamientos no eran solamente políticos, sino que tocaban las decisiones más profundas de los personajes involucrados en cuanto a sus respectivas elecciones de vida tanto religiosa como profesional: uno era un notable músico/sacerdote, mientras que el otro era un sacerdote/gobernante que mucho sabía de música[58].

La reflexión en torno a la recepción del legendario Melquisedec y de los múltiples significados de "trono" y "entronización" como mínimo ayudan a vislumbrar la organización social y mental de la época en la que Gutiérrez de Padilla crea su música. Se espera que también ayude a este fin el pensar la Catedral de Puebla como un templo diferente del que hoy vemos. En lugar del ciprés dieciochesco que hoy sirve de altar mayor, la catedral que vio y vivió el maestro de capilla tenía un tabernáculo en donde se alzaba una Virgen de oro y plata con un manto grabado de flores "con especial sutileza", una palma en la mano derecha y un lirio en la izquierda, como lo describe Tamariz. La altura de este tabernáculo "diez varas y media" no impedía la vista del Altar de los Reyes[59], que hasta el día de hoy muestra en alto la coronación de la Virgen pintada por García Ferrer. Este es, ciertamente, el escenario en el que debieron de escucharse, en repetidas ocasiones, el *Dixit Dominus*, la misa *Ego flos campi* y el resto del repertorio contenido en los libretes del Legajo 28; el desgaste natural de los libretes que lo integran demuestra que de eso sí podemos estar seguros.

[58] Gembero-Ustárroz, María. "'Muy amigo de música': el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en el Virreinato de Nueva España". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*…, pp. 55-129.

[59] Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real*…, p. 33.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

27

¡Ay, qué dolor! (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce*

Javier Marín-López
Universidad de Jaén

Raúl Zambrano
Investigador independiente, Bruselas

En el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México se encuentra la fotocopia de un manuscrito en cuya portada aparece el siguiente título: "Partitura de coros. / Ay! qué dolor. / (1701) / Antonio de Salazar / Transcribió el Maestro / Manuel M. Ponce"; a la portada le siguen cinco páginas numeradas con una versión a cinco voces (tiple, alto, dos bajos y una línea de acompañamiento) de un villancico[1]. Finalmente, después de la doble barra, el manuscrito tiene la firma del copista, un tal Pineda, sin fecha[2]. Gracias a la generosidad de Paolo Mello, coordinador del "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la Facultad de Música de la UNAM, quien nos hizo llegar una copia del material, esta obra pudo presentarse en el concierto inaugural del XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza - FeMAUB (que dedicó su edición monográficamente a las músicas de México), por el Conjunto Vocal Virelay - Capilla de Música de la Catedral de Cádiz, el sábado 25 de noviembre de 2017, en la Basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda (España)[3]. Probablemente se trató de su estreno español y europeo, pues

* Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a Paolo Mello, no solo por habernos facilitado la fotocopia de la transcripción del *¡Ay, qué dolor!* de Salazar en transcripción de Ponce (cuyo original fue consultado *in situ* por Javier Marín-López en octubre de 2000), sino por las múltiples informaciones y documentos que proporcionó para la comprensión de esta obra y su entorno. El maestro Mello es titular de la cátedra de piano en la Facultad de Música de la UNAM, así como coordinador y revisor general del "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la UNAM. Fue alumno de Pablo Castellanos –uno de los discípulos más cercanos a Manuel M. Ponce–. Su trabajo en torno a este autor desde 1963, así como su trato y convivencia con los personajes cercanos al compositor, lo convierten en uno de los académicos que más sabe hoy sobre Ponce y su contexto.

1 México, Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, n.º 08-612450 DGPU- DBAI. UNAM.

2 Pineda era un conocido copista que trabajó durante muchos años en la Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música de la UNAM), fundada en 1929, lo cual pudiera ubicar esta copia en los años en los que Ponce transitó por esta institución a partir de 1933 (de 1945 a 1946 llegó a ser director académico de la misma). A pesar de que el copista es recordado por varios músicos, nadie ha podido proporcionar su nombre de pila.

3 Concierto "Manuel de Falla y su visión de Tomás Luis de Victoria: el *Motu Proprio*, la reforma ceciliana y la vuelta a los polifonistas en España y México". Notas de Francisco Javier Orellana Vallejo. *México mestizo: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín López y Virginia Sánchez López (eds.). Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2017, pp. 11-20.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

consta al menos una interpretación moderna anterior en México[4]. El propósito de esta contribución es proporcionar un marco interpretativo que permita la comprensión de esta obra en su doble entorno: el original en el que fue concebida (esto es, la Nueva España virreinal de Antonio de Salazar) y el de su posible reutilización trescientos años más tarde, en el México posrevolucionario, merced a una inédita transcripción de Manuel M. Ponce (1882-1948) que se ofrece en el Anexo.

Uno de los condicionantes que afronta todo trabajo con el catálogo de Manuel M. Ponce es el manejo que se hizo de sus manuscritos entre 1966 –año de la muerte de Clementine [Clema] Maurel, esposa del compositor– y 1998, cuando el Archivo Ponce pasó al Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música, donde ahora se conserva[5]. El pianista jalisciense Carlos Vázquez, responsable del acervo musical del compositor en ese periodo, no generó un catálogo de lo que en él había, ni guardó cuidado en mantener su unidad. En consecuencia, a las documentadas pérdidas históricas de manuscritos de Ponce (debido a complejas mudanzas o a los conflictos armados por los que tuvieron que transitar –la Revolución mexicana y sus secuelas, la Guerra Civil española o la Segunda Guerra Mundial–) se agregan las pérdidas indocumentadas por la inexistencia de un uso controlado de sus manuscritos. No se sabe dónde está el original de esta copia hecha por Pineda, ni el original autógrafo de Ponce, si acaso existiera, de la transcripción de la pieza de Salazar. No obstante, esta fuente contiene la información suficiente para el propósito de ejercicio musical con el que fue concebida, y al no ser ni la obra original de Salazar, ni el manuscrito de Ponce, ni siquiera el original de la copia de Pineda, constituye el desdoblamiento de algo que tuvo su origen a principios del siglo XVIII y que llega a nosotros en un reflejo multiplicado. Una obra de Salazar desconocida de la que solamente nos queda una fotocopia lejana. Hacer el camino de regreso al imaginar la fuente de la fuente que tenemos, nos permite comprender lo que significaba, todavía a inicios del siglo XX, la música de las capillas virreinales en un México que no había terminado de definir la identidad cultural de su Estado moderno.

A pesar de provenir de una familia profundamente religiosa y de ser una persona de profesión católica, Manuel M. Ponce no cuenta con una significativa producción de música religiosa; una revisión de su catálogo muestra que son, en realidad, muy pocas las obras que destinó a esta devoción[6]. No obstante, no podemos ignorar la importancia que tuvo la práctica y el legado musical religioso en el origen de su vida musical, según detalla Ricardo Miranda:

> Ponce encontró en la práctica musical de la Iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística. Además su hermano Antonio –tercero de la familia – tomó los hábitos y se convirtió en ministro del Templo de San Diego, en Aguascalientes. La trayectoria eclesiástica de Antonio incidió involuntariamente en la

[4] La otra interpretación moderna registrada de esta obra es la realizada el 20 de enero de 2004, en el marco del Festival Manuel M. Ponce, en el Auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, por el Coro del CNM con el Maestro José Suárez al órgano y bajo la dirección de David L. Arontes Reyes. Agradecemos a Paolo Mello el habernos compartido el programa de mano.

[5] Mello, Paolo. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. Escuela Nacional de Música, UNAM". *Revista Digital Universitaria*, 7, 2 (2006), <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art14/int14.htm> [consulta 24-09-2018].

[6] Entre los pocos ejemplos hoy conservados de su catálogo de música vocal religiosa figuran los siguientes, por orden cronológico (entre corchetes se indica la numeración de cada pieza en Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004): *Pater noster* (voz y órgano), 1899 [W303]; *Bendita sea tu pureza* (4 voces mixtas y órgano), *ca.* 1905 según Barrón [W292], aunque la fecha del manuscrito autógrafo es 1906 (véase Ponce, Manuel M. *Bendita sea tu pureza.* Revisión y prefacio de Samuel Pascoe. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música [Edición especial Clema Ponce], 2003, p. 5); un motete a la Santísima Virgen *Ave Gratia Plena* (3 voces mixtas con órgano), *ca.* 1905 [W291]; *Himno Catequístico* (voz y piano), para el Primer Congreso Catequístico Diocesano de Aguascalientes, 1939 [W298]; *Alborada Guadalupana* (voz y órgano), fecha desconocida [W290]; y *Cancioncita a Nuestra Señora de Guadalupe* (voz y piano), 1948 [W189].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

carrera de Manuel María, pues éste ingresó a dicho templo como niño de coro y comenzó desde ahí a escalar los puestos musicales de la parroquia, primero como ayudante del organista en 1895 y luego como organista titular desde 1898[7].

Esto, que constituye el inicio de una vida dedicada a la música, tiene un eco al final, en las últimas dos obras de Ponce, fechadas en 1948 y ambas con la impronta de la fe. Este credo era compartido con su confesor, el presbítero Antonio Brambila, a quien le escribe unas variaciones para guitarra sobre un tema que el sacerdote recordaba haber escuchado en Roma más de veinte años atrás, conocidas como *Variaciones sobre un tema de Cabezón*. La otra obra era la *Cancioncita a Nuestra Señora de Guadalupe*. Ahora, si bien es cierto que Ponce no es *per se* un autor de música religiosa, cabe señalar que las referencias al pasado constituyen uno de los elementos más significativos de su lenguaje; dicho en otras palabras, la construcción de su pensamiento moderno se basa en la asimilación de una amplia herencia pretérita a lo largo de toda su vida creativa. Ya fuera tomando como punto de partida un texto arcaico para un ciclo vocal, o elaborando en el piano preludios y fugas sobre temas de autores barrocos, en el dominio de estructuras canónicas con ensembles tradicionales, o en la recreación de los estilos barroco, clásico y romántico en la guitarra[8], el estilo antiguo y la evocación están presentes a lo largo de su catálogo. Como cualquier pianista formado en la tradición lisztiana[9], la transcripción forma parte del natural contacto con la música, muy en particular del repertorio popular que reelabora tanto en el piano como en ciclos de canciones. En la guitarra hay, por lo menos, dos ejemplos de transcripción: la *Grand Sonata a chitarra sola con accompagnamento di violino* de Niccolò Paganini y el *Preludio* de la primera Suite para violonchelo solo BWV 1007 de Johann Sebastian Bach. En ambas hay una "deformación" o un "agregado" musical que permite la mudanza al nuevo instrumento. No obstante, su factura sigue conservando –como en las otras transcripciones– el espíritu y la sonoridad del periodo que la alienta, y permite abrir una ventana hasta ahora desconocida en la faceta de Ponce como transcriptor de música colonial, pues su labor como recopilador y arreglista de música folklórica es ya conocida, aunque dista de estar estudiada en profundidad[10].

Pese a los esfuerzos de diversos investigadores, aún no ha sido posible esclarecer el origen peninsular o novohispano de Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715). Sí que constan evidencias de su condición seglar, de su ofrecimiento como bajonero a la Catedral de México a finales de 1672 (aunque no fue admitido), y su posterior desempeño, ya como maestro de capilla, en la Iglesia de Jesús Nazareno, anexa al Hospital del mismo nombre en la Ciudad de México (*ca.* 1675-1679), en la Catedral de Puebla (1679-1688) y, siguiendo el *cursus honorum* de la época, en la Metropolitana de México (1688-1715), donde desplegó una intensa labor organizativa, impulsó la instalación de un nuevo órgano y formó a la siguiente generación de músicos criollos, en la que destacó su pupilo y sucesor Manuel Sumaya[11].

---

[7] Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1998, p. 14.

[8] Véase la contribución de Raúl Zambrano en este mismo volumen.

[9] En 1906, Ponce permaneció un año en Berlín, donde fue discípulo de Martin Krause –el célebre alumno de Liszt Ferenc– y condiscípulo de Edwin Fischer en esta clase.

[10] Sordo Sodi, Carmen. "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, XV, 79 (octubre-diciembre 1982), pp. 36-39. La labor etnomusicológica de Ponce es igualmente ensalzada en Miranda, Ricardo. "Ponce Cuéllar. 3. Manuel María [Manuel M. Ponce]". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 883-891, p. 887.

[11] Véase una síntesis actualizada de la biografía de Salazar, acompañada de una antología documental, en Tello, Aurelio; Hurtado, Nelson; Morales Abril, Omar; y Pérez Ruiz, Bárbara. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. 2 vols. México, Secretaría de Cultura, ADABI e INBA, 2017, vol. 2, pp. 508-523.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Salazar fue también un prolífico compositor, si bien estamos bastante lejos de conocer siquiera una mínima parte de su producción. En un memorial autobiográfico fechado en 1710, el maestro afirmaba haber compuesto "misas, salmos, responsorios, motetes e himnos sin faltar a las anuales festividades de villancicos en que no bajaban de 70 cada un año"[12]. Ello indica que, solo en el terreno de sus obras en romance, y solo durante su magisterio en la Catedral de México, pudo componer cerca de 1900 obras. Esta elevada productividad, unida a su incontestable prestigio como compositor de la Catedral Metropolitana y el inmediato atractivo y funcionalidad de su obra, justifican su enorme difusión geográfica (en toda Nueva España, desde Durango hasta Guatemala), institucional (en catedrales, colegios, parroquias y conventos) y también cronológica (partes de su *Magnificat* a 5 se copiaron en Puebla el 12 de junio de 1875, apenas siete años antes del nacimiento de Ponce; Figura 27.1)[13]. Vemos, por tanto, que en el caso de Salazar casi se yuxtaponen en el tiempo dos prácticas culturales con muy distintas implicaciones en términos de recepción: por un lado, la pervivencia de su música en el marco consuetudinario de la liturgia catedralicia ordinaria, gracias a su vigencia funcional; por otro, su recuperación arqueológica como un repertorio "antiguo" en formato de concierto público (el denominado "concierto histórico"), entendido como una institución social donde la obra musical goza ya de autonomía estética y va característicamente asociada al uso de instrumentos anteriores al siglo XIX.

Figura 27.1: Antonio de Salazar, acompañamiento del *Magnificat* a 5, copiado en 1875. Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 131 (Foto: cortesía del INAH).

Aunque los textos y la música de los villancicos con frecuencia eran reutilizados (a veces durante largos períodos de tiempo y en lugares geográficamente distantes, merced a su constante circulación), la consideración del género era fundamentalmente efímera y estaba en permanente renovación, de ahí

[12] México, Archivo el Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Correspondencia, Libro 10, 10 de enero de 1710.

[13] Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 131 o AMVCCP.721, según la numeración de Tello, Aurelio; Franco, Dalila; y Maní Andrade, Abel. *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*. Puebla, CONACULTA, INBA y CECAP, 2015, p. 363.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que los cabildos no priorizasen su conservación con respecto a otros repertorios como el canto llano o la polifonía latina copiada en papeles sueltos o en libros de facistol, a veces en hojas de pergamino. Así, en un completo inventario musical que referencia los cientos de villancicos existentes en la catedral angelopolitana en 1718, Salazar –que había abandonado aquel templo en 1679– solo está representado con siete obras en castellano atribuidas nominalmente a él[14]; décadas más tarde, en 1770, otro inventario musical (en este caso de la Catedral de México), menciona apenas 38 villancicos de Salazar, Sumaya y otros autores que "no sirven de nada por antiguos, rotos e inútiles"[15]. Esta renta exigua (junto a otros testimonios documentales) evidencia que la conservación institucionalizada de los villancicos, como parte de la memoria musical de la catedral, no constituía una prioridad para las autoridades eclesiásticas de aquel tiempo.

Las huellas más patentes del cultivo del villancico por parte de Salazar lo constituyen el más de medio centenar de pliegos con las letras impresas de los villancicos, ubicados en bibliotecas de México y Estados Unidos[16]. Sin embargo, ni uno solo de ellos ofrece concordancias con este texto, del que Ponce solo transcribió el estribillo en hexasílabos (a excepción del primer verso) y la primera copla en heptasílabos (aunque el villancico tenía más coplas). Tampoco ninguno de las más de seis decenas de villancicos con música esparcidos en archivos de México y Guatemala concuerdan con *¡Ay, qué dolor!* Sin embargo, Aurelio Tello reportó que un anticuario de Lima tenía en su poder cuatro villancicos de Salazar, desconociéndose las circunstancias de su llegada hasta la capital peruana; uno de ellos ofrecía el mismo íncipit textual y fecha. Al comparar ambos manuscritos, queda claro que se trata del original perdido en el que se basó Ponce para su transcripción copiada por Pineda[17].

Aunque la transcripción de Ponce no precisa la advocación de este villancico, esta sí figura en la portada del manuscrito de 1701 ("S^{n} P^{o}": San Pedro) y, por otro lado, es claramente deducible por el contenido del texto, en el que se representa un episodio evangélico poco conocido de la vida del destacado discípulo de Jesús: su crucifixión[18]. El texto juega retóricamente al contraste entre el dolor y el amor, y potencia el contenido expresivo del primer verso mediante el uso de la interjección "ay".

¡Ay, qué dolor!
que a Pedro castiga
por amante el rigor.

[14] Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 130, 20 de junio de 1718 (*olim* L. 4, C.ª 1, n.º 32); véase Marín López, Javier. "El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales". *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* [Iberian Early Music Studies, 3; Colección Estudios de Literatura, 133]. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.). Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 259-289, p. 268.

[15] ACCMM, Archivo de Música, leg. D [AM1593], "Inventario de la música que está a mi cargo", elaborado por Mateo Tollis de la Roca, *ca.* 1770-74 (¿1773?), s.p.

[16] Base de datos de pliegos de villancicos novohispanos elaborada por Javier Marín-López.

[17] Aurelio Tello dio noticia de la localización de la obra en estos términos: "Se hallan en Lima, en una colección privada, los villancicos a San Pedro *Que bien que navega* de 1697, *Ay qué dolor* de 1701, *Deja Pedro las redes* de 1703 y la jácara de Navidad *Quién me la lleva* de 1702"; Tello, A.; Hurtado, N.; Morales Abril, O.; y Pérez Ruiz, B. *Colección Sánchez Garza*, vol. 2, p. 504, nota 1057. Agradecemos enormemente a Aurelio Tello el envío de una copia digitalizada del villancico limeño, que nos ha permitido establecer la concordancia con la transcripción ponciana y determinar que el manuscrito original de 1701 fue copiado por el mismo amanuense que copió los villancicos de Salazar conservados en el Fondo Estrada de la Catedral de México.

[18] Las dos formas más frecuentes de representar a Pedro en los textos de los villancicos son, por un lado, como sufridor arrepentido tras haber negado tres veces a su maestro en su último día de vida, y como representante de la Iglesia militante y triunfante, en forma de pescador. Véase Davies, Drew Edward. "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain". *Sanctorum*, 6 (2009), pp. 67-89.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Copla
A la fuerza del amor
a violencia del amor,
no sufría el no morir,
como murió el Redentor[19].

Cabe señalar que los villancicos a San Pedro, cantados en los maitines primeros de su día grande, el 29 de junio, constituyen un aspecto distintivo de la tradición devocional de la Catedral de México, donde se establecieron temprana y solemnemente, en 1636, gracias a la fundación votiva del racionero vizcaíno, protonotario apostólico y consultor del Santo Oficio Antonio de Esquivel Castañeda (†1667). En su solicitud de dotación, Esquivel expresaba su devoción particular hacia el príncipe de los apóstoles y el deseo de que su festividad se solemnizase con la debida pompa y lucimiento; para ello establecía, entre otras cosas, la presencia de "chanzonetas y canciones al modo que se acostumbran la noche de Navidad"[20], asignando un salario de 50 pesos a distribuir entre el maestro de capilla (10 pesos), por la composición de los villancicos, y los músicos de la capilla de música (los 40 restantes) por su interpretación (y ensayo[21]); este capítulo de gasto constituía un cuarto del monto total entonces previsto en la fundación: 200 pesos[22]. El resto se destinaba a sufragar un pomposo aparato festivo que involucraba a buena parte del personal catedralicio e incluía repiques de campanas al medio día, vísperas y procesión, trompetas, luminarias y artificios de pólvora (Figura 27.2).

Como era costumbre, los villancicos de maitines se interpretaban en la tarde anterior al día del santo, proponiendo el fundador que comenzasen a partir de las 9. Además de los villancicos de maitines, el aniversario incluía, el mismo día de San Pedro, una procesión con estación en la capilla del santo que salía fuera de la catedral, sermón y misa solemne en polifonía a la hora conventual (tras la hora de prima) y, tras ella, un responso a su memoria y doble repique de campanas, todo ello con nutrida asistencia de autoridades y comunidades religiosas. A mayor abundamiento, Esquivel se comprometía a costear la copia de un libro con las "antífonas particulares y entonaciones de salmos de maitines y laudes, y de lo demás que hubiese particular en este rezado que no se pueda tomar del rezado común"[23]. Esta generosa fundación fue perpetuada en el tiempo por el maestrescuela Simón Esteban Beltrán de Alzate (1620-1670)[24]. Gracias a él, Salazar pudo poner en metro músico muchos versos poéticos destinados al santo, haciendo que el día de San Pedro fuese una de las más solemnes festividades del

[19] El original conservado en Lima incorpora tres coplas adicionales, así como variantes en la escritura de determinadas palabras con respecto a la versión que Ponce ofrece de la primera copla, arriba transcrita. La transcripción modernizada del original es como sigue: 1.ª "A la fuerza del amar / a violencias del amor / no sufría el morir / como murió el Redentor"; 2.ª "Llegó la hora en que arder / se vio el último dolor / cesando en el respirar / quien respiró con fervor"; 3.ª "Murió Pedro y al cesar / su vida hizo al rigor / amor y al padecer / vínculo de su primor". 4.ª "En la cruz quiso quitar / su vida el tirano error / pero Pedro al expirar / se la entregó a su Señor".

[20] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misas y aniversarios que se celebran en esta Santa Iglesia Catedral en el mes de julio, coordinadas este año de 1739 en 102 fs.", fol. 71r. La dotación de estos maitines fue tratada en las reuniones capitulares del 1 y el 26 de agosto de 1636; véase ACCMM, AC 9, fols. 167r y 171v.

[21] Un acuerdo capitular de 1660 menciona la necesidad de que los músicos acudan a la sala capitular "a pasar" los villancicos de San Pedro; ACCMM, AC 13, fols. 109v-410r, 14 de junio de 1660.

[22] El ceremonial de la Catedral de México de 1750 indica, en cambio, que la fundación de Esquivel establecía una suma total de 300 pesos; véase ACCMM, Ordo, Libro 2, "Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año" (1751), fol. 145v.

[23] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misa…", fol. 69r.

[24] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misa…", fols. 82r-99r.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

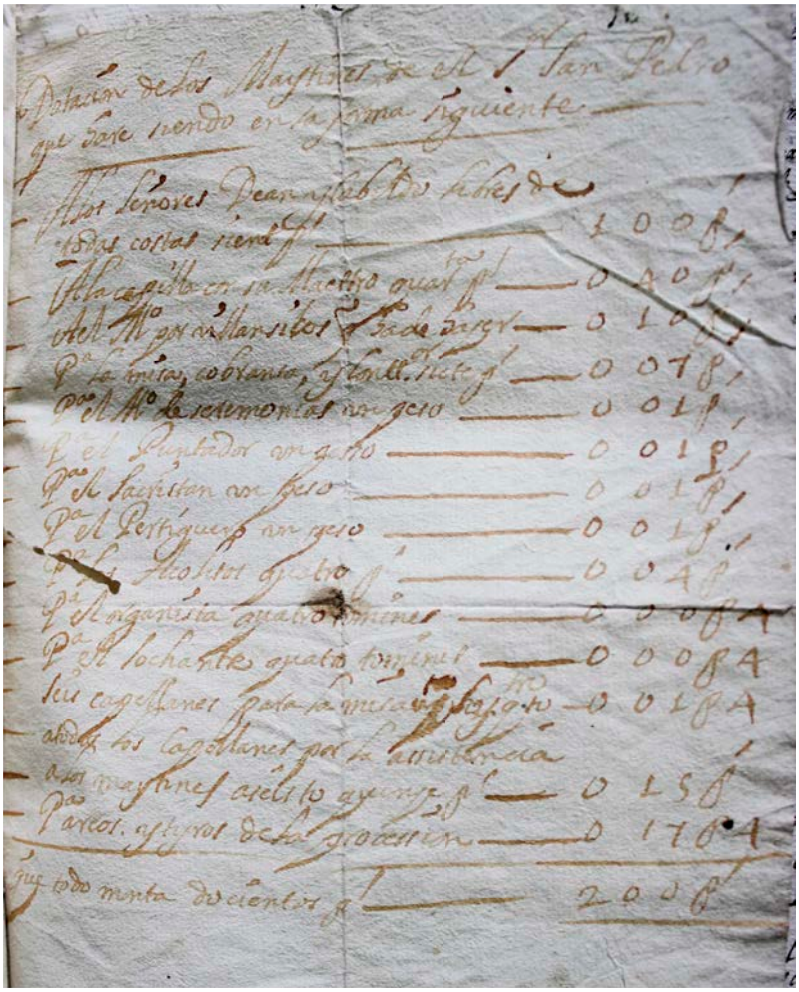


Figura 27.2: Distribución del gasto para la celebración de los maitines de San Pedro fundados por Antonio de Esquivel Castañeda en 1636. México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misas y aniversarios…", hoja volante encuadernada y numerada como fol. 70r. Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

calendario anual, con calidad "de primera clase, con octava y de puntos"[25]. En correspondencia con su centralidad dentro del ceremonial catedralicio, pronto se instauró la costumbre de imprimir pliegos con los textos cantados, en la que Salazar y sus antecesores estuvieron activamente involucrados, gestionando los permisos correspondientes para la impresión de los letras (Figura 27.3). La primera referencia alusiva a la impresión de pliegos para esta festividad data de 1644[26], si bien el primer juego conservado (citado por antiguos bibliófilos pero en paradero desconocido hoy) data de 1654[27].

[25] ACCMM, Ordo, Libro 2, "Diario manual…", fols. 87r-v y 144v-145v. Para un análisis literario de los villancicos de San Pedro, véase Krutitskaya, Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1639-1729).* México, Universidad Nacional Autónoma de México-ENES Morelia, 2018, pp. 302-325.

[26] ACCMM, AC 10, fol. 373v, 21 de junio de 1644.

[27] Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. 2 vols. México, CENIDIM, 1991-1992, vol. 1, p. 58.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

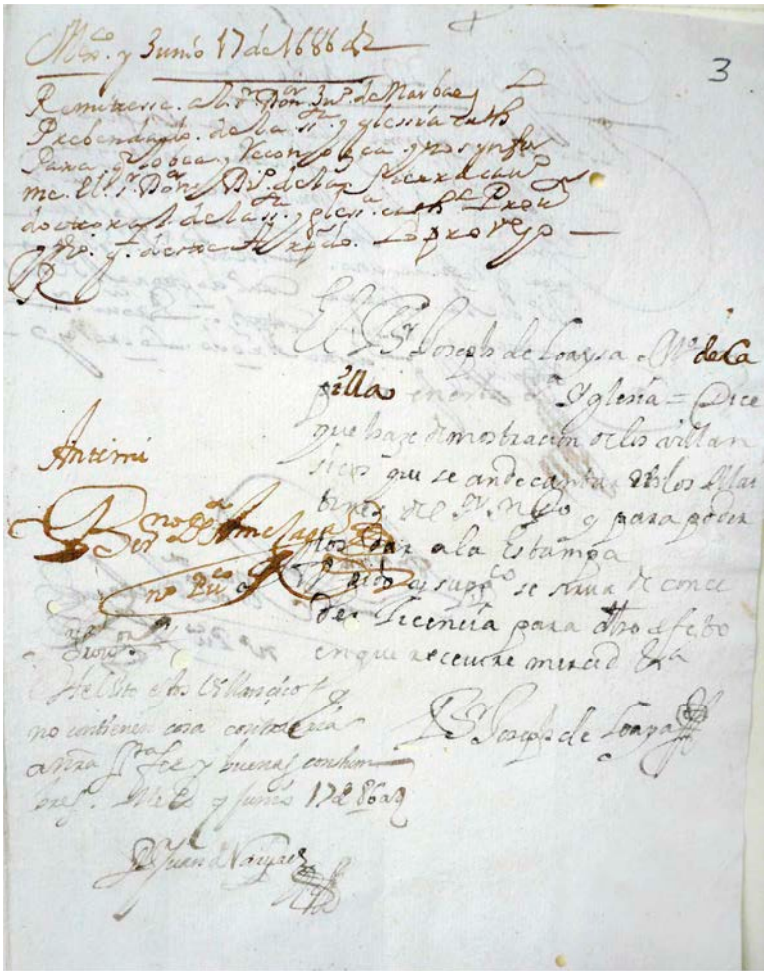


Figura 27.3: Solicitud de permiso de José de Agurto Loaysa para la impresión de los villancicos a San Pedro el 17 de junio de 1686. México, Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Clero regular y secular, exp. 10, caja 5621, fol. 3r (Foto: los autores).

Musicalmente, el villancico no ofrece sorpresas y se encuadra a la perfección dentro del estilo que Salazar exhibe en otros de sus especímenes conocidos en torno a 1700: notación mensural de proporción menor o *proporcioncilla*, composición monocoral con acompañamiento instrumental, progresiones armónicas típicas (reflejo de una asentada escritura tonal frente a la modal, en el cambio a la *seconda pratica* que se fue operando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en la Catedral Metropolitana), forma estandarizada de estribillo y coplas, ausencia de cambios de mensuración o de plantilla entre secciones, un estribillo más contrapuntístico y teatral que la copla, rigurosamente homofónica, y un uso comedido de alteraciones accidentales, utilizadas siempre con propósitos retóricos. Si el dolor que castiga a Pedro los dos primeros versos del estribillo se representa musicalmente por medio de movimientos melódicos descendentes y notas de paso alteradas que generan un cambio de color armónico, el "rigor" del último verso se muestra por medio de figuras rítmicas de valor largo que evolucionan por medio de saltos. Las coplas son netamente silábicas y el conjunto de la obra, dentro

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

de su enorme economía de medios y limpieza de líneas, resulta sumamente eficaz y cumple el ideal retórico para el que fue concebida: enseñar, conmover y deleitar.

Un músico dotado de fina sensibilidad como Ponce inmediatamente comprendió esta miniatura, y en su transcripción reforzó aun más su expresividad añadiendo numerosas indicaciones dinámicas que concentró en el estribillo, en particular reguladores, un *forte* al comienzo y un *pianissimo* al comienzo del tercer verso. El cotejo con el original permite constatar que Ponce no añadió elementos al contrapunto vocal del villancico ni realizó transporte alguno (tan solo actualizó a Fa en 4ª la clave del bajo 2º, que en el original estaba escrito en Do en 4ª) y que mantuvo la nomenclatura de las voces tal y como figuraban en la copia de 1701; asimismo, resulta evidente que la indicación "Muy despacio", que a simple vista pudiera parecer una licencia expresiva añadida por el maestro zacatecano, en realidad ya estaba en la versión primigenia de Salazar. Se trata, en todo caso, de una visión de Salazar actualizada al gusto de la época de Ponce (quien a su vez bebía de los códigos interpretativos del siglo XIX) y que recuerda las "versiones expresivas" que Falla realizaría de la polifonía de Victoria a partir de 1932[28].

Todas las cualidades musicales de Salazar son suficientes para llamar la atención de un intérprete o un compositor cualquiera, más aún a inicios del siglo XXI, donde la musicología ha desarrollado una bibliografía abundante, particularmente en lo que respecta al periodo virreinal tanto americano como específicamente mexicano. Pero a inicios del siglo XX, la musicología estaba en ciernes como disciplina y México, que no terminaba aún con sus procesos revolucionarios, había transitado por un siglo XIX marcado por conflictos que supusieron una ruptura con las formas de creación musical del pasado virreinal. La pregunta subyacente, entonces, es ¿por qué Ponce hace una transcripción de una obra de Antonio de Salazar, en lo que parece adelantarse a los intereses que tendrán años más tarde Gabriel Saldívar (1909-1980), Jesús Estrada (1898-1980), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Robert Stevenson (1916-2012), ya representantes –en particular el último– de una práctica musicológica profesional y especializada?[29] *¡Ay, qué dolor!* constituye, además, un misterio dentro de la historiografía ponciana pues ni Pablo Cas-

[28] Torres Clemente, Elena. "Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas". *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies.* Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 523-545, pp. 541-545.

[29] Los trabajos musicológicos de Saldívar y Bernal se remontan a la década de 1930; los de Estrada, a mediados de 1940, y los de Stevenson al año 1950. En el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la FaM-UNAM se conservan, sin signatura, cinco volúmenes con transcripciones inéditas de Jesús Estrada. El repertorio transcrito por Estrada incluía villancicos de Sumaya (vol. 1) y Salazar (vol. 2), magníficats de Hernando Franco (vol. 3) y Francisco López Capillas (vol. 4) y una selección de villancicos anónimos (vol. 5); algunas de estas transcripciones están fechadas en 1969, 1970 y 1977 y muchas de ellas presentan armonizaciones para órgano y acompañamientos orquestales del propio Estrada. Entre estos papeles hay transcripciones de dieciocho de las piezas del Fondo Estrada, un fondo de villancicos mexicanos procedente de la Catedral Metropolitana; véase Marín López, Javier. "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357. Las partituras del Fondo han sido recatalogadas por Enríquez, Lucero; Davies, Drew Edward; y Cherñavsky; Analía. *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Volumen I. Villancicos y cantadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014; y están accesibles en el sitio web de Musicat: *Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI*, <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> [consulta 25-09-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tellanos[30], ni Ricardo Miranda[31], ni Jorge Barrón[32] hablan de esta pieza en sus respectivas monografías sobre el compositor. Tan solo aluden brevemente a ella Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz en su libro *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*, donde un solitario párrafo ubica esta transcripción en torno a 1924, año en que Antonio, el hermano de Manuel María que era fraile franciscano y profesó con el nombre Antonio de Santa Rosa de Lima, llegó a la Ciudad de México y posibilitó a Ponce el acceso a un acervo musical con fondos coloniales, concretamente el de la Catedral Metropolitana:

> Por otro lado, [como consecuencia del viaje de su hermano Antonio] Ponce tuvo oportunidad de conocer la música virreinal guardada en el templo, y pronto hizo una transcripción para coro de una obra del barroco novohispano llamada "Ay Qué Dolor", de 1701, atribuida a Antonio Salazar, quien junto con Ignacio Jerusalén y Manuel de Sumaya, se distinguieron como organistas, compositores y directores de capilla durante los siglo [*sic*] XVII y XVIII[33].

Recientemente el propio Emilio Díaz Cervantes nos ha indicado que este episodio le fue narrado por Carlos Vázquez y su mamá doña Rosita, herederos de Clema Maurel, la esposa de Manuel M. Ponce[34]. Según este testimonio oral, fray Antonio había sido enviado a oficiar misa en la Catedral Metropolitana, donde Manuel María, consultando el repertorio virreinal, se encontró con la obra de Salazar. Quizás nunca conozcamos la razón por la que fray Antonio fue enviado a la Ciudad de México a celebrar la liturgia en la Catedral Metropolitana, pero resulta un interesante ejercicio de "imaginación histórica"[35] tratar de dar razón a ese viaje, porque fue gracias a él, en la convivencia que un músico seglar tuvo con el repertorio religioso de la Catedral Metropolitana, como la obra del barroco novohispano sobrevivió a su posterior desaparición en este archivo y marcó, de alguna manera, el final de un periodo musical en México.

Acaso la visita de fray Antonio fuera debido al Congreso Eucarístico Nacional de México, celebrado en la capital del 6 al 13 de octubre de 1924 con el propósito de fortalecer la imagen de la Iglesia mexicana bajo el mito de la "nación católica", ante los envites del Estado revolucionario[36]. Los fastos de este congreso, imbuidos por un clima de cruzada, estuvieron dotados de una fuerte simbología e incluían, desde luego, música de la tradición católica preconciliar (un evento de esta naturaleza hoy o la visita del Sumo Pontífice expondrían el deterioro que la tradición musical de la Iglesia de Roma ha padecido desde el Concilio Vaticano II). Y es que entonces, y desde finales del siglo XIX, existía un interés en el seno de la Iglesia por mantener viva la enorme tradición musical que dio forma, a través de los siglos, a las liturgias y celebraciones del credo romano, formando parte de su evolución. Este interés cristalizó en la reforma de la música sagrada que supuso el *Motu Proprio* "*Tra le sollecitudini*" decretado

---

30 Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello [Textos de Humanidades, 32]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Coordinación Cultural, 1982.

31 Miranda, R. *Manuel M. Ponce…*

32 Barrón, J. *Manuel María Ponce…*

33 Díaz Cervantes, Emilio; y Díaz, Dolly R. de. *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. 2 vols. Durango, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1998, vol. 2, p. 187. La fuente de dicha información no aparece explicitada.

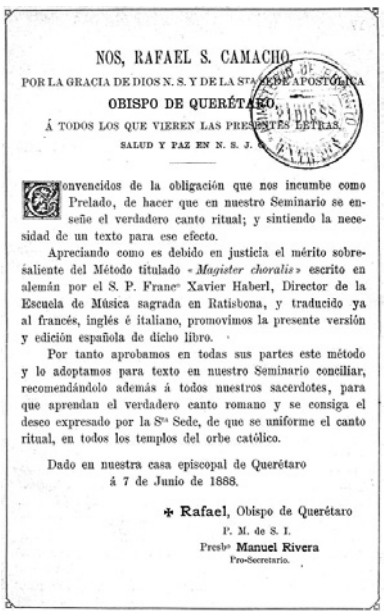
34 Correo electrónico de Emilio Díaz Cervantes a Raúl Zambrano, 19 de julio de 2019.

35 El concepto está tomado del título de la conocida antología de ensayos de Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

36 Para perpetuar la memoria de este evento se publicó al año siguiente un álbum con el programa de actos, los discursos de las autoridades eclesiásticas y un imponente aparato gráfico con imágenes de las ceremonias, las comisiones organizadoras, las distintas delegaciones eclesiásticas, las masas católicas congregadas y la riqueza del patrimonio arquitectónico de la Iglesia mexicana en sus distintas diócesis. Un examen detallado de lo contenido en este *Álbum* y sus implicaciones excede los límites de la presente contribución. Véase *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional de México.* México, Talleres Tipográficos de los señores Gurza y Mijares, 1925. 312 pp. sin numerar.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

por el papa Pío X en 1903[37]. Si bien su aplicación al caso mexicano está por estudiar, sabemos que bastantes décadas antes, en 1864, el arzobispo de México Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos impulsó una importante reforma de la música en su arquidiócesis[38]. En gran medida como consecuencia de ella, varias catedrales mexicanas publicaron en los años siguientes cartillas de coro, y el protonotario apostólico y canónigo de la Catedral de Guadalajara Rafael S. Camacho preparó una *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* que dio a la imprenta en 1878[39]. Una vez ascendido como mitrado de Querétaro, Camacho impulsó la primera traducción castellana del *Magister choralis* (1889; Figura 27.4)[40] de Franz Xaver Haberl, el primer editor de las obras completas de Palestrina; tres años después, Camacho fundó la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro con su correspondiente Orfeón, asignando su dirección a dos clérigos queretanos formados con Haberl en Ratisbona, epicentro del cecilianismo alemán: José Guadalupe Velázquez y Agustín González[41].



NOS, RAFAEL S. CAMACHO

POR LA GRACIA DE DIOS N. S. Y DE LA STA. SEDE APOSTÓLICA

OBISPO DE QUERÉTARO,

Á TODOS LOS QUE VIEREN LAS PRESENTES LETRAS,

SALUD Y PAZ EN N. S. J. C.

Convencidos de la obligación que nos incumbe como Prelado, de hacer que en nuestro Seminario se enseñe el verdadero canto ritual; y sintiendo la necesidad de un texto para ese efecto.

Apreciando como es debido en justicia el mérito sobresaliente del Método titulado «*Magister choralis*» escrito en alemán por el S. P. Franc° Xavier Haberl, Director de la Escuela de Música sagrada en Ratisbona, y traducido ya al francés, inglés é italiano, promovimos la presente versión y edición española de dicho libro.

Por tanto aprobamos en todas sus partes este método y lo adoptamos para texto en nuestro Seminario conciliar, recomendándolo además á todos nuestros sacerdotes, para que aprendan el verdadero canto romano y se consiga el deseo expresado por la S^ta^ Sede, de que se uniforme el canto ritual, en todos los templos del orbe católico.

Dado en nuestra casa episcopal de Querétaro
á 7 de Junio de 1888.

✠ **Rafael**, Obispo de Querétaro
P. M. de S. I.
Presb° **Manuel Rivera**
Pro-Secretario.

Figura 27.4: Aprobación del obispo de Querétaro, Rafael S. Camacho, de la primera edición castellana del *Magister choralis* de Franz Xaver Haberl (Ratisbona, Federico Pustef, 1889), p. [III].

[37] Véase la versión castellana del edicto en la web de la Santa Sede en Pío X. *Tra le sollecitudini (sobre la música sagrada)*. Ciudad del Vaticano, 1903, <http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> [consulta 27-09-2018]. Un interesante estudio que podría servir como modelo y comparativa es el de la arquidiócesis de Sevilla, analizado por López Fernández, Miguel. *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios.* Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2014, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34643> [consulta 27-09-2018].

[38] Romero, Jesús C. "Antecedente mexicano a la Reforma de la Música Religiosa, acordada por S. S. Pío X". *Carnet Musical*, X, 131 (México, enero de 1956), pp. 32-33.

[39] Camacho, Rafael S. *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano.* Guadalajara, Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878.

[40] Haberl, Franz Xaver. *Magister choralis. Manual teórico práctico de canto Gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos escrito en alemán […] Primera versión española conforme con la original y enriquecida con las adiciones de la nueva colición [*sic*] italiana*. Ratisbona, Casa editorial de Federico Pustef, 1889.

[41] El organista, compositor y director Agustín González (1864-1927) se formó en Ratisbona desde 1887, mientras que José Guadalupe Velázquez (1856-1920) fue enviado igualmente a Europa, primero a Roma y luego a Ratisbona, donde ayudó a Haberl con la traducción del *Magister choralis*. Tras regresar a México, ambos desarrollaron casi toda su labor musical en la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro; véase Pareyón, Gabriel. "González (Medina), Agustín" y "Velázquez (Pedraza), José Guadalupe". *Diccionario enciclopédico de la música en México*. 2 vols. México, Universidad Panamericana, 2006, vol. 1, p. 440, y vol. 2, pp. 1082-1083, respectivamente.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

En su libro *El folklore y la música mexicana*, finalizado en 1925, Rubén M. Campos describía la importancia generalizada de la música eclesiástica en México, confirmando la vigencia que todavía en ese momento tenían las instituciones religiosas responsables de su ejercicio, en especial la escuela queretana, así como la participación de su director Agustín González en el Congreso Eucarístico Nacional de México de 1924:

> La música de iglesia es de una vasta trascendencia en el cultivo del gusto musical de nuestro pueblo […][42].
> La influencia de la Escuela de Música Sagrada se ha sostenido hasta hoy, pues en ocasión del Congreso Eucarístico vino todo el personal de Querétaro y cantó en la Catedral de México la Misa llamada "del Papa Marcello," de Palestrina, de entre numerosas obras maestras del arte musical religioso, cantadas bajo la dirección del maestro González con general aprobación, por lo que fue invitado por la Secretaría de Educación a quedarse en México, donde se halla actualmente impartiendo la enseñanza popular de armonía, contrapunto y fuga, adscrito al Departamento de Bellas Artes. (Ya en prensa este libro, don Agustín González ha muerto en Querétaro el 17 de agosto de 1927, dejando una memoria venerada y un lugar vacío difícil de llenar. In memoriam.)
> Dos centros importantes de ejecución constante de música sacra de primer orden son la Catedral de Guadalajara y la Catedral de Morelia […] En otras catedrales también se ejecuta música cuidadosamente estudiada, y puede decirse que hoy está generalizada la música sacra, al menos en catedrales y basílicas […][43].

En esta narración es digno de hacer notar no solo el peso que en esa época guardaba la Escuela de Música Sacra de Querétaro, a más de un cuarto de siglo de su fundación, sino también la importancia que para la Secretaría de Educación, en su Departamento de Bellas Artes, tiene todavía esta tradición. En el México de 1924, la alta cultura musical está todavía en manos de las instituciones eclesiásticas, como lo ratifica el Primer Congreso Eucarístico Nacional. El programa, descrito con todo lujo de detalle en el *Álbum*, incluyó numerosas actividades y encuentros, multitudinarias celebraciones estrictamente religiosas (Figura 27.5), asambleas solemnes, concursos (uno de ellos para la composición de música y texto del himno oficial del congreso) y sesiones de estudio celebradas en la Catedral Metropolitana, el Teatro Narcissus (entonces en construcción), la Basílica de Guadalupe y otros templos y espacios capitalinos. La música interpretada corrió a cargo de dos orfeones: uno integrado por niños de los colegios de la capital, bajo la dirección del benedictino Carlos Azcárate; y otro formado fundamentalmente por cantantes de Querétaro y Morelia aunque con refuerzos de otros músicos de la República, y llamado por ello Orfeón Nacional, bajo la dirección de Agustín González (con los presbíteros Cirilo Conejo Roldán y Amado Pardavé como asistentes)[44]. Junto a obras de canto gregoriano, se interpretaron piezas polifónicas de autores de diversas épocas y naciones que fueron objeto de "restauración" a lo largo del siglo XIX: polifonistas contrarreformistas como Pierluigi da Palestrina (1525-1594) con la canónica *Misa del Papa Marcelo* de la que habló Campos, Tomás Luis de Victoria (*ca.* 1548-1611) y Orazio Vecchi (1550-1605), junto a una figura paradigmática como Johann Sebastian Bach (1685-1750) y representantes del movimiento cecilianista tanto germano, con Josef Rheinberger (1839-1901) y Max Filke (1855-1911), como mexicano, en la figura del propio González[45].

---

[42] Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925).* México, Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 191.

[43] Campos, R. M. *El folklore…*, p. 196.

[44] *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p. Según se hace constar en el propio *Álbum*, Pardavé era fundador y director de la Academia de Música Juan Luis de Palestrina; esta institución se creó en 1929 con el propósito de formar a músicos con arreglo a las nuevas exigencias de la música sacra reformada.

[45] Sobre los procesos de recuperación de Palestrina, Victoria y Bach en el siglo XIX, véanse Kirsch, Winfried. *Palestrina und*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Figura 27.5: Solemne misa pontifical en la Catedral de México, dentro del Congreso Eucarístico Nacional de México, 6-13 de octubre de 1924. *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p.

Es de llamar la atención que todo el repertorio estaba compuesto por textos latinos, si bien una velada en el Teatro Olimpia acogió un "gran concierto" a cargo del Orfeón de la Academia J. S. Bach dirigido por el maestro Carlos de Castillo, en cuya tercera parte se representó el auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz con música expresamente compuesta por Juan D. Tercero[46]. Roma parece seguir siendo el ideal musical, hecho que deja sentir un costado conservador que creció en el seno de la Iglesia a lo largo del siglo XIX (y que provocará, años más tarde, el Concilio Vaticano II), alejándose de la postura progresista que, en los siglos XVI, XVII y XVIII, había permitido la inclusión del noble y maleable villancico, con las lenguas de los nuevos bautizados. Desde luego no está en el programa el *¡Ay, qué dolor!* de Salazar, ni tampoco el nombre de fray Antonio, aunque consta la recepción y participación de delegaciones de todas las provincias eclesiásticas mexicanas, incluida la de Aguascalientes –que llegó formando parte de la Provincia de Guadalajara– presidida por su obispo Ignacio Valdespino[47]. En cualquier caso, todo este retablo histórico permite construir la imagen de un villancico transcrito gracias a la aproximación al archivo de la Catedral Metropolitana que Antonio ofrece a su hermano Manuel María y allí, en medio de una enorme influencia de los repertorios latinos, se encuentra con Antonio de Salazar,

die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. 3 vols. Ratisbona, Gustav Bosse Verlag, 1989-1999; los estudios historiográficos de Tess Knighton, Cristina Urchueguía, Manuel Sancho y Alfonso de Vicente en Suárez-Pajares, Javier; y Sol, Manuel del (eds.). *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies.* Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013; y Carreras, Juan José. "De fragmentos y huellas: la imagen de Bach a través de los documentos". *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza, 2001, pp. 9-42.

[46] *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p.

[47] Otra hipótesis plausible de la visita del fraile franciscano Antonio a su hermano Manuel María, a la Ciudad de México en 1924, podría ser el 400 aniversario de la fundación del primer convento franciscano con la "primera" escuela para educación de los naturales, la famosa Capilla de San José, puesta en marcha por los primeros doce frailes franciscanos llegados a México en 1524, con fray Pedro de Gante a la cabeza.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que cantaba en lengua vernácula los misterios de la fe, como lo había hecho también Ponce. Sin ser del todo vinculante, era aun posible para un músico formado en la tradición clásica, a principios de la década de 1920 en México, tener contacto y acceso a la música de las capillas virreinales.

Aunque la posibilidad de que el villancico *¡Ay, qué dolor!* haya sido transcrito en el marco del Congreso Eucarístico Nacional sea solo una hipótesis más o menos remota, no faltan testimonios del contacto entre Agustín González y Manuel M. Ponce, que acaso podrían mostrar la relación generacional entre músicos que cultivan los mismos intereses. Se trata del obituario publicado en 1928 en la *Gaceta Musical* (revista fundada y editada por Ponce en París), que la pluma de José D. Frías firma en noviembre de 1927 con ocasión de la muerte acaecida ese año del organista, bajo el título "El maestro músico Agustín González". En este texto, además de hacer el elogio por los talentos de tan notable músico, señala un desinterés que ya a finales de ese año contrasta con lo descrito por Campos y su narración del Congreso de 1924:

> Es criminal que en México no se haya dado cuenta, ni los particulares ni quienes desempeñan puestos públicos, del valor de esa obra de arte realizada por dos maestros [Velázquez y González] que, de haber nacido en otros lugares, serían como fue Perossi en Roma, o como Haller en Alemania, o como Cesar Franck –a pesar de su pobreza honorable– en esta ciudad[48].

En este obituario está el de un México musical que, frente al otro que emerge, ofrece en los eventos de 1924 sus últimos gestos. A partir de ese momento, e impulsado por los ideales de la Revolución, una identidad nacional diferente comenzará a apropiarse de los espacios y recursos destinados al arte y la cultura. Nacionalismo que será por fuerza popular, y a pesar de lo imposible y contradictorio que resulta hacer su definición, ese artificio ideológico rechazará todo lo que en el pasado ofreciera un aire aristocrático –seglar o religioso–, por arcaizante. Tanto la música de salón como la de celebración litúrgica serán dejadas de lado y vistas con desconfianza por su aire conservador, su quietud y su molicie. En esta pérdida, como en toda evolución musical, está implícita la de un patrimonio y, en última instancia, la de una forma cotidiana de belleza. En 1925, Ponce, que forma parte de ese pasado, se irá a París para reformular su lenguaje y estar en contacto con las vanguardias. Ese mismo año, Carlos Chávez comenzará a organizar la nueva vida musical de un país al que regresa Silvestre Revueltas. En 1926 se hará el primer Congreso Nacional de Música, reunión colegiada para establecer el nuevo rumbo musical de un México a cuya historia musical apenas concedían los ideólogos del Congreso de 1926 una existencia de 80 años[49]. En ese año también estalla la sangrienta Guerra cristera, desarrollada en dos fases (1926-1929 y 1934-1938), que tiene en su centro la laicidad del Estado y su educación, con momentos de violento anticlericalismo[50]. Ya para 1927, con Ponce lejos y Agustín González muerto, recuperar una obra como el *¡Ay, qué dolor!* se vuelve menos probable, y no lo será hasta años más tarde, con la segunda guerra

[48] Frías, José D. "El maestro músico Agustín González". *Gaceta Musical* (París), I, 2 (febrero de 1928), p. 43.

[49] Saldívar, G. *Bibliografía mexicana…*, vol. 2, pp. 137-138. A propósito del Congreso Nacional de 1926, véase Miranda, Ricardo. "Del sonido 13 a *L'apprenti sorcier*: *El festín de los enanos* y el primer Congreso Nacional de Música". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 172-203; y Madrid, Alejandro L. "Los sonidos de la nación, la modernidad y la tradición. El primer Congreso Nacional de Música como cruce de discursos". *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, pp. 115-140. A propósito del tránsito entre modelos de producción de bienes musicales, su organización y relación con los nuevos poderes, véase Saavedra, Leonora. *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México, 1910-1930*. México, Secretaría de Cultura, INBAL y CENIDIM, 2019, pp. 181-195.

[50] Sobre las implicaciones de este conflicto armado, véase la obra clásica de Meyer, Jean. *La cristiada*. 3 vols. México, Siglo XXI, 2005 [1973].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cristera ya concluida, cuando Bernal Jiménez ya regresado de Roma inicie su labor en Morelia y alcance la dirección de la Escuela Superior de Música Sagrada de la capital michoacana[51].

Y no obstante, a pesar de la profunda religiosidad de Bernal Jiménez y de su admiración y amistad con Ponce, podemos establecer una diferencia entre ambos que los separa en sus trabajos frente al pasado (diferencia que será más notable con Stevenson y todo el movimiento musicológico de renovado interés por el catálogo colonial), al constatar entre ambos un punto de quiebre –como los hay tantos en la historia de la música–, resultado de la metamorfosis que se opera en el país entre 1924 y 1929. Esta escisión vuelve distinto el contacto que Ponce tiene al acceder a la Catedral Metropolitana, del trabajo realizado por Bernal en el archivo del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid (Morelia)[52]. La pérdida de la cotidianidad transforma por entero la mirada sobre los papeles y sobre la función que cumplen. Cercanos en su pasión por este repertorio –y no por nada Bernal dedicará su *Cuarteto virreinal* a Ponce en 1937–, su labor no es equiparable, y Bernal tiene que hacer ya un trabajo de restauración[53]. De alguna manera, la versión "expresiva" de Ponce al *¡Ay, qué dolor!* de Salazar refleja los cambios en la vida musical, política y cultural de México y puede ser la metáfora del punto final de una comunión musical cotidiana, orgánica en su ejercicio, natural en su conocimiento. Al mismo tiempo, invita a profundizar en un tema virtualmente desconocido: el desarrollo en México de los sucesivos *revivals* que, al calor de los historicismos de fin de siglo, permitieron la recuperación de repertorios y autores olvidados. ¿Quiénes fueron sus agentes y protagonistas en México, y de qué manera cristalizaron en el "concierto histórico" las prácticas del coleccionismo y las primeras transcripciones y ediciones de música antigua? ¿Cuáles fueron las vías de penetración del repertorio y qué papel tuvo el componente nacionalista, antes y después de la Revolución, en su implementación? La continuada actividad de las capillas musicales en la Nueva España y el México independiente se fue debilitando a lo largo del siglo XIX y tal vez su última resonancia está a inicios del siglo XX; Ponce elabora el eco de lo que ya no existe, algo que creemos estar escuchando y ya se ha ido.

[51] Otra iniciativa ligeramente posterior en el Seminario de Guadalajara fue una interesante edición local de 1948 de los responsorios del Oficio de Semana Santa de Victoria, publicada al cuidado de José Ruiz Medrano, de la que se conserva un ejemplar en el Archivo de Música de la Catedral de Guadalajara, GDL 0239: *Th. Lud. De Victoria. Officium Hebdomadae Sanctae. XVIII responsoria IV vocum eaqualium et insequealium. MCMXLVIII. Edita Seminarii Guadalajarensis. Guadalajara, Xal in Mexico*. Agradecemos esta información a Violeta Paulina Carvajal Ávila.

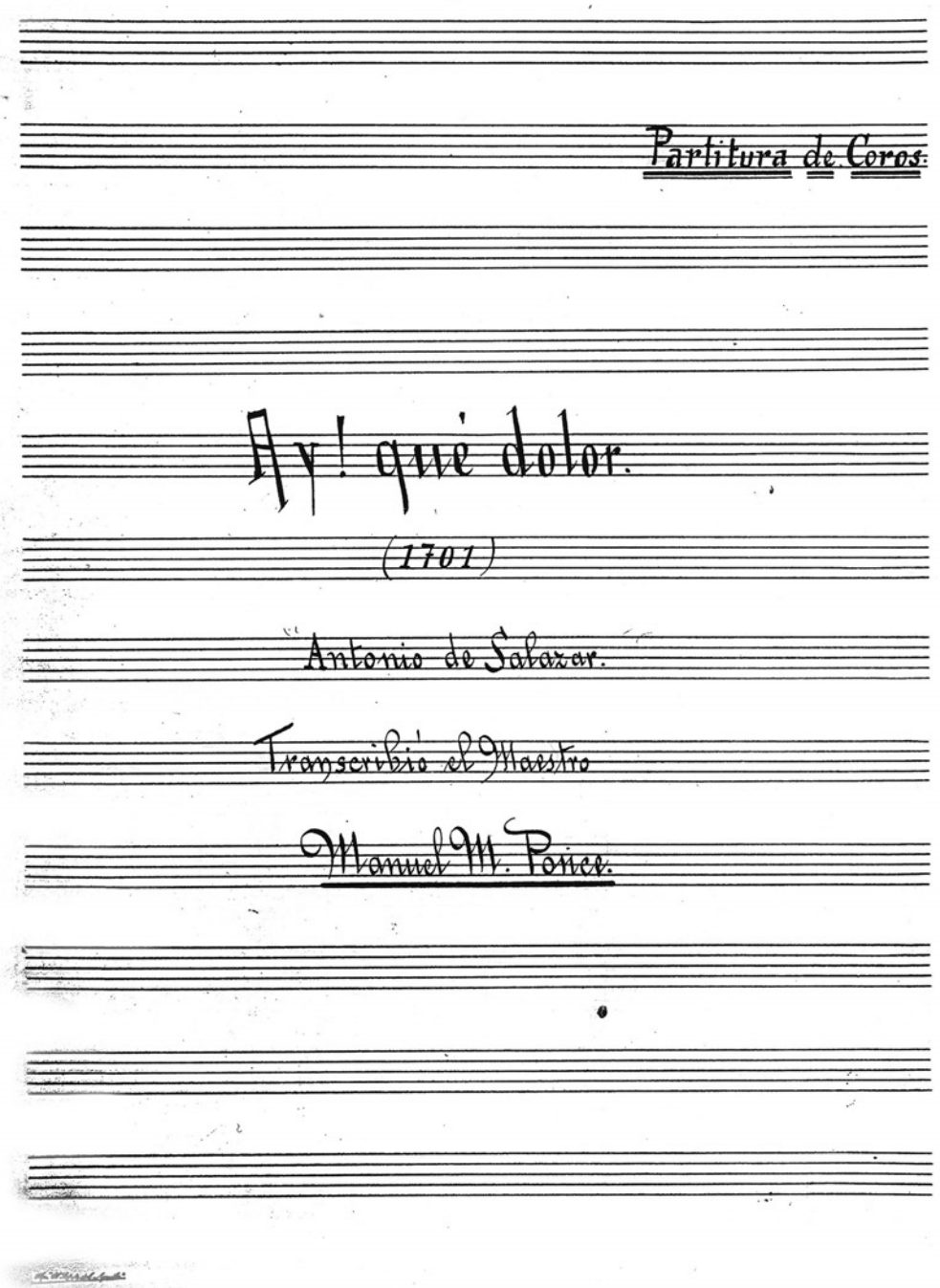
[52] Dicho trabajo dio como primer resultado un concierto el 30 de mayo de 1939 en el Teatro Ocampo de Morelia, bajo la dirección del propio Bernal, y la publicación de su libro *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII. Morelia Colonial*. Morelia, Sociedad de Amigos de la Música y Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

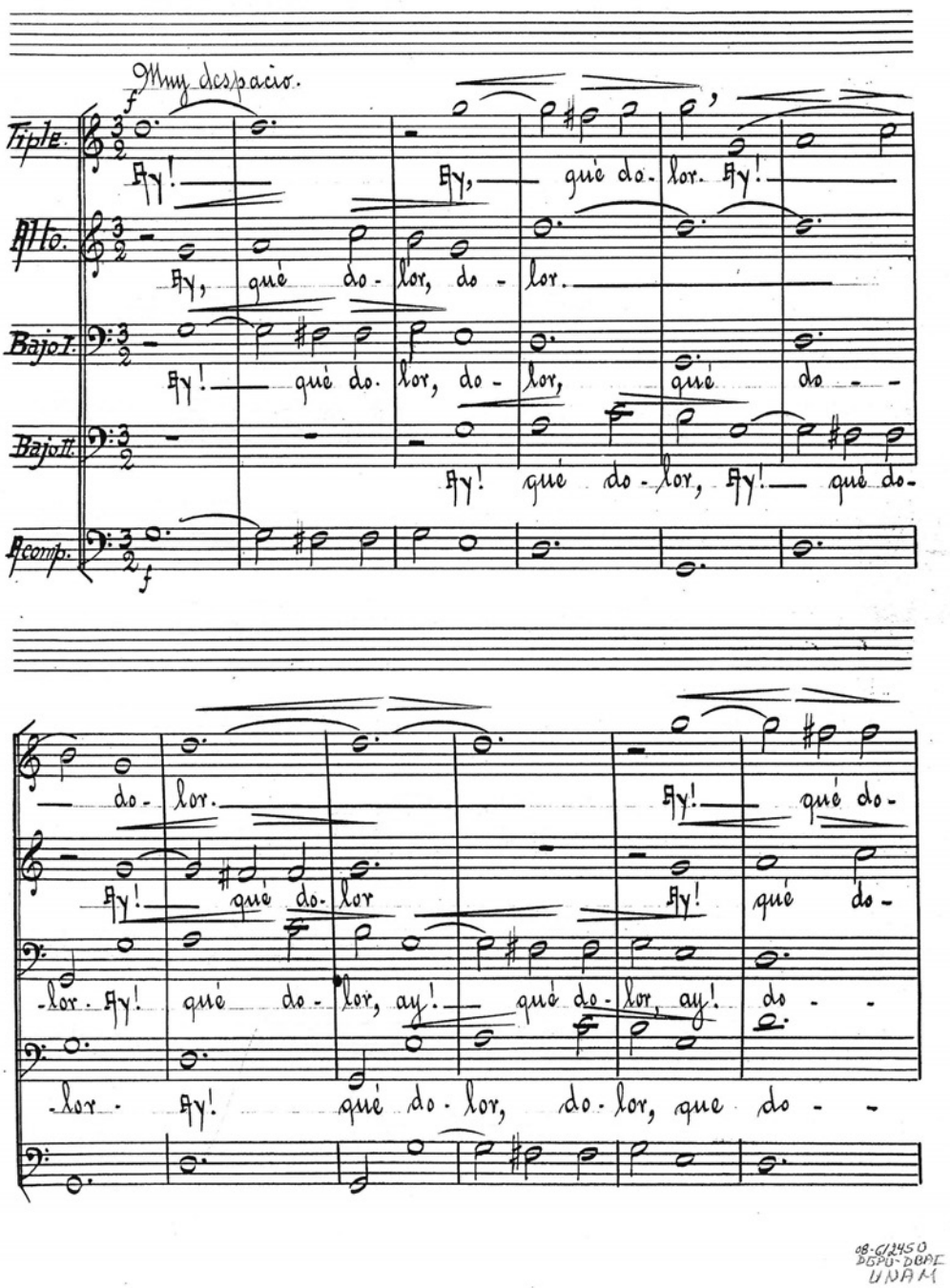
[53] Entre ambas vías se sitúa una tercera opción, y es que la obra religiosa del pasado existe como obra de arte, en el formato de concierto público, y que su vida normal y lógica es hacerla en el presente (con los recursos de la época –uno de ellos la interpretación histórica–), y no en el pasado (con criterios e instrumentos por fuerza anteriores al siglo XIX). Por tanto, el espacio que la musicología genera es para que las obras lo habiten como imagen perfecta del pasado, tratando de preservarlas, sin agregar nada a su intención original (cosa por demás imposible), cargándolas de información adherente para hacer comprensible y dar significado a cada elemento del texto. Ponce (y también Falla) las ubican en su presente, realizan versiones que llamamos expresivas porque son cotidianas, están vivas y naturalmente serán deformadas por todo lo que posee la circunstancia actual que las convoca.

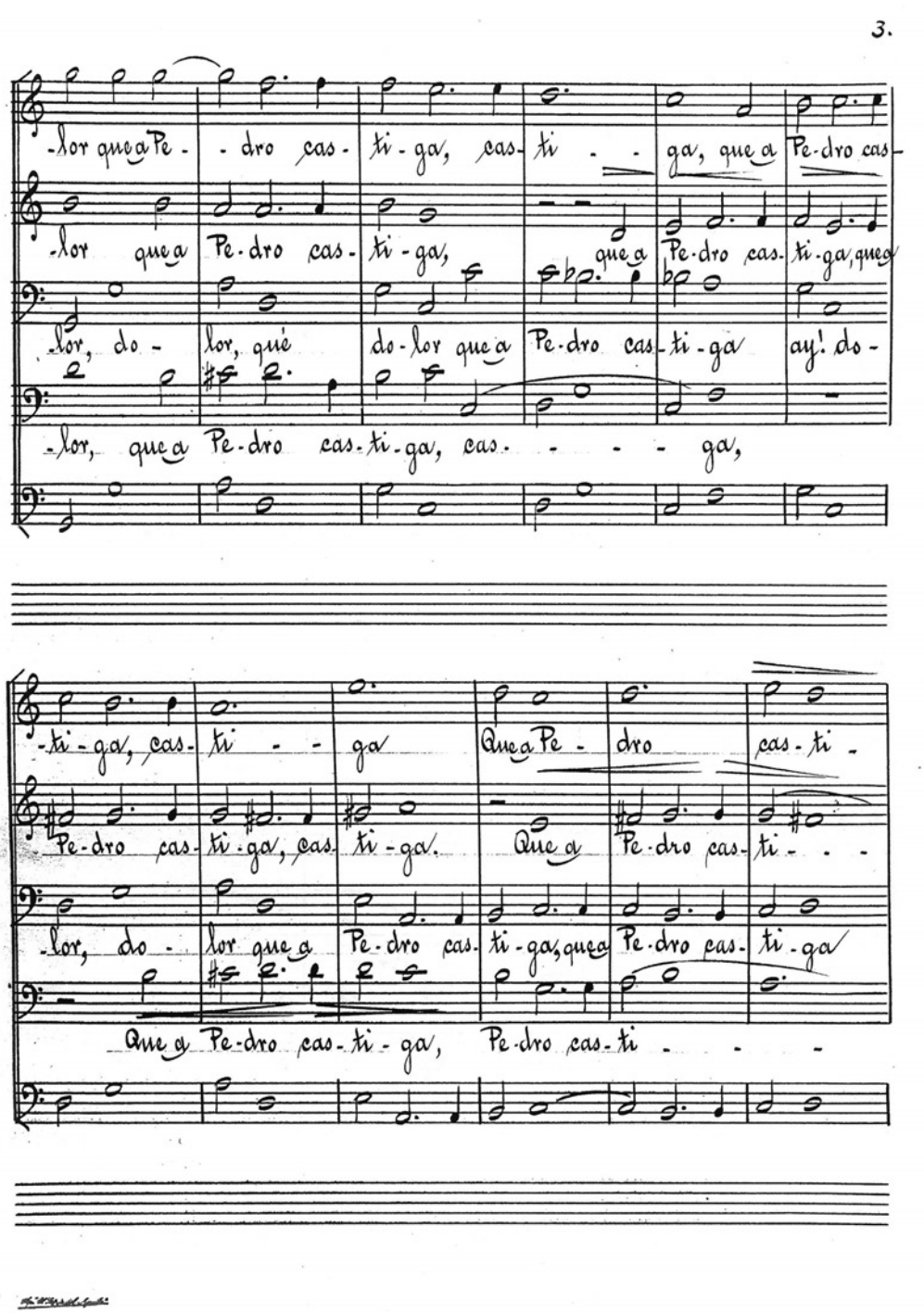
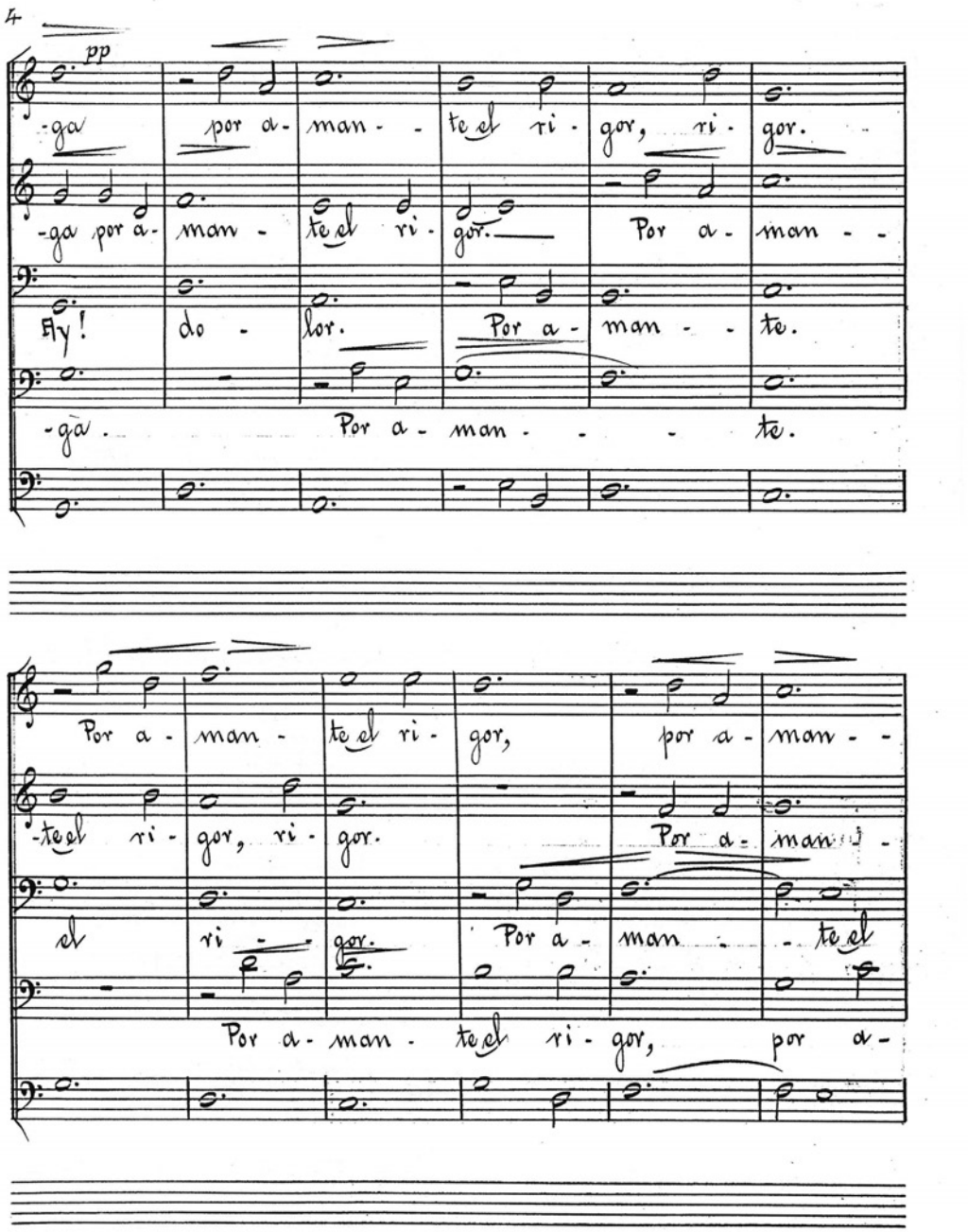
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

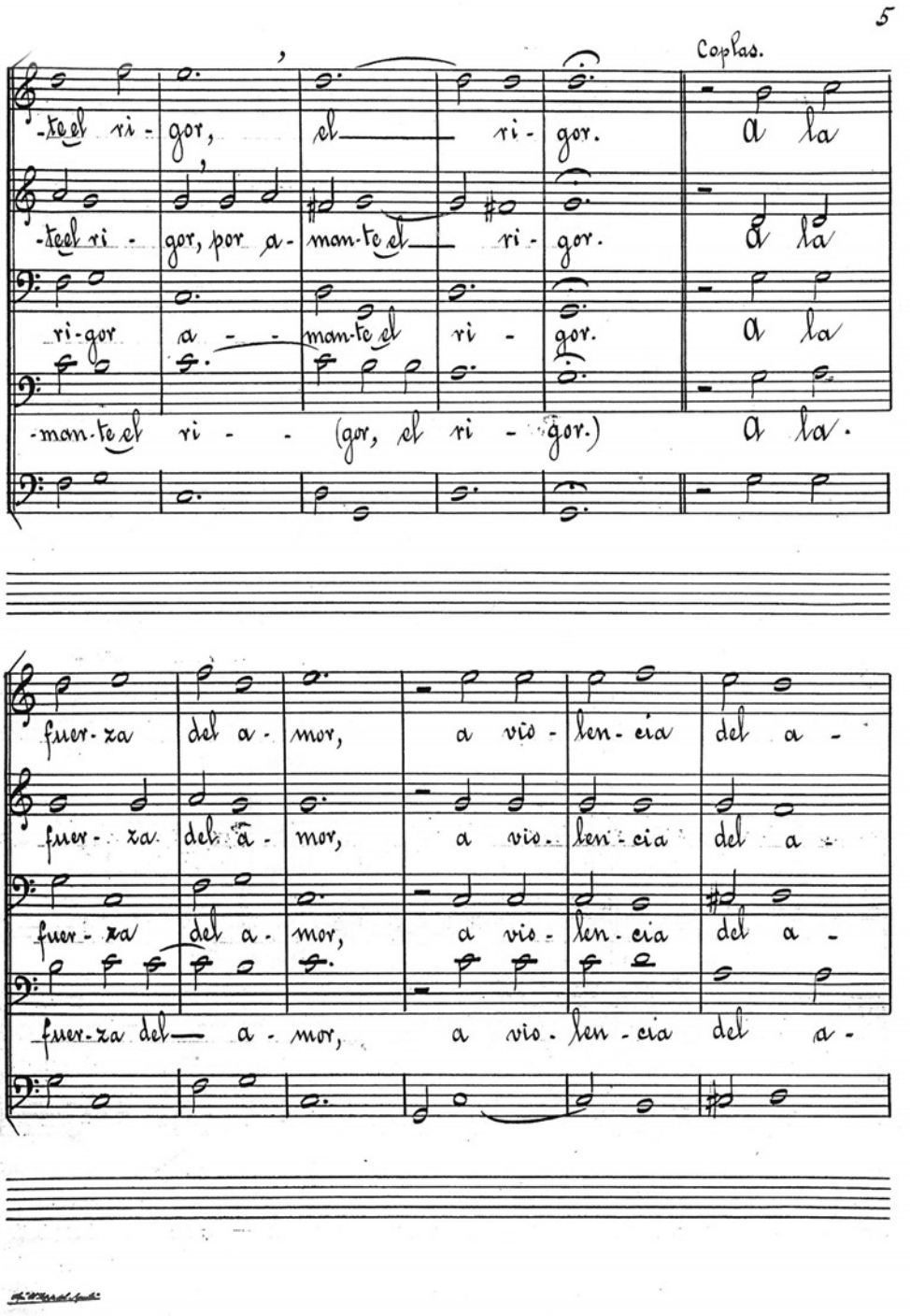
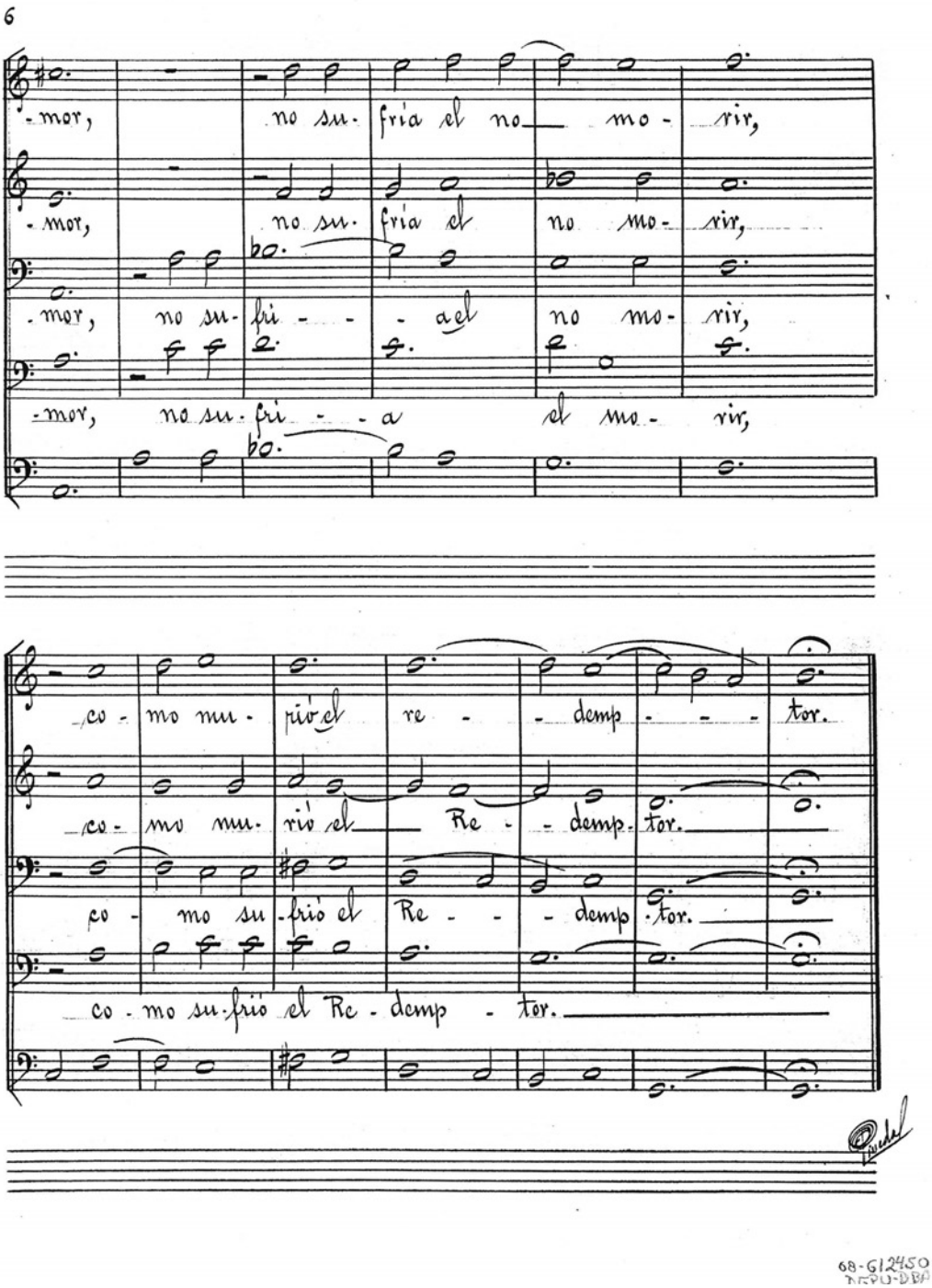
Anexo 27.1: Antonio de Salazar, *¡Ay, qué dolor!* (1701). Transcripción de Manuel M. Ponce

Reproducido con autorización de la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.



Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

08-6/2450
DGPU-DGAPI
UNAM

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

08-612450
DGT-D-EPAC
INAEM

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

68-612450
NEPO-DBAL

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

28

Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos

Leonardo J. Waisman
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET, Argentina

En este capítulo reúno y reelaboro dos ponencias en las que hace algunos años propuse ideas sobre la aplicación de conceptos de los estudios subalternos a la historia de la música colonial americana. Ya que –debo confesar– he renunciado a desarrollar un marco para conceptualizar en esos términos y de manera comprehensiva la práctica musical colonial, me permito presentarlos aquí como torsos, en la esperanza de que puedan despertar en otros inquietudes más fructíferas y totalizadoras.

Los estudios subalternos y la musicología colonial latinoamericana

El concepto de subalternidad surge a partir de los escritos de Antonio Gramsci, como un complemento y una oposición a su muy difundida idea de hegemonía. La idea esencial es que la relación de poder asimétrica entre grupos hegemónicos y grupos subalternos solo funciona a través del consentimiento de los segundos; "ninguna medida de coerción militar o económica puede conseguir la hegemonía"[1]. Los estudios subalternos se originaron dentro de la batalla historiográfica para dar sentido a los movimientos independentistas que terminaron por emancipar a la India del Imperio Británico en 1947. El Grupo de Estudios Subalternos aparece en la Universidad de Sussex alrededor de 1980, pero sus proponentes más difundidos (Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak) tienen origen y formación india; sus objetos de estudio son también predominantemente indios. A través de la triple crítica de las historias universalistas del capital, de la idea de nación, y de la relación entre poder y conocimiento, cuestionaron las valoraciones negativas de las acciones populares enraizadas en la tradición. Los estudios subalternos consideran que, aun cuando las resistencias tomen formas vinculadas a tradiciones ancestrales, no se trata de rémoras de un pasado que se resiste a ser desplazado, sino de movimientos apropiados al momento histórico, que combaten los aspectos negativos de una modernidad que oprime a sus protagonistas.

[1] Smith, Kylie. "Hegemony, Subalternity and Subjectivity", leído en el 3er Congreso de la International Gramsci Society, Cagliari, 2007. Disponible en <http://www.gramscitalia.it/html/smith.pdf> [consulta 21-07-2019].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Esta escuela, que ha tenido eco mucho más allá de la India, ha formulado una serie de planteos que resultan útiles en Latinoamérica:

- Sostienen que una "Europa" virtual (la llamada civilización occidental) se ha constituido en el verdadero sujeto de todas las historias, globales o locales, occidentales u orientales. Bajo estas condiciones se ha producido y se produce el saber histórico en el "Tercer Mundo".
- Por consiguiente, rechazan la cronología única, la idea de que todas las sociedades deben recorrer obligatoriamente una serie de etapas que parten del feudalismo y terminan en el capitalismo, la industrialización y la democracia.
- Rechazan la idea de las modernidades incompletas, que justifican la intervención de los países modernos para conducir el proceso que supla esa eterna falta.
- Rechazan el proyecto de hacer historias locales que postulen un desarrollo continuo y sostenido, porque estas tienden a convertirse en variaciones de la meta-narrativa de Europa (Occidente).
- Mantienen que el signo distintivo de las historias subalternas es la discontinuidad.
- Se apoyan sobre las visiones postmodernas que niegan la existencia de una razón desencarnada, postulado central de la Ilustración: al "pienso, luego existo" oponen el "pienso desde el lugar donde estoy". El *locus* de enunciación define el pensamiento.

La musicología se inserta cómodamente como objeto de las críticas del Grupo Subalterno. Cuando, ya en la década de los 70, Alejo Carpentier se maravillaba de la lógica orgánica que presentaba la historia musical de Europa, que se manifestaba como "una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente"[2], omitía decir que el instrumento de estudio, la musicología, ha sido desarrollado desde adentro de esa tradición musical y en consonancia con la misma. El desarrollo histórico nos aparece como lógico porque nuestra visión del mismo está estructurada en función de esa lógica. Los conceptos que utiliza Carpentier ("técnicas", "escuelas", "creadores cimeros", "búsquedas audaces") son herramientas definidas dentro de la música occidental y para ella. El hilo de la historia cuya organicidad nos admira no es sino un camino que la tradición historiográfica ha trazado, conectando entre sí conjuntos de datos agrupados según conceptos definidos *ad hoc*. La musicología histórica, entonces, está construida para dar apariencia lógica a la evolución de la música europea, y constituye su metalenguaje[3].

¿Qué quiere decir "Historia de la Música"? Es una narración que da por sentado que existe un sujeto que se llama "música", que está representado por una serie de composiciones canónicas ordenadas cronológicamente, y que protagoniza una larga saga de aventuras. Este relato, generado por la musicología germano- franco- y anglo-parlante a partir del Iluminismo, rige nuestros libros de texto, nuestros programas de concierto y hasta nuestra fruición de la escucha. En esa narración hegemónica, impregnada de idealismo y teleología hegelianas, "la música" tiene una infancia monódica en la Edad Media, y comienza a desarrollarse con la Modernidad temprana. Aunque puedan presentarse varias líneas de evolución, en la mayoría de los relatos resulta dominante la vertiente de la organización tonal:

---

[2] Véase Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García (ed.). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp. 254-271, p. 254. Originalmente publicado en *América Latina en su música*. México, Siglo XXI Editores, 1977.

[3] Este párrafo es una condensación de lo publicado en Waisman, Leonardo J. "Una musicología integrada para Latinoamérica". *Revista de musicología,* XVI, 3 (1993) [Simposio sobre "Relaciones entre la Musicología Histórica y la Etnomusicología en Latinoamérica". *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid 1992*], pp. 1770-1777.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

primero se observa la tendencia hacia la constitución de la tonalidad clásica (hasta *ca.* 1800), luego el proceso de su saturación, explosión y supuesta desaparición durante el siglo XX. Cronológicamente, la culminación de esa curva tonal coincide con el período en el que se origina casi todo el repertorio de concierto que se escucha aún hoy en teatros y auditorios, coincide con el reinado de los géneros, formas y procedimientos musicales más canónicos, y coincide con la hegemonía de las configuraciones vocales e instrumentales más prestigiosas (cuarteto de cuerdas, orquesta sinfónica, etc.). Geográficamente, aunque en la Modernidad temprana incluye territorios españoles (Flandes y luego España misma), a partir de la segunda modernidad (iluminismo y revolución industrial) los excluye, para centrarse en países germánicos, Francia, y en un papel especial, Italia.

En esa concepción de la historia tienen cabida, por cierto, los compositores eslavos, españoles o latinoamericanos. Pero caben como periféricos (son amigos del protagonista). Ellos aportan pintorescos toques de color nacional a una corriente central que quizás por sí sola sería demasiado monócroma, pero que representa la médula de la así constituida historia de la música. Ahora bien, los músicos que, en los siglos XIX y XX, construyeron los diversos nacionalismos musicales, incorporando rasgos de sus respectivas tradiciones musicales populares locales a los géneros, medios sonoros y circuitos de difusión que encarnaban la visión hegemónica, actuaron en consonancia con esa óptica. Incorporar las vivencias musicales de checos, rusos, noruegos, mexicanos o argentinos a la "música universal" era un discurso muy frecuente. Ya que la dicha "música universal" era la que canonizaba la historia hegemónica, este discurso implicaba obviamente el modelo de centro y periferia –una periferia que quería acercarse y en lo posible asimilarse al centro–. Pero en el caso de los compositores americanos del período colonial (al menos hasta mediados del siglo XVIII) no es adecuado hablar de música periférica. Para ellos no existían el paradigma iluminista, la evolución hacia la tonalidad, la autoridad de una Historia de la Música. Como máximo, podrían hablar, como se usaba en esos siglos, de un "progreso" del arte musical, y de las contribuciones que a él habían aportado tal o cual compositor o teórico. Si había un centro para los compositores de los virreinatos, este estaba en la metrópoli española, cuya música constituía los modelos a imitar.

Contra el modelo dicotómico centro-periferia se han alzado muchas voces en los últimos decenios. En referencia a otro ámbito y otro tiempo, Marina Waisman proponía la expresión "modernidades divergentes" para procesos que, frente a los estímulos de la modernidad, toman caminos diferentes a los de los países dominantes[4]. Nos parece que esa formulación no termina de dar cuenta de la historia de la música latinoamericana. La razón es la discontinuidad de la que desde siempre se quejan nuestros historiadores, y que, como hemos visto, podría ser atribuida a todos los procesos subalternos[5]. Se dice, con bastante justificación, que nuestra historia se compone exclusivamente de una serie de comienzos, cada uno marcado por la recepción de la más reciente música europea. Divergir es crear un vector de dirección diferente a la línea central de desarrollo. Pero si ese nuevo trazo se interrumpe a poco de andar, y su lugar es ocupado por otra novísima flecha, quizás de dirección opuesta, no podemos realmente hablar de una trayectoria divergente.

Ahora bien, las diferencias de nuestro objeto de estudio, la música colonial, con respecto al mundo en que surgieron las teorías subalternas son enormes. Por de pronto, hay casi un siglo y medio de distancia entre la emancipación de la mayoría de las repúblicas americanas y la de la India. Pero, más importante, la colonización española se diferenció de la inglesa en el sur de Asia en el hecho de que

[4] Waisman, Marina. *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso latinoamericano.* Bogotá, Escala, 1990, pp. 72-73.

[5] Para la arquitectura, véase *Ibid.*, pp. 51-55.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

intentó poblar un continente con españoles, y en muchos casos aniquiló las poblaciones aborígenes. Aunque en muchas regiones la población indígena, mestiza, y de origen africano sea predominante, tanto nuestro objeto de estudio (la música colonial) como los sujetos que lo estudiamos (los historiadores y musicólogos) somos de raigambre europea. Pensar desde la subalternidad es, para muchos de nosotros, un proyecto difícil ya que, en última instancia, nosotros fuimos los colonizadores. Más que subalternos nativos, somos dominantes transportados al territorio de la subalternidad. Por eso, en mi caso personal, no puedo convertirme en un activista de las teorías de la subalternidad y del poscolonialismo como vías de liberación y de lucha contra la hegemonía (que es el caso de la mayoría de los teóricos en este campo, continuadores de Gramsci también en esto)[6]. Sí puedo aprovechar algunas de las herramientas producidas por estos teóricos para comprender mejor algunos episodios de nuestras músicas. A continuación, dos ensayos en esa exploración.

Pasados subalternos: la música de facistol de Manuel Sumaya[7]

El concepto que me parece una alternativa válida a la dicotomía centro-periferia es el de "pasados subalternos", propuesto por Dipesh Chakrabarty. Partiendo de varias de las premisas anteriormente citadas, este autor bengalí identifica como tales a muchos procesos históricos que no han participado ni afectado para nada a la Historia (el metarrelato de la Europa virtual). Son "pasados 'de menor importancia' con respecto a la comprensión dominante de lo que constituye hecho y evidencia (y, por consiguiente, con respecto al principio de racionalidad subyacente) en las prácticas de la historia profesional. Estos pasados 'menores' son las experiencias del pasado a las que siempre se ha asignado una posición 'inferior' o 'marginal' cuando son traducidos al idioma académico del historiador. Son pasados que se tratan, para usar una expresión de Kant, como ejemplos de "inmadurez" humana, "pasados *que no nos preparan para la democracia o para prácticas de civismo*"[8]. Aunque pueden transcurrir en los espacios subalternos de los países dominantes, se localizan más frecuentemente en países o regiones subalternizadas por el desarrollo de "Europa" (Figura 28.1).

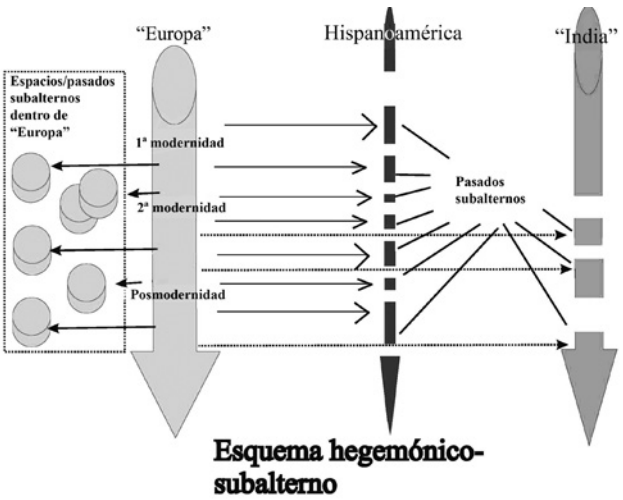


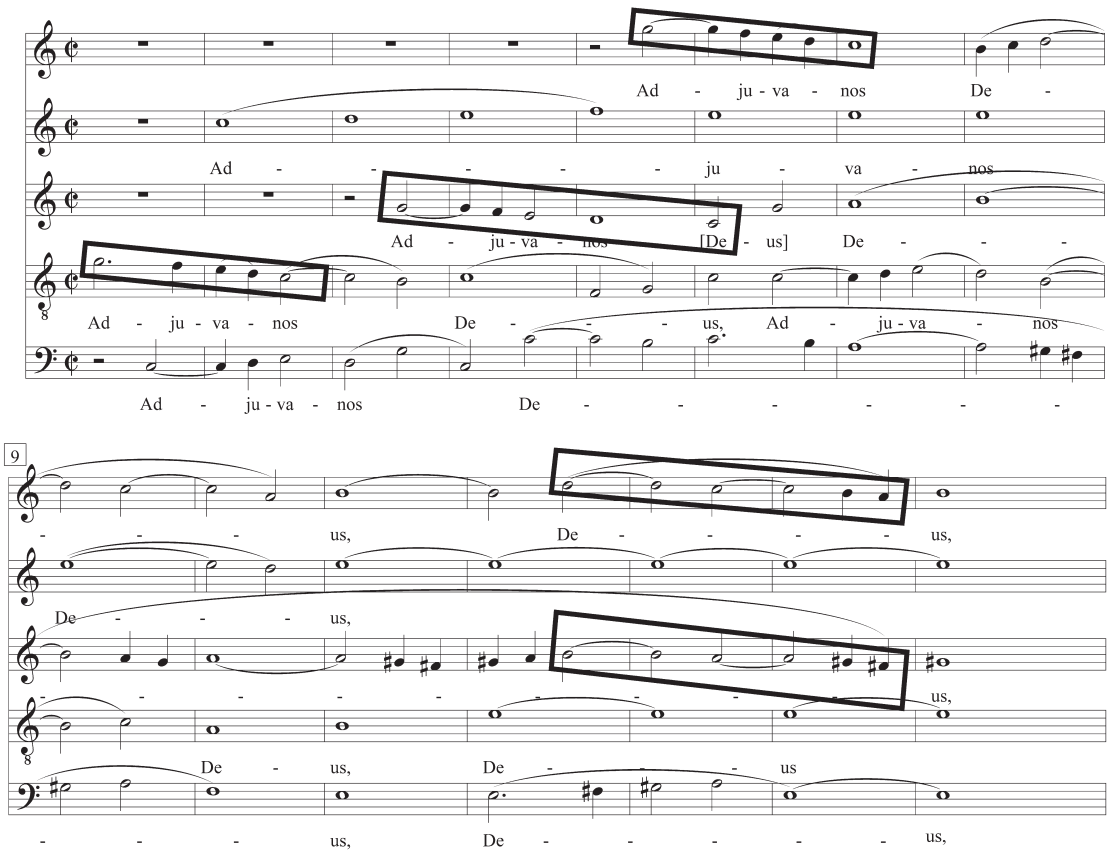
Figura 28.1: Esquema de pasados subalternos (elaboración de Leonardo J. Waisman).

[6] "[…] writing subaltern history, that is documenting resistance to oppression and exploitation, must be part of a larger effort to make the world more socially just". Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* [Princeton Studies in Culture/Power/History]. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000 [2ª ed.], p. 74. En el ámbito latinoamericano, es representativo el caso de Walter Mignolo. Véase, por ejemplo, su *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo (cuestiones de antagonismo)*. Madrid, Akal, 2003.

[7] Versión original presentada como "Una modernidad subalterna: la música de facistol de Manuel de Sumaya". XVII Jornadas de Investigación en Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

[8] Chakrabarty, D. *Provincializing Europe…*, pp. 103-104. Las cursivas son del autor.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Veamos ahora la aplicabilidad del concepto a un ejemplo concreto: una composición de facistol de Manuel Sumaya, compositor nacido en la Nueva España en 1679/80 y muerto en Oaxaca en 1755. Es cierto que, a un nivel muy general, la obra en cuestión, un *Adjuva nos* conservado en los libros de coro de la Catedral de México, puede inscribirse dentro de la práctica del *stile antico*, mencionada en los libros de historia. Pero no es menos cierto que la caracterización de ese estilo en esos textos plantea interrogantes que no se pueden ignorar: "un *stile antico* oficialmente retrospectivo, en el cual estaba prohibida la evolución estilística […] no un estilo cuya historia se remontaba a Palestrina sino un estilo cuya historia se había detenido en Palestrina"[9]. Esto dice Richard Taruskin, que en otros pasajes califica al *stile antico* de "embalsamado", "quick-frozen [ultracongelado, congelado al instante]", "artificialmente preservado", mientras que el *stile moderno* "estaba al día con el gusto de la época"[10].

Ejemplo musical 28.1: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, cc. 1-15[11].

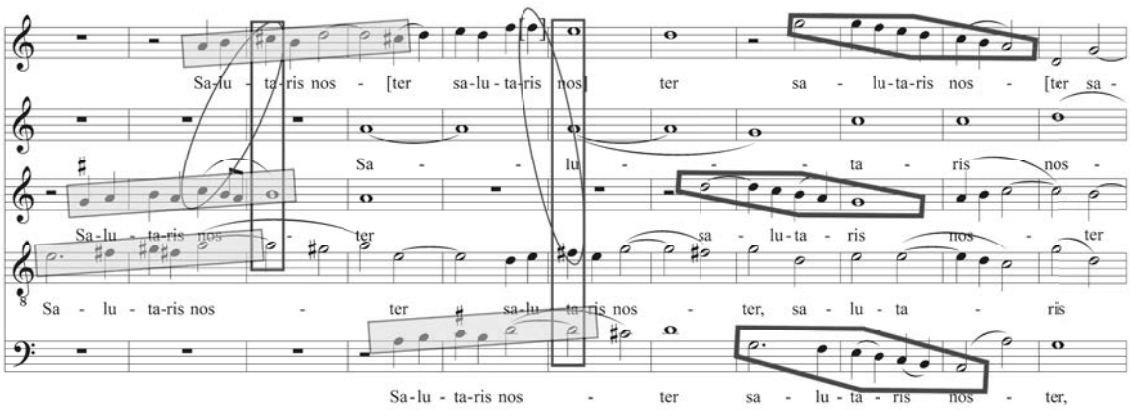
[9] "[…] an officially retrospective stile antico in which stylistic evolution was forbidden; eighteenth-century Catholics, when they wrote motets, adopted –or tried to adopt– the sixteenth century "Palestrina style": not a style whose history went back to Palestrina, but a style whose history had stopped with Palestrina". Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*. 5 vols. Nueva York, Oxford University Press, 2010, vol. 2, p. 399.

[10] *Ibid*., vol. 2, p. 201; vol. 1, pp. 667 y 669.

[11] Edición de Leonardo J. Waisman a partir de Barwick, Steven. *Two Mexico City Choirbooks of 1717. An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, pp. 1-13 (obra completa).

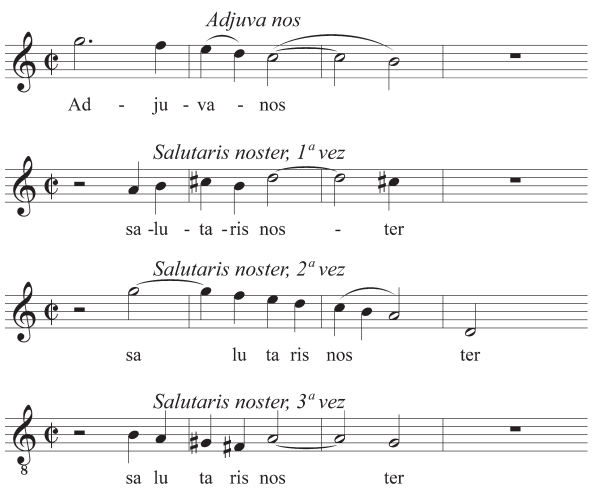
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mi encuentro con las obras latinas de Sumaya me decía algo totalmente distinto (Ejemplo musical 28.1). En primer lugar, es cualquier cosa menos música embalsamada. Nos interpela hoy, como interpelaba a los fieles que la escucharon hace trescientos años en la catedral mexicana. El Ejemplo musical 28.2 muestra cómo a las amplias curvas melódicas que descendían hacia nosotros como la benéfica ayuda divina implorada por los que las cantan les sucede un pedido de salvación impregnado de un impulso ascendente (sombreado) gracias a notas cromáticas que producen insistentes e inquietantes falsas relaciones (óvalos) y disonancias (rectángulos).



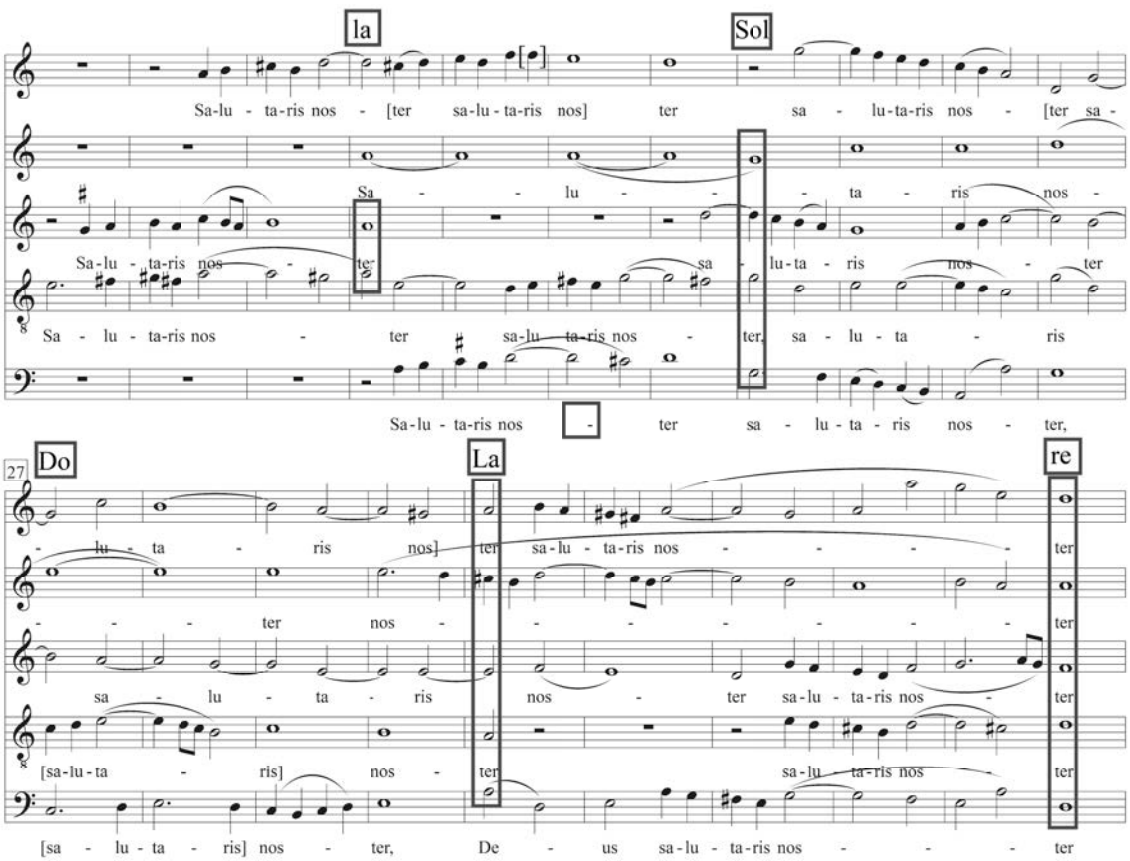
Ejemplo musical 28.2: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, cc. 16-26.

La salvación se identifica luego con el motivo de la ayuda (hexágonos) y posteriormente adquiere una nueva encarnación en la que se sintetizan el ritmo de su primera presentación (cuatro negras y una redonda sincopada) con el perfil melódico descendente del pedido de ayuda.



Ejemplo musical 28.3: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, comparación entre sujetos.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Recién allí puede descansar la larguísima frase (18 compases), que había intentado ya varias veces reposar en una cadencia (Ejemplos musicales 28.2 y 28.4): primero en La, luego en Sol, luego en Do, luego otra vez en La, hasta que, efectuada la síntesis melódica, logra finalmente una culminación sonora (La agudo en tiple 1) y un firme punto de apoyo en Re. Ninguna de estas ideas, ninguno de estos efectos, nada de este manejo de la alegoría sonora se desprende de las severas normas que congelaron el estilo palestriniano. Aunque Sumaya utiliza solo los recursos vocales especificados por el *stylus gravis* (como lo llamaban los alemanes), y aunque su marco de referencia es el tratamiento estricto de la disonancia, la composición los emplea meramente como punto de partida. Su arte compositivo parte de la intersección entre esa tradición y lo que Taruskin llama "el gusto de la época": un amor por la exploración cromática, por la presentación alegórica de los afectos, por la sorpresa, por el flujo musical cuyos meandros tienden hacia el infinito.

Ejemplo musical 28.4: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, primer punto de reposo.

Las soluciones a las que arriba Sumaya son marcadamente diferentes de lo que se conoce como "barroco tardío" en Italia, Francia o Alemania, porque su marco tonal no es el de la tonalidad temperada, sino el de las tonalidades eclesiásticas españolas en su etapa final (fines del siglo XVII y comienzos del XVIII). El trayecto de cadencias evitadas que hemos delineado más arriba, por ejemplo, no tendría cabida en las técnicas compositivas de maestros contemporáneos a Sumaya en los países mencionados: solo es natural dentro del sistema español.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Estas músicas de Sumaya pueden conceptualizarse adecuadamente bajo el concepto de "pasado subalterno". El camino que toma el mexicano para incorporar la ampliación del espacio musical a través del cromatismo y las tensiones tonales de corto alcance difiere notablemente de la vía "mayor"[12] representada por Corelli y Vivaldi, Händel y Bach, Couperin y Rameau. No incorpora en este repertorio ninguno de los recursos del lenguaje instrumental del barroco tardío y, sobre todo, no apunta al establecimiento de una configuración funcional de la tonalidad, en la que las cadencias comiencen a funcionar como pilares de una estructura de tensiones y resoluciones jerárquicamente organizada. Por el contrario, parece continuar la vía de enriquecimiento cromático que se observa en la generación previa de músicos hispanoamericanos, como Juan de Araujo y Tomás de Torrejón y Velasco. En estos compositores, las frecuentes cadencias caen en todos los grados del tono, e incluso en notas que requieren un cambio de sistema (quitar o agregar un bemol), sin constituir una jerarquía ni una red de tensiones entre los distintos puntos de apoyo. Sumaya combina este vagabundear por el espacio tonal con una concepción lineal mucho menos fragmentada, de manera que muchas de sus largas frases cambian de direccionalidad tonal varias veces, configurando un sinuoso recorrido armónico antes de encontrar su punto de reposo, muchas veces en localizaciones inesperadas. Su lógica musical no proviene ni contribuye al desarrollo de la tonalidad "europea".

Es necesario anotar que algunos de los rasgos apuntados en la música de Manuel Sumaya pueden encontrarse en las obras de facistol de uno de los más difundidos compositores españoles de la primera mitad del Setecientos: José de Torres, de cuyo *Missarum Liber*, impreso en Madrid en 1703, se enviaron al año siguiente numerosos ejemplares a México[13]. Entendámonos bien: no estoy afirmando que el estilo de Sumaya sea idéntico al de Torres; sí que varias de las características que lo definen van en la misma dirección, y que, dadas las coordenadas político-culturales de la época, es muy plausible que el mexicano se haya inspirado en el madrileño para modificar la tradición recibida.

Para nuestro argumento, sin embargo, desplazar el foco desde un compositor americano a uno español no modifica mucho las cosas. La música española de principios del siglo XVIII, como se ha señalado, no entra en la Historia lineal y centralizada que definen la musicología y la vida de conciertos. El relato de la Historia sí adopta a Domenico Scarlatti, ya que es posible acogerlo como un compositor residente en la periferia, que incorpora pintorescos rasgos del medio en el que está "exiliado" a una producción musical que aporta, en sus rasgos idiomáticos de música de tecla, en su conformación tonal y en su contribución a la "forma sonata", al desarrollo de la música occidental[14]. Pero los españoles como José de Torres no sirven para explicar nada: constituyen, como Manuel Sumaya, pasados subalternos que fueron modernos en su momento, pero no entraron en la Historia. Podemos servirnos de ellos

[12] Aquí recurro a la modelización de William Egginton, inspirada en Gilles Deleuze y delineada en su "Reason's Baroque House (Cervantes, Master Architect)". *Reason and Its Others: Italy, Spain and the New World*. David R. Castillo y Massimo Lollini (eds.). Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, pp. 186-203. El autor la aplica al Nuevo Mundo en su "The Corporeal Image and the New World Baroque". *South Atlantic Quarterly*, CVI, 1 (2007), pp. 107-127. Una estrategia mayor reproduce la ideología hegemónica y una menor intenta aniquilarla.

[13] Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. 1, p. 640. Al menos desde 1712 la Catedral poseía un ejemplar, como se comprueba por un inventario de ese año.

[14] Por ejemplo, Taruskin dice: "Rather than attempt to decide the matter of Scarlatti's 'true' significance or to harmonize the vividly conflicting perspectives on his achievement, we can regard him as an archetype of 'peripheral' composers – composers who are geographically and temperamentally remote from the centers of institutional and commercial music making, but (perhaps seemingly, perhaps truly) 'ahead of their time'–". Taruskin, R. *Oxford History of Western Music*, vol. 2, p. 398.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

para criticar a esa misma Historia, mostrando que su supuesta lógica de desarrollo no era la única posible, no era inevitable, no era necesariamente la mejor.

¿Puede cantar el subalterno? La voz de indios y negros en la América colonial[15]

En un texto fundacional de los estudios poscoloniales, Gayatri Spivak planteaba hace treinta años la pregunta sobre la posibilidad de los grupos subalternos de hablar por sí mismos dentro del contexto de las ciencias sociales actuales[16]. "En la teoría postcolonial, [el término "subalterno"] describe la condición de los grupos excluidos que carecen de un *locus* de enunciación en la intersección constituida por la alianza entre el colonizador y las elites nacionales en el proceso de formación del estado-nación"[17]. Spivak respondía negativamente: el subalterno no puede hablar. Como lo resume Gloria Galindo, "el sujeto antihistórico, antimoderno, [...] no puede hablarse (a sí mismo) como 'teoría' dentro de los procedimientos del conocimiento de la universidad, aunque ese procedimiento de conocimiento reconozca y 'documente' su existencia"[18].

Esto es así porque el marco de referencia de nuestra sociedad es una "Europa" imaginaria que no se corresponde con la designación geográfica, sino que representa la estructuración mental de las ideas dominantes sobre el pasado, presente y futuro de la humanidad. En esa construcción hegemónica, el sujeto de la historia es la élite de una región muy acotada, mientras que las grandes masas de Asia, África y Latinoamérica (y en alguna medida, los sectores subalternos de los propios países "centrales") figuran como el Otro. Si ese Otro intenta entrar en discusión con las disciplinas académicas "europeas" en los términos establecidos por esas disciplinas, solo puede hacerlo internalizando su propia incapacidad de constituirse como sujeto, ya que las ciencias sociales están edificadas sobre ese andamiaje excluyente. Solo puede definirse como Otro.

Pero, si el subalterno no puede hablar, ¿puede cantar? O sea, dentro de los marcos culturales hegemonizados por esa "Europa" entre comillas, ¿puede manifestar su voz a través de una música cuyo interés no sea solo el exotismo? La inquietante cuestión es demasiado amplia y compleja para ser respondida en este ámbito. Me limitaré aquí a examinar algunos casos en que los grupos más subalternos de la América colonial son exhibidos a través del texto y la música de villancicos y piezas similares. Los interrogaré con la pregunta: "¿qué voz cantaba en las ejecuciones de esas piezas?" En esta formulación, la palabra "voz" debe ser entendida como manifestación sonora de un sujeto poético; pretendo revelar ese sujeto.

La difusión temprana del repertorio de villancicos americanos, debida en gran parte a las investigaciones y los esfuerzos de un norteamericano impecablemente *wasp*[19] –Robert Stevenson– incluía como caballitos de batalla a un pequeño número de piezas cuyo texto estaba (o pretendía estar) en alguna de las lenguas indígenas mayoritarias de la América poscolombina: náhuatl, quiché, quechua. También en lugar prominente aparecían los denominados "guineos", "negrillos" o "negritas", en los que presuntos negros (generalmente bozales) cantaban un castellano característicamente deformado. La

[15] Una versión previa de esta sección presentada en el Congreso *La voz - Voice*, Center for Ethnomusicology, University of Columbia, Nueva York, septiembre de 2014, gracias a una invitación de Ana María Ochoa.

[16] Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture.* Cary Nelson y Lawrence Grossberk (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

[17] Galindo, Gloria. "Los estudios subalternos, una teoría a contrapelo de la Historia". *Revista Humanas*, 2 (2005), pp. 1-23.

[18] *Ibid*.

[19] Siglas de "White Anglo-Saxon Protestant".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

recepción de estas obras daba por sentado que en ellas se oía la voz de los grupos étnicos aludidos[20]. Un texto muy influyente decía:

> Los villancicos de negros de [Gaspar] Fernandes, de tipos negro, guineo y negrillo (que difieren del tipo corriente de villancico porque están basados en las tradiciones musicales afrohispánicas), con efectos pintorescos en dialectos pseudo-negros, proporcionan un ejemplo temprano (aunque solamente descolorido) de la herencia musical afroamericana del área[21].

¿Cómo se manifiesta esa herencia? Decía Stevenson que "el rápido movimiento en pies ternarios, con recurrentes hemiolas [que se encuentran] por doquier en los guineos hispanoamericanos parece un eco […] cercano" de ciertos esquemas rítmicos de las tribus africanas Yoruba, Bemba y Lala. "Los vigorosos patrones rítmicos de guineo [de los maestros de capilla latinoamericanos] atrapan […] mucho del africano nativo"[22]. Según esta visión, que hasta hoy es dominante entre intérpretes y aficionados, las grandes masas de esclavos negros traídos a las ciudades americanas serían la fuente del dialecto musical empleado en los guineos, y harían oír en ellos ecos de sus voces. Luis Antonio Escobar explicita la hipótesis, manteniendo que "los blancos, compositores maravillosos en su técnica, […] de seguro gozarían 'transcribiendo' determinados ritmos que escuchaban" y que "existió en Latinoamérica una música de ambiente negro […] arreglada por compositores blancos"[23].

En los últimos años, varios investigadores han salido al cruce de estos argumentos[24]. Geoffrey Baker ha hecho notar la incongruencia entre la imagen alegre, ingenua y divertida de los negros en los villancicos con la realidad de una raza esclavizada, despreciada y relegada al último peldaño en la escala social de la colonia[25]. Carolina Santamaría ha sometido a crítica la supuesta originalidad de las negrillas americanas, apoyándose, por una parte, en una nutrida lista de investigaciones sobre los textos en *bozal* (el castellano deformado que se atribuía a los negros), y por otra, en un somero análisis musical de un pequeño corpus de guineos de la Hispanoamérica colonial[26]. Con respecto a la tradición

---

[20] Los párrafos siguientes están tomados de una conferencia sobre "La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas" que leí en el Primer Congreso-Festival Internacional "Música barroca iberoamericana". Lima, Universidad ORVAL, 2012.

[21] Béhague, Gérard. *La música en América Latina.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, p. 43.

[22] "The fast triple movement with recurring hemiolia everywhere the rule in Spanish-American guineos and negros seems a much closer echo of Jones's Standard Pattern and its affiliates than anything of the 'Nobody knows the trouble I've seen' or 'Swing low, sweet chariot' variety" [Los esquemas estándar de Jones provienen de las etnias Yoruba, Bemba y Lala]. "The vigorous guineo rhythmic patterns favored by Fernandes and his many successors in Mexico, Central and South America, catch as much of the native African as any spiritual". Stevenson, Robert M. "The Afro-American Musical Legacy to 1800". *The Musical Quarterly*, LIV, 4 (1968), pp. 475-502, p. 497.

[23] Escobar, Luis Antonio. *La música en Cartagena de Indias.* Bogotá, [s.e.], 1985, pp. 42-43. No cito aquí los aventurados párrafos en que Jania Sarno intenta definir las características musicales de un supuesto "villancico vernáculo" (de indios y negros) y distinguirlas del villancico tradicional, porque están asentados en un gran desconocimiento de la tradición y evolución del villancico europeo. Véase Sarno, Jania. "El villancico en España y su transplante en el Nuevo Mundo". *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle.* René de Maeyer (ed.). Bruselas, The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 125-130.

[24] Además de los textos citados en las dos notas siguientes, véase una inteligente discusión del tema en Houmard, Charles James. *A Historical and Musical Analysis of the Villancico "Los Coflades de la Eztleya" by Juan de Araujo.* Tesis de Maestría, University of Texas, Austin, 1999.

[25] Baker, Geoffrey. "The 'Ethnic Villancico' and Racial Politics in 17th-Century Mexico". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 399-408.

[26] Santamaría, Carolina. "Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2, 1 (2005-2006), <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6428/5109> [consulta 21-07-2019].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

literaria, nos recuerda que ya desde el siglo XV había una numerosa población negra en el sur de España. Como la mayoría había llegado vía Lisboa (donde los negros constituían el 20% de la población), las primeras imitaciones burlescas mezclaban deformaciones lingüísticas provenientes del portugués con las de los idiomas africanos representados. La literatura del Siglo de Oro tomó, reforzó y estereotipó los elementos africanos (el "portuñol" se separó, convirtiéndose en un dialecto burlesco diferente), llegando hasta un punto en el que Francisco de Quevedo pudo bromear: "Si escribes comedia y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rr ll y al contrario, como Francisco, *Flancico*, y como primo, *plimo*"[27].

Así quedó constituido un topos fijo, que se reprodujo en miles de piezas teatrales y versos, y que se introdujo en la poesía de los villanciqueros. El villancico de negros floreció en España y en América especialmente en las décadas alrededor de 1700, llegando a ocupar un lugar casi fijo en las prácticas festivas de Navidad de algunas localidades: en Sevilla, por ejemplo, durante los últimos veinte años del siglo, el ciclo de villancicos solía terminar con una negrilla (o en su defecto algún otro "villancico étnico")[28]. Hasta donde llega mi conocimiento, los estudios literarios sobre las negrillas no han podido detectar diferencias regionales dentro de ese amplio corpus, aunque John Lipski, en un estudio pormenorizado sobre la relación entre grafía y pronunciación, logra matizar en algo su homogeneidad[29]. Según él, algunos detalles, como la presencia o ausencia de "s" final, van cambiando a lo largo de los más de doscientos años de historia del artificial dialecto. Estos, sin embargo, deben interpretarse más como índices de los cambios de pronunciación de los españoles a lo largo del tiempo que como elementos de una diversificación regionalizada del dialecto mismo. El estereotipo parece haber quedado fijado poco después de 1600 en la España peninsular, y utilizado sin mayores modificaciones durante dos siglos tanto en Andalucía como en Perú, en Castilla como en Guatemala. Como dice Santamaría,

> Todo parece indicar que el estereotipo pasó directamente de la literatura de la península a la literatura de las colonias sin mediar lo popular, es decir, escritores como Sor Juana no tuvieron acceso directo al habla de las poblaciones negras [locales] sino que reprodujeron directamente el estilo estereotipado al que se refiere Quevedo[30].

Con respecto a la música, Santamaría cuestiona la caracterización de Stevenson, señalando una serie de villancicos que la contradicen. Al respecto, me parecen inconducentes tanto las premisas del norteamericano como las objeciones de la colombiana. Las excepciones, como dice la sabiduría popular, no invalidan la regla. Es innegable que los guineos forman un corpus musicalmente diferenciado dentro del repertorio del villancico: el predominio del Fa mayor, la abundancia de efectos responsoriales, la frecuente aparición de hemiolas que escapan de una secuencia de alternancia más o menos regular y la preeminencia de la homofonía son rasgos que, sin ser exclusivos de los villancicos de negros, los caracterizan en mayor grado que a otros villancicos. Pero esto no quiere decir que las negrillas americanas sean diferentes de las europeas; más bien lo contrario. La amplitud del corpus y la mínima proporción de él que está disponible en ediciones modernas hacen hoy imposible esa distinción. Solo

[27] Quevedo, Francisco de. "Libro de todas las cosas, y otras más". *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1772, vol. 1, p. 230. Es una serie de recetas para hablar diversos idiomas; para el italiano, por ejemplo, se nos recomienda "Italiano es más fácil, pues con sólo decir *Vitela, Signor sì, Corpo dil mondo*, y saber el refrán de *pian pian si va lontan*, y pronunciando la ch, c y la c, ch, está sabida la lengua".

[28] Biblioteca Nacional de España. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 144-179.

[29] Lipski, John. "Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction". *Romance Philology*, XLIX, 2 (1995), pp. 130-167.

[30] Santamaría, C. "Negrillas, negros y guineos…", p. 10.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

una investigación amplia sobre los guineos, que incluya tanto a los ibéricos como a los americanos, podrá definir las particularidades del subgénero y las posibles diferenciaciones internas. Mientras tanto, afirmaciones como la de Paul Laird, que habla de "un mayor uso de síncopas en los [villancicos de] negros americanos"[31], quedarán como precarias, sino inexactas. En ese caso en particular, mi impresión es que son los ejemplos de Gaspar Fernández los que han llevado a Laird a esa afirmación (que, por otra parte, es creencia difundida en los medios de la música antigua latinoamericana). Así, lo que es una peculiaridad estilística de un compositor se ha entendido como característica regional o continental, como muestra del bendito mestizaje que santifica "nuestra música".

Los "villancicos de indios" se construyen a menudo como vehículos de voces subalternas, a través de la estilización de géneros musicales nativos. "Claramente basado en una danza india local" dicen los comentarios a un villancico "indio" de Fernández, aunque no se señala ni un asomo de indicio que lo indique[32]. Aunque el contexto es de divulgación (libreto de un CD), el perpetrador de esa mistificación es un musicólogo hecho y derecho. Entre muchos argumentos, me parece significativo que el ritmo yámbico, postulado como el ritmo indio por excelencia[33], sea utilizado con frecuencia para representar también a los negros, tanto en la Península Ibérica como en sus dominios americanos. Es decir: no se trata de un ritmo tomado de la música de alguna tribu y posteriormente estilizado sino de un elemento que, desde una mirada europea, caracteriza a las razas inferiores.

¿Quién, entonces, canta en los villancicos de indios o de negros? Este tema no ha sido abordado hasta ahora. Como hemos visto, los estudiosos se han limitado a señalar, casi nunca con acierto y precisión, elementos que podrían estar inspirados en características de las músicas "étnicas" correspondientes. En eso parecen seguir, con gran ingenuidad teórica, las pautas de los compositores nacionalistas del siglo XIX, considerando que "la esencia de la nación" se manifiesta en esos rasgos, y su incorporación a formas musicales occidentales y cultas significa el acceso y la contribución de ese grupo a la civilización moderna. Ahora bien, si ponemos a las negrillas y villancicos de indios en el contexto adecuado, que es el de la tradición hispana de los villancicos de personajes, no podemos ni alegrarnos por escuchar las voces de los subalternos, ni condenarlos como máscaras que esconden o justifican la opresión. De la considerable bibliografía sobre los aspectos literarios del tema, se desprende de la proximidad del género con el llamado "teatro breve": entremeses, sainetes y mojigangas que se incluían en los entreactos de las obras dramáticas de mayor envergadura[34]. Allí están, entre los tipos étnicos, los asturianos rústicos e ignorantes, los franceses mundanos y snob, los portugueses arrogantes y llorones, los gitanos quiromantes y ladrones; entre los oficios también están los alcaldes inoperantes, los médicos matasanos, los criados holgazanes. También estaban los negros, aunque su presencia rela-

[31] "[…] additional syncopation in Latin American *negros*". Laird, Paul R. "Villancico. 3. Latin America". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375> [consulta 10-07-2018].

[32] Nery, Rui Vieira. "Homenaje al mestizaje musical. Encuentros de músicas y culturas en la Península Ibérica e Iberoamérica". Libreto del CD *Villancicos y danzas criollas. De la Iberia Antigua al Nuevo Mundo, 1550-1750*. La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI, Jordi Savall, dir. Aliavox AV9834, 2003, pp. 25-32, p. 32.

[33] Véase, por ejemplo, el comentario a la edición de *Jesós de mi goraçón* (anteriormente conocido como *Tleycantimo choquiliya*) en Tello, Aurelio. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. La Habana, Casa de las Américas, 1999, p. 130. Otros de los elementos aducidos por Tello (estaticidad armónica, rítmica en base a pulsos) merecen más atención y requieren una discusión más profunda.

[34] La variedad de rótulos genéricos es amplísima: "pasos, entremeses, entremeses bailados, entremeses cantados, bailes, bailes entremesados, loas, loas entremesadas, jácaras, mojigangas, sainetes, sainetes líricos, episodios cómicos, episodios cómico-líricos, bocetos cómicos, tonadillas, comedias saineteras", según Martínez, María José. "Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete". *Lenguaje y textos*, X (1997), pp. 157-172.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tivamente frecuente en el siglo XVI tiende a desaparecer durante el XVII junto con la urbanización del ambiente y los personajes. El villancico religioso, cuya carrera abarca los doscientos años entre 1600 y 1800, conserva a los negros y los pastores del entremés temprano, pero incorpora también muchas de las novedades del teatro breve en los períodos siguientes. Los cambios más notables se producen con la Ilustración, que transforma a los rústicos pastores en elegantes árcades, dulcifica y moraliza los comportamientos y discursos chuscos de todos los plebeyos.

Tanto en el teatro breve temprano como en los textos de villancicos, los personajes son tipos, no personas. Y no pretenden ser tipos reales, sino personificaciones de rasgos, convencionalmente atribuidos a ciertos grupos nacionales, raciales o profesionales. La exageración caricaturesca de estos atributos, el recurso frecuente al humor físico y la acumulación de improbabilidades en la acción acercan estos textos a la farsa y a la bufonada. Como en la *commedia dell'arte* y a diferencia de la comedia erudita, la finalidad no es criticar costumbres, sino simplemente hacer reír (en términos actuales, divertirse, pasarla bien, *have fun*). Más allá de las justificaciones ocasionalmente esgrimidas y que a menudo suenan falsas, ¿qué fin moralizante persiguen las jácaras al retratar en forma parodiada la vida de los valientes malhechores de los barrios y, más aún, personificar a Jesús como uno de ellos?

La introducción de negros se canaliza originalmente a través de su condición de criados (no se establece una diferencia palpable entre sirvientes libres y esclavos), y el conflicto entre criados y amos, tema recurrente en el entremés, tiene su representación en algunos villancicos donde indios o negros defienden sus derechos y su humanidad: "todos somos gente, hijos del Adán" dicen los primeros[35]; los segundos afirman que "Jesús nació en Guinea"[36] y que "todos somos parientes"[37]. En una inversión carnavalesca, los negros de Gutiérrez de Padilla se transforman en amos de criados blancos:

> Turu neglo de Guinea
> que venimo combirara
> ha de tlael su criara,
> mun glave con su liblea,
> y pulque lo branco vea
> que re branco nos selvimo [...][38].

Sin embargo, lo que predomina en las letras de villancicos es el negro o el indio por sí mismo, sin ataduras ni conflictos con la sociedad dominante. Los rasgos de ternura, simpleza, glotonería y, sobre todo, afición al canto y la danza los retratan como verdaderas encarnaciones del "hombre natural", espontáneo y alegre. Si las numerosas alusiones a su cercanía con el reino animal parecen rebajarlos, los enaltece su inocencia de todas las corrupciones y perversiones de la vida social moderna. Además, por debajo de su simpleza y sus deformaciones del lenguaje, corre a menudo una vena de ingenio satírico, capacidad que comparten (como las anteriores) con los "criados bobos" del teatro breve[39].

Sería necio querer escuchar en estos personajes estereotipados, intemporales, deslocalizados, la voz de los indios y los negros de carne y hueso que constituían los grupos más sometidos en el mundo

---

[35] *Fuera, fuera, háganles lugar* de Roque Jacinto de Chavarría. Edición en Stevenson, Robert M. *Latin American Colonial Music Anthology.* Washington D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1975, pp. 84-94.

[36] *Dame albricias mano Antón*. Edición *Ibidem*, pp. 120-124.

[37] *Eso rigo re repente* de Gaspar Fernández. Edición *Ibidem*, pp. 129-131.

[38] *Ah siolo flasiquillo* de Juan Gutiérrez de Padilla. Edición en Palacios, Mariantonia (ed.). *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998, pp. 104-111.

[39] Fernández Oblanca, Justo. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, p. 114.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

hispánico. Pero tampoco es la voz de sus amos y señores "blancos" que, como alguien ha insinuado, querrían lavar sus culpas retratando la vida de sus subalternos en tonos alegres, desprovistos de toda conciencia de sufrimiento o conflicto. Esto no solo resulta ridículo por la contradicción entre la realidad que estaba ante todos los ojos, sino también innecesario, ya que la ideología hegemónica justificaba plenamente la estructura de estamentos que ordenaba la vida colonial.

Al oír los guineos y los villancicos de indios, si queremos o no podemos evitar la prosopopeya[40], la voz que estamos escuchando es la de un ventrílocuo. El escritor y el compositor han ubicado un muñeco delante nuestro y lo manipulan para nuestra contemplación y audición. La voz que oímos finge salir del monigote, pero emana figurativamente del vientre del que lo maneja y físicamente de sus cuerdas vocales. Este doble desplazamiento de la voz parece significativo: el verdadero emisor niega materialidad a su voz, transformándola en una voz-otra, que no refleja su subjetividad. Lo mismo que la voz acusmática, de origen difuso, carece de un emisor legítimo, pero a diferencia de aquella, crea su propio emisor: el muñeco del ventrílocuo solo existe como sujeto (en nuestra percepción) porque "habla". De la misma manera, el escritor y el compositor de guineos se esconden tras una construcción convencional de los estereotipos sociales, cantan a través de ella y, a la vez, sirven para crearla y reproducirla. El sujeto que emite los guineos es un simulacro de negro creado por la voz.

Por esto me parecen fuera de lugar las censuras fulminadas por musicólogos serios (demasiado serios) como Geoffrey Baker en torno al tema. Dice Baker que "el villancico de negros [...] es un documento de la barbarie de la esclavitud, mientras que al mismo tiempo vela las realidades de esa condición histórica"[41]. Esto es más corrección política que un análisis del género. Va en la misma línea que la condena a todos los chistes de judíos, de médicos, de violistas. Presume, quizás, que la risa y la burla solo sirven para denigrar, quitándole a la comicidad las mil otras dimensiones, más sutiles y más disfrutables, que la hacen una manifestación permanente y predilecta de los grupos más diversos. La línea entre la burla que tiene por objeto denigrar y la que solo busca resaltar la comicidad tiene que ver con el contexto: un estereotipo fuera de toda relación con las circunstancias reales está mucho más en función de su capacidad de hacer reír que al servicio de rebajar las cualidades de su grupo de referencia.

Dos ejemplos de repertorios vecinos al villancico pueden servir para dilucidar la operación de sus voces, aunque para discutirlos debamos salirnos de la Nueva España. El primero es una pieza escrita presumiblemente por un sacerdote jesuita en nombre de los indios que tutelaba en las misiones de Chiquitos: "El cordero de los cielos"[42].

> El cordero de los cielos,
> más cándido que un armiño,
> entre nevadas colinas
> viene a ver a los Chiquitos.

[40] Ver Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 13.

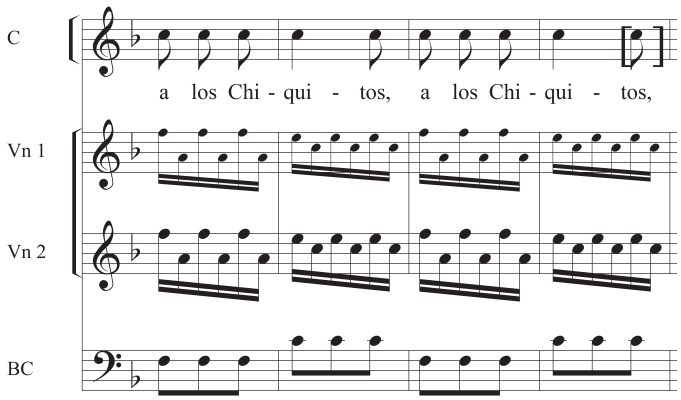
[41] [...] the villancico de negros, which is a document of the barbarity of slavery at the very same time that it obscures the realities of this historical condition". Baker, Geoffrey. "Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?" *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-448, p. 442.

[42] He hecho un análisis algo más extendido de esta pieza en Waisman, Leonardo J. "Urban Music in the Wilderness: Ideology and Power in the Jesuit *Reducciones*, 1609-1767". *Music and Urban Society in Colonial Latin America.* Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 208-229. Una edición completa de la obra ("El cordero" es la sección central del "Oh admirable sacramento", catalogado como RL 11) en Waisman, Leonardo J. (ed.). *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos.* 2 vols. Córdoba [Argentina], Brujas, 2015, vol. 2, tomo A, pp. 156-165.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

¿Cuál es el ámbito físico que sugiere el lenguaje? La comparación con la blancura del armiño desata toda una red de incompatibilidades. Sin hablar de que el hábitat del armiño no incluye a Sudamérica, este hermoso animalito es de piel marrón, excepto en los inviernos nevados, cuando su piel se aproxima al color de la nieve. Corpus Christi cae en invierno en Bolivia, pero en el clima tropical de Chiquitos la nieve es desconocida. En Europa, donde sí hay nieve, Corpus Christi cae a comienzos del verano –el armiño no es blanco–. La misma irrealidad se aplica para la frase "entre nevadas colinas": una imposibilidad total en Chiquitos, y una contradicción con Corpus Christi (junio) en Europa. Por último, la palabra "chiquitos" no es el gentilicio que se aplicaban a sí mismos los indígenas: es una denominación genérica utilizada por los españoles para cubrir una amplia variedad de etnias cuya diferenciación tribal se mantenía aún dentro de las reducciones.

Encontramos así en este inocente texto una yuxtaposición de elementos antitéticos de ribetes verdaderamente surrealistas. Es un sueño de un paisaje imposible habitado por un pueblo de designación no representativa y unidad incierta. Sin embargo, la exultación que trasunta la música en las reiteradas y jubilosas exclamaciones "a los chiquitos, a los chiquitos", con sus insistentes ritmos en la melodía, sus alborotados y ágiles efectos de *bariolage* en el violín, y sus enérgicos enlaces dominante-tónica en el bajo, nos quiere hablar de un fogoso entusiasmo de los indígenas por ese mundo quimérico (Ejemplo musical 28.5). El personaje construido por este canto tiene toda la irrealidad de un muñeco, cuya voz (manufacturada por el ventrílocuo) expresa la subjetividad de un indio imaginario, construido a través de innumerables discursos sobre el infantilismo de los indígenas misionados.

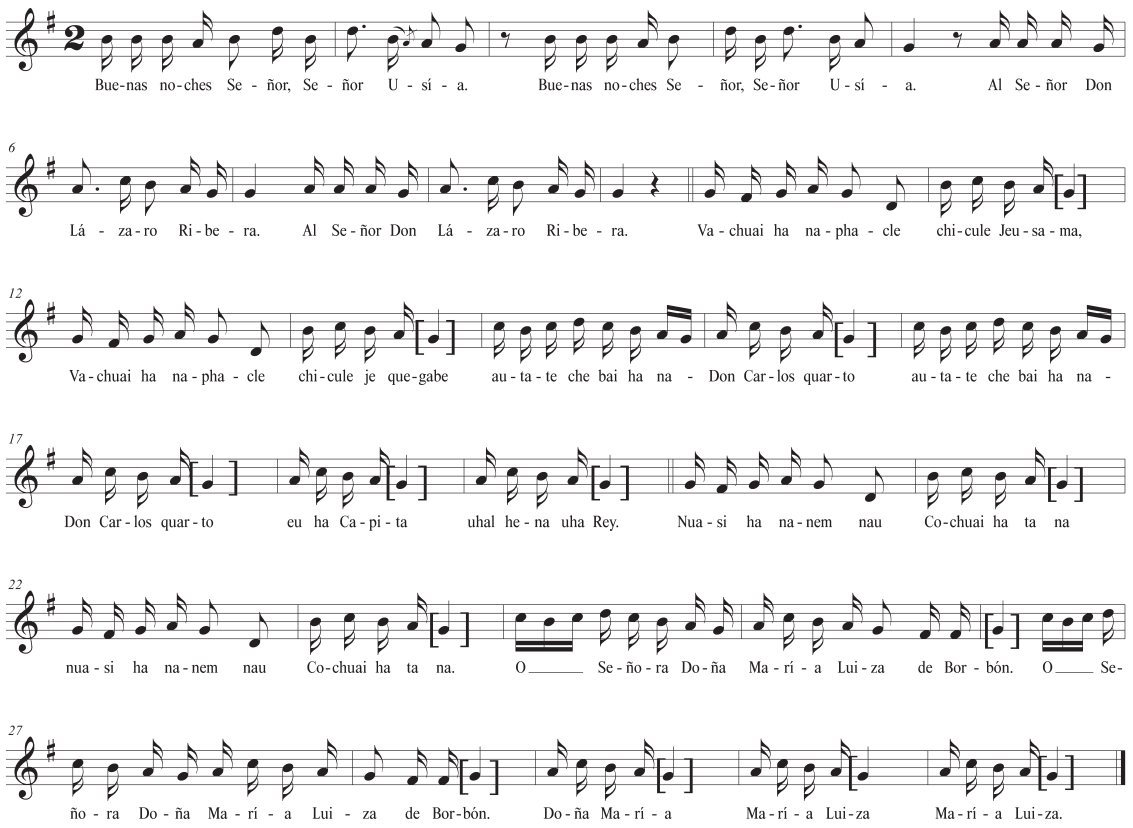


Ejemplo musical 28.5: Anónimo, "El cordero de los cielos", fragmento.

El segundo ejemplo opera en sentido inverso, manifestando las voces reales de indígenas en pueblos de misión. Se trata de una decena de composiciones compuestas por indios de las reducciones de Mojos a fines del siglo XVIII. Como ya las he examinado en otro trabajo[43], me limitaré a citar una sola muestra: una de las canciones compuestas por indígenas mojeños en 1790, en honor de los soberanos españoles[44].

[43] Waisman, Leonardo J. "La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)". *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, XII (2004), pp. 11-38.

[44] Incluidas en la Carta al Rey de 1790 de Lázaro de Ribera; Sevilla, Archivo General de Indias, Documentos escogidos 1-167.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ejemplo musical 28.6: Anónimo (Mojos), *Buenas noches, señor Usía*.

Buenas noches, señor Usía (Ejemplo musical 28.6) presenta tres características distintivas del repertorio mojeño de autor indígena: doble enunciación de cada frase musical, reiteración de la tónica para los finales de frase y predominio de la acentuación aguda de casi todas las palabras. Se puede advertir una marcada división de las frases, casi todas ellas de cuatro tiempos (dos compases) cada una. Las frases más cortas funcionan a manera de ecos del final de la frase anterior. Los pies rítmicos son de muy poca variedad, con un predominio del de cuatro semicorcheas o corchea-dos semicorcheas. Casi todas las frases descansan en un acento final, con terminación masculina: casi siempre cuatro corcheas-negra o corchea-dos semicorcheas-negra. Todas las palabras tomadas del castellano adquieren acentuación aguda: Usiá, Lazaró Riberá, María Luisá, Don Carlós Quartó. Las piezas están casi totalmente en compás binario (y su misionero Francisco Javier Eder nos dice que los indios solo usan ese compás[45]).

Quienes cantan aquí son indios genuinos, aunque el hecho de que hayan aprendido el sistema notacional occidental los señala como "ladinos" que han asimilado contenidos de la cultura dominante. El mensaje textual (en lengua canichana) es puramente ritual, aunque en su formulación deje entrever algunas mínimas pautas locales (equivalencia de capitán y rey, énfasis en el festejo más que en

[45] Eder, Francisco Javier, S.J. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Josep M. Barnadas (trad. y ed.). Cochabamba, Historia Boliviana, 1985, p. 288.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

el homenaje). La voz se manifiesta en el estilo insinuado en la partitura, y sin duda sería plenamente completada por la manera de cantarlo y tocarlo. Lo que quedó escrito es notoriamente diferente de la voz del español, y lo que se puso en acto en el momento de cantarlo también sería indudablemente diferente de las prácticas de ejecución de la cultura dominante. Que esta voz se haya podido manifestar, y que, aunque en la forma incompleta que representa una partitura, haya podido llegar hasta nosotros, se debe a su origen en circunstancias excepcionales. Al expulsar la Corona a los jesuitas, se planteó el urgente debate sobre el futuro de las reducciones en tierras alejadas y poco productivas para la economía española. El gobernador Lázaro de Ribera se propuso demostrar las potencialidades de esas zonas para justificar su permanencia dentro de un régimen especial de administración; para ello incentivó a los nativos para que asumieran protagonismo en la producción de todo tipo de bienes: yerba, tabaco, cera, tejidos. La capacidad de los indios para producir debía ser demostrada incluso en ámbitos más espirituales; por consiguiente fundó escuelas de dibujo y de música en la capital, San Pedro, y envió al monarca español ejemplos de las labores de sus industriosos súbditos[46]. Entre ellas está la piecita musical que acabamos de examinar.

Solo en esas condiciones pudo cantar la voz de un subalterno. Aún con un texto de sumisión y homenaje, pudo manifestar su manera de ser sonora. En los villancicos corrientes, la voz del ventrílocuo nos ensordece y la del negro o del indio simplemente no está allí.

[46] María Gembero-Ustárroz traza un retrato de la integración de la música en el proyecto de desarrollo de Lázaro de Ribera en su "Integrating Musical Otherness in a New Social Order: Indigenous Music from Moxos, Bolivia, under Spanish Governor Lázaro de Ribera (r. 1786-1792)". *Early Music*, 40, 2 (2012), pp. 237-251.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

29

¿Dónde están los responsorios?*

Lucero Enríquez Rubio
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

El género litúrgico[1]-musical denominado responsorio se caracterizó desde la Edad Media por su abundancia y diversidad[2]. En el repertorio gregoriano[3], las obras que llevan el título de "responsorio" están determinadas por una estructura y una función. La primera obedece al esquema Responsorio-Verso-Responsorio, con textos sacados de la Biblia, la hagiografía y la homelética: R (a,*b) – V – R (*b)[4]. En cuanto a su función, esta es muy específica: comentar los textos que les preceden. Ni estructura ni función parecen haber variado a lo largo de los siglos. Tampoco su importancia musical en el oficio de maitines, la hora canónica más larga y compleja del *Officium Divinum*[5]. En este oficio, piezas de música de distintos géneros, textos y oraciones están estructurados en tres nocturnos

* En el III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS), celebrado en la Universidad Católica de Santos (Brasil), del 1 al 5 de agosto de 2017, presenté en forma de ponencia la investigación que da origen a este artículo; la intitulé "¿Dónde están los responsorios? Algunas enseñanzas derivadas de la catalogación". Una versión abreviada fue ofrecida en el marco del I Congreso de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM) en Baeza (España) el 5 de diciembre de 2017.

1 Empleo el término liturgia (del griego *leitourgia*, que significa dar un servicio público de carácter gratuito) como sinónimo de rito en cuanto que está constituida por la organización y ordenamiento de textos, música, movimientos, acciones y personajes que intervienen en el rito; la especificación del vestuario, ornamentos y recipientes que se emplean, y la relación de todo ello con el edificio consagrado en el cual ese rito tiene lugar.

2 Hiley, David. *Western Plainchant*. Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 69-76.

3 Al canto litúrgico de la Iglesia católica practicado, recopilado y sistematizado a lo largo de los primeros diez siglos de la era cristiana usualmente se le denomina "canto gregoriano" por una asociación legendaria con el Papa Gregorio I (*ca.* 540-604). La denominación ha resultado útil en tanto que no puede circunscribirse a un tiempo ni adscribirse a un lugar ni atribuirse a una persona. En ese sentido, "una etiqueta legendaria es tan buena como cualquier otra" (Hiley, D. *Western Plainchant*, p. 513). Ese canto monódico de carácter litúrgico suele denominarse canto llano. La sinonimia es cuestionable, al menos en tratándose del canto empleado en los libros de coro de las catedrales novohispanas, ya que en la mayoría de los casos parece indicar que es fruto de las reformas que se llevaron a cabo a raíz del Concilio de Trento. En este texto, emplearé la denominación canto llano, ya que así suele nombrársele en las actas de cabildo y en los papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM).

4 R: cuerpo del responsorio; a: primera parte del responsorio; *b: segunda parte; V: verso. El asterisco indica a partir de dónde se hace la repetición o *repetendum*, también denominada *pressa*. Se le suele designar estribillo. Dado que este último término se aplica con toda propiedad a una de las secciones que caracterizan el género del villancico, prefiero la denominación de *pressa*.

5 Una de las dos construcciones litúrgicas que caracterizan el culto católico (la otra es la Misa): tiene sus cimientos en la cultura del rezo continuo vinculado tanto al ciclo vital de Jesús como al ciclo vida-muerte de todo lo creado. Esa cultura dio lugar al modelo de vida monástica que se le acredita a San Benito (*ca.* 480-*ca.* 550), fundador de la orden benedictina quien,

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

que conservan en este nombre la reminiscencia monástica de haber sido cantados a la media noche debiendo coincidir con las tres vigilias romanas[6].

Los grandes responsorios (o responsorios prolijos) tienen un sitio privilegiado, a mi entender, en términos del proceso cognitivo complejo que se desarrolla en quien participa en un ritual. Después de la invocación, el invitatorio con el salmo 94, y el himno con que se inicia el servicio –que cumplen una función introductoria– siguen los tres nocturnos. Cada nocturno empieza con un grupo de tres antífonas y tres salmos –el canto de una antífona precedía y concluía la entonación de un salmo– que prepara a la *ecclesia* para la parte sustantiva del servicio, que es la de las lecciones y sus responsorios. Las *lectiones* son importantes en contenido y extensión puesto que la esencia de la festividad que se celebra está en sus textos, sea como referencia directa, sea como analogía, sea como ejemplo moral, de ahí su importancia y extensión. Los textos son en prosa y están tomados de la Biblia y de la patrística. El texto de la *lectio* se entona con fórmulas de recitado específicas. A cada *lectio* sigue un responsorio que tiene la función de glosar, conmover o propiciar la reflexión sobre el contenido de la misma. En el último responsorio de cada nocturno (tercero y sexto responsorios) se intercala la doxología menor (*Gloria Patri*), resultando: R (a, *b) - V - R (*b) - *Gloria Patri* - R (*b). El noveno responsorio suele ser sustituido por una acción de gracias o *Te Deum*. *Lectiones* y responsorios constituyen la parte sustantiva del servicio de maitines. A continuación, la Tabla 29.1 presenta un esquema abreviado de este servicio para un día de fiesta en una catedral (*Ordo cathedralis*)[7].

Tabla 29.1: Estructura general del oficio de maitines.

Oraciones en silencio
Invocación, invitatorio, himno
Primer nocturno
Antífona, salmo, antífona (3)[8]
Versículo, respuesta, oración
Lección, responsorio (3)
Segundo Nocturno
Antífona, salmo, antífona (3)
Versículo, respuesta, oración

basándose en prácticas anteriores, estableció los principios de una vida en común bajo la autoridad de una Regla que todos obedecían, alejada del bullicio de ciudades y villas, dedicada a la oración, al trabajo manual y al estudio. El día litúrgico se dividía en "horas canónicas" mayores y menores: laudes, al salir el sol e iniciar el día; vísperas, al ponerse el sol y concluir el trabajo, ambas horas mayores; en medio de estas, las horas menores: prima, tercia, sexta (medio día) y nona; completas, antes del descanso nocturno y, a media noche, los maitines.

6 "[…] en las que los monjes debían orar". Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la música española. Vol. 1: Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*. Madrid, Alianza, 2004 [1983], p. 234.

7 Elaborado a partir de Hiley, D. *Western Plainchant*, pp. 25-30; Fernández de la Cuesta, I. *Historia de la música española*, pp. 233-238; y Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas…* Madrid, Alianza, 2003, pp. 262-272.

8 El número (3) indica que se solían cantar tres antífonas, tres salmos, tres lecciones y tres responsorios en cada nocturno cuando se trataba de fiestas dobles de primera clase: la Navidad, la Epifanía, la Pascua de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, *Corpus Christi*, la Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, la Asunción, Todos los Santos, la fecha de la Dedicación de la iglesia y/o la de su titular. La Catedral de México está dedicada a la Asunción, pero tuvo dos fechas de consagración: el 2 de febrero de 1656 y el 22 de diciembre de 1667.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Lección, responsorio (3)
Tercer Nocturno
Antífona, salmo, antífona (3)
Versículo, respuesta, oración
Lección, responsorio (2 o 3)
Te Deum (en lugar del 9º responsorio)
Versículos, oración, despedida

Los responsorios son "los ecos de la enseñanza que se nos da en las lecciones, [por lo que] se les apropió este nombre, ¿no son los que en breves cláusulas nos dan a gustar la nata de lo contenido en ellas?"[9] Por tanto, no es casual el hecho de que las obras de este género se hayan caracterizado desde la Edad Media por su abundancia y diversidad[10] constituyéndose, dentro del repertorio gregoriano, en un *corpus* de cantos de los "más importantes en lo que a desarrollo musical se refiere"[11]. Tampoco el que haya dado generoso cobijo a la composición "de autor". Pudiera inferirse que era uno de los pocos resquicios litúrgicos, dentro del Oficio Divino, en que esto fue posible y uno de los géneros que desde el siglo XVI empezó a ser puesto en polifonía para sustituir al responsorio en canto llano.

En el decurso de los siglos, los recursos sígnicos[12] y expresivos de la polifonía renacentista, del *stylo concertato* barroco o del estilo galante globalizado infiltraron, por así decirlo, la música del responsorio al punto de convertir este género musical en un metagénero[13] que, en ocasiones, "alberga"[14] otros géneros como la cantada y el *aria da capo*. Esta permeabilidad del género litúrgico a la novedad estilística es algo muy distinto de lo que acontece con el núcleo dogmático de la liturgia que, a lo largo de los siglos, cuando se ha intentado algún cambio, este se ha visto sujeto a controversias y ha dado lugar a cismas. En este sentido, los cambios sustanciales de carácter teológico, como los dogmas de la transubstanciación[15] o la Purísima Concepción de María, han ido del núcleo del dogma a la periferia de la ceremonia, resultando secundario si una pieza de música para su celebración es un canto llano, un motete polifónico, un *aria da capo* o una balada *rock*, siempre y cuando cumpla con la función que le asigna la liturgia. De ahí que la función, textos y estructura propia del responsorio litúrgico hayan permanecido inalterados a lo largo de los siglos.

---

9 Nieto, Juan. *Manogito de flores, cuya fragancia descifra los misterios de la Missa y Oficio Divino.* Madrid, Francisco Xavier García, 1760, p. 6, citado por Davies, Drew Edward. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral,* Español *Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 2006, vol. 1, p. 90.

10 Hiley, D. *Western Plainchant*, pp. 69-76.

11 Asensio, J. C. *El canto gregoriano...*, p. 283.

12 Por estilo entiendo la "caracterización sígnica y expresiva, personal o de grupo", de carácter axiológico, que distingue una obra; véase Marmolejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación.* Madrid, Akal, 2004, p. 129.

13 Concepto propuesto por Bernardo Illari para explicar la flexibilidad de un género como el villancico: Illari, Bernardo. "The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 409-440. La propuesta de Illari se nutre de las ideas sobre género contenidas en los trabajos de Samson, Jim. "Chopin and Genre". *Music Analysis,* VIII, 3 (1989), pp. 213-231; y de Kallberg, Jeffrey. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor". *19th-Century Music*, XI, 3 (1988), pp. 238-261.

14 Samson, J. "Chopin and Genre", p. 224.

15 Conversión de las sustancias del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Jesucristo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Creo pertinente hacer un acercamiento al esquema de un servicio de maitines en las fiestas dobles de primera clase en la Catedral de México para ver cómo se construía la estructura musical del mismo e inferir cuál habría sido el paisaje sonoro resultante (Tabla 29.2)[16].

Tabla 29.2: Estructura musical del oficio de maitines.

Oraciones	Rezos en silencio
Invocación	*Domine labia mea aperies*: entonación, en ocasiones seguida por una respuesta en canto llano, polifonía o música concertada
Invitatorio	Canto monódico o polifonía o música concertada, *alternatim*[17] con recitado del salmo 94 *Venite exultemos*
Himno	Canto monódico o polifonía o música concertada, con estrofas *alternatim* en canto monódico o en música concertada o en órgano
NOCTURNO	
Antífona	Canto monódico
Salmo	Recitado salmódico
Versículo-respuesta	Entonación
Oración	Entonación
Lección	Recitado (tono de lección)
Responsorio	Canto monódico o polifonía o música concertada

Como se desprende del esquema presentado en la Tabla 29.2, los maitines se construyen –desde el punto de vista musical– con fórmulas melódicas, obras en canto monódico, obras polifónicas y obras concertadas. Por ello, en un servicio de maitines las obras "de autor" representan una parte relativamente pequeña de todo el servicio en comparación con la salmodia, las lecturas, los versículos, las oraciones y preces, que constituyen la parte toral del servicio litúrgico y que se dicen en voz baja, o se entonan con fórmulas propias de lecturas y salmos, o se cantan en canto monódico. Las obras "de autor" resultan, en ese paisaje sonoro, el adorno de la estructura, a manera de gemas incrustadas en una corona. Es en la integración de un oficio de maitines donde los repertorios de canto monódico, polifonía y música concertada se entrelazan, se explican y determinan las prácticas históricas y las variantes del "uso" de una catedral[18].

[16] *Soundscape*, en inglés, término de la autoría de Murray Schafer, quien lo define como un "campo acústico" o "campo sonoro total", esto es, el conjunto de sonidos presentes "en el lugar donde nos encontremos"; véase Schafer, R. Murray. *Hacia una educación sonora*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 12.

[17] Por *alternatim* se conoce la práctica de alternar en los servicios (misas y oficios) la música en canto monódico (coro de canónigos), con la polifonía (cantores), con la música instrumental (ministriles) y con la música de órgano (organista), práctica muy usada en la tradición hispánica, aunque no siempre claramente especificada, como sucede con los versos instrumentales. En ciertos géneros como los himnos esta práctica está puntualmente registrada en las partituras del siglo XVIII, por ejemplo.

[18] La noción litúrgica de "uso" abarca todos los aspectos corporativos del culto y se extiende al ámbito social, más allá de lo estrictamente litúrgico. Denomina las variantes locales derivadas de costumbres y necesidades de una región o de una diócesis que constituyen el "uso" particular de la misma. Los "usos y costumbres" le confieren a la parte perceptible de la liturgia una calidad dinámica que le asegura permanencia en cuanto tradición aceptada por una comunidad.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Un repertorio problemático

El repertorio para el servicio de maitines que muestran las obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México resulta un tanto desconcertante y solo se comprende a la luz del que se preserva en la Librería de cantorales de la misma catedral. En especial, hay un género cuya conspicua presencia-ausencia, tanto en la Librería como en el Archivo de música, obliga a mirar con detenimiento esa complementariedad: me refiero al responsorio.

En los 133 libros de canto llano existentes en la Catedral de México[19] y en los 26 que, habiendo sido de la catedral, hoy se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, solo hay responsorios prolijos en once de ellos. Cinco son para el Triduo Sacro (elaborados *ca.* 1598), y uno para cada una de las siguientes festividades: Navidad (*ca.* 1598), *Corpus Christi,* Común de varios mártires, confesores pontífices y no pontífices, Oficio de difuntos, Santísima Trinidad (*ca.* 1575), Común de vírgenes y no vírgenes y Natividad de San Juan Bautista. Cabe señalar que solo los libros más antiguos contienen el oficio de maitines completo (invitatorio, himno, antífonas, salmos, versículos, bendiciones, lecciones [no todas] y responsorios). Por otro lado, en la "música a papeles" hay una contundente presencia del género a partir de *ca.* 1748[20] frente a un vacío de más de 200 años, solo paliado por tres series de responsorios de Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715). Surgen entonces dos preguntas: ¿con qué música se cantaban los responsorios prolijos antes de 1748? y ¿dónde está esa música?

Las respuestas están, a mi entender, por un lado, en las notas del "Diario manual"[21] que hablan de "lecciones" y que indican la forma en que se celebraba el servicio de maitines en la Catedral de México y, por el otro, en las obras intituladas "motetes" que contienen los libros de coro de la catedral donde en obras canónicas, no de ocasión, quedó la impronta de los maestros de capilla. En ambos casos, el término "responsorio" no está explicitado.

Lección, motete

El "Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año", en su largo título encierra su naturaleza. En sus detalladas aunque a veces poco claras o ambiguas descripciones normativas, los responsorios (salvo los del Triduo Sacro) no tienen epígrafe ni apartado especial.

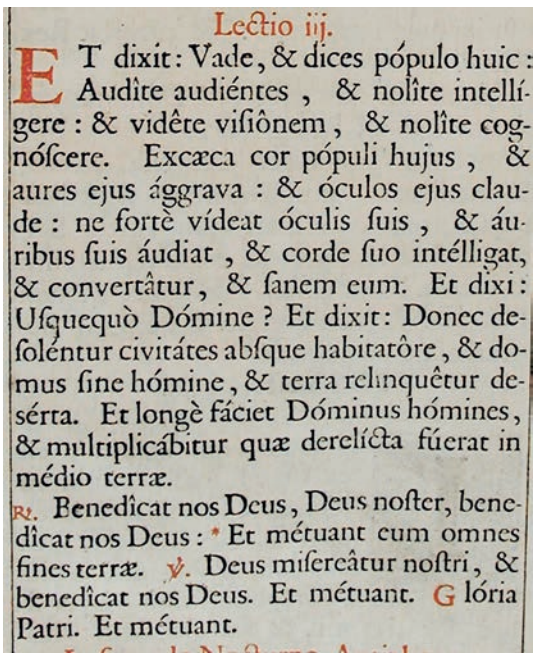
[19] *Catálogo de libros de coro de la Catedral Metropolitana de México* (en adelante, CMM), Librería de cantorales, proyecto *Musicat*-Libros de coro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, en proceso de publicación; en adelante: *Musicat*-Libros de coro. La librería puede consultarse en <www.musicat.unam.mx>.

[20] Más que la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV, dada en Roma el 19 de febrero de 1749, estimo que fue la presencia de Ignacio Jerusalem (1707-1769) en la Catedral de México, músico napolitano de primer nivel, la causa de esa indiscutible y temprana presencia del género. Jerusalem fue admitido con salario el 15 de julio de 1746 para "tocar el violón", "componer villancicos" y "enseñar a los niños" del Colegio de Infantes. Si proporciono el año de 1748 es por unos maitines de su autoría que estimo fueron escritos en ese año a raíz de una donación, asunto que he tratado en otro artículo de mi autoría: "Neapolitan Technology and Galant Style in a *Novohispano* Context: Eight Concerted Responsories by Ignacio Jerusalem". *The Iberoamerican Baroque.* Beatriz Alba-Koch (ed.). Toronto, University of Toronto Press, en prensa. Para el nombramiento del músico, véase ACCMM, Actas de cabildo (en lo sucesivo AC), vol. 38, fols. 106r-v, 15 de julio de 1746. La encíclica *Annus qui hunc*, en la cláusula 8, hace explícita la recomendación de emplear exclusivamente textos litúrgicos y excluir "motetes" y lenguas vernáculas, propias del teatro: <http://www.totustuustools.net/magistero/b14annus.htm> [consulta 28-12-2015].

[21] ACCMM, *Ordo*, libro 3, "Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, 1751".

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Parece seguir la tradición gráfica de todos los breviarios romanos, desde la edición príncipe pos-tridentina de 1568 hasta los pre-conciliares anteriores a 1962: los responsorios forman parte de las lecciones, no son un ítem aparte; su presencia está indicada al final del texto de la lección por tres elementos: la letra R, para el inicio de la respuesta o comentario a la *lectio*, la letra V para el verso que sigue a esa respuesta y, al término del verso, la primera palabra que identifica la parte de R que se repite y que está indicada mediante un asterisco. En la Figura 29.1 se muestra la tercera lección del oficio de maitines para la Santísima Trinidad y la forma en que se presenta el responsorio en un breviario de 1697[22].


Lectio iij.

ET dixit: Vade, & dices pópulo huic: Audîte audiéntes, & nolîte intellígere: & vidête visiônem, & nolîte cognóscere. Excæca cor pópuli hujus, & aures ejus ággrava: & óculos ejus claude: ne fortè vídeat óculis suis, & áuribus suis áudiat, & corde suo intélligat, & convertâtur, & sanem eum. Et dixi: Usquequò Dómine? Et dixit: Donec desoléntur civitátes absque habitatóre, & domus sine hómine, & terra relinquêtur desérta. Et longè fáciet Dóminus hómines, & multiplicábitur quæ derelícta fúerat in médio terræ.

℟. Benedîcat nos Deus, Deus noster, benedîcat nos Deus: * Et métuant eum omnes fines terræ. ℣. Deus misereâtur nostri, & benedîcat nos Deus. Et métuant. Glória Patri. Et métuant.

Figura 29.1: Lección III y responsorio del oficio de maitines para la Santísima Trinidad. *Breviarium Romanum…* (Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697), p. 464 (detalle) (Foto: Salvador Hernández Pech). Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Desde el punto de vista literario, el texto de un responsorio tiene la estructura Ab/C/b en donde A es el inicio del cuerpo del responsorio, b la *pressa* y C el verso del salmo. Algunos responsorios pueden tener dos o tres versos y algunos tienen doxología (el *Gloria Patri*); en cualquier caso, siempre alternan con la *pressa*: Ab/C/b/Db/Eb, siendo D un segundo verso y E la doxología. La última repetición puede ser desde el principio del responsorio, *a capite*: Ab/C/b/Db/E/Ab. De esta distribución del texto dimana la forma de interpretación: una sola voz o grupo solista para iniciar el cuerpo del responsorio (A), dos o más voces –el coro– para continuar con la *pressa* (b), una voz sola (o solistas) para cada verso y la doxología (C, D, E), y dos o más voces (coro) para cada repetición de la *pressa*. Se trata, pues, de un canto responsorial.

En el "Diario manual", además de que los responsorios no tienen epígrafe propio –salvo los del Miércoles Santo– tampoco tienen apostilla, a diferencia de antífonas, salmos, tractos, cánticos e introitos en cuyos párrafos apostillados se registra cómo deben cantarse y el papel que el órgano y los instrumentos desempeñan en relación con el canto. Prueba de que el "Diario manual" usa en ocasiones

[22] *Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, & Clementis VIII. primùm nunc denuò Urbani PP. VIII. auctoritate recognitum*. Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697, p. 464. Este ejemplar se encuentra en la Biblioteca Turriana de la Catedral de México.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

términos que hoy parecerían poco apropiados, por un lado y, por otro, de que en el término "lección" está incluido el responsorio que la comenta, es el siguiente enunciado: "Las leccioncillas breves de prima y completas las dice siempre un padre capellán de *choro*: la de la prima, el que dice la *Calenda* y, la de completas, el que señala y convida el sochantre"[23]. En realidad, se refiere a los textos litúrgicos denominados *capitulum* –que efectivamente son pequeñas lecciones–, a los que les siguen responsorios breves, mismos que no reciben mención alguna.

Donde el responsorio constituye un ítem aparte, sea breve o prolijo, es en los libros que contienen la música para los textos litúrgicos. Esa tradición que arranca desde la Edad Media se ve reflejada en los pocos libros de la Librería de cantorales de la Catedral de México que contienen responsorios en canto monódico. En la Figura 29.2 se observa el tercer responsorio de los maitines para la Santísima Trinidad, en el libro de coro O21 de la Catedral de México[24], que es el mismo responsorio que se muestra en la Figura 29.1 tomada del breviario.

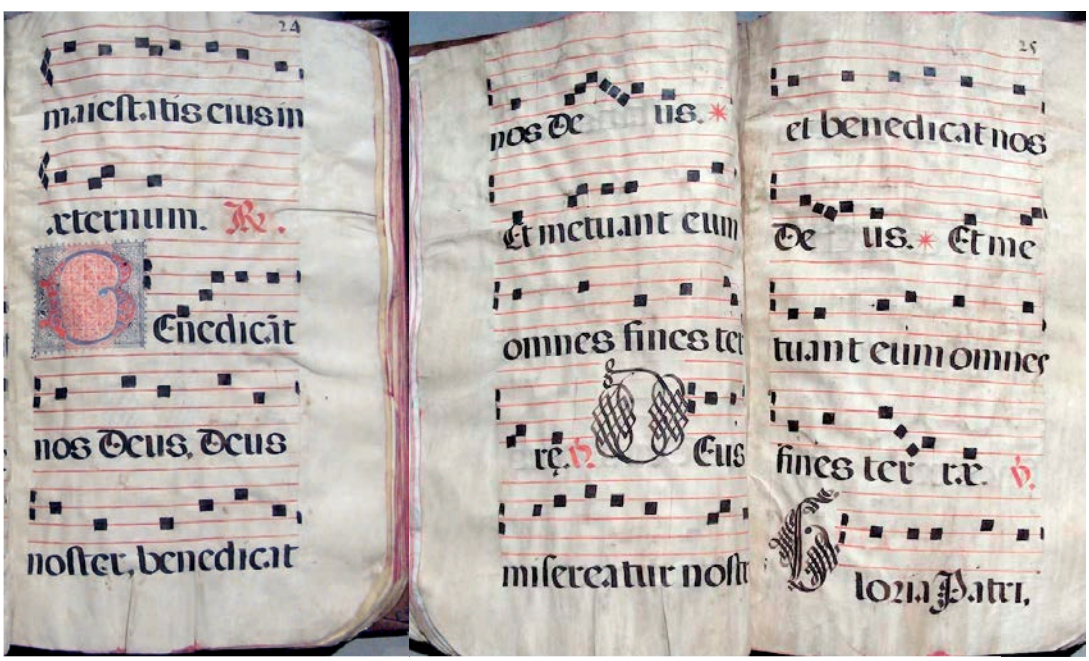



Figura 29.2: Tercer responsorio de los maitines para la Santísima Trinidad. Catedral Metropolitana de México, Libro de coro O21, fols. 24r-25r. R: cuerpo del responsorio; *: *pressa*; V: verso (Foto: Silvia Salgado). Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Si los textos de respuesta a las lecciones fueron desde el Medievo terreno fértil para la creación de obras musicales, no fue solamente porque sus textos constituyeran un comentario condensado de carácter reflexivo y didáctico de lo expresado en la lección (que son los textos sustantivos en los maitines) sino porque, en mi opinión, contienen dos elementos muy importantes para componer música:

[23] "Diario manual", *doc. cit.,* fol. 15v.

[24] ACCMM, Librería de cantorales, O21, fols. 23r, 23v-24r. Al libro le falta el primer folio, por lo que la foliación del mismo no coincide con los números de folio dados en la catalogación. En esta, hemos empleado las abreviaturas: O: oficio; M: misa; V: varia; P: polifonía.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

una estructura definida y el requisito de repetición. Pudiendo ser elementos constrictores se vuelven, en cambio, verdaderos retos que estimulan la creación musical porque dan lugar a toda clase de yuxtaposiciones y combinaciones estructurales entre texto y música. Su gran número y variedad, así como los estudios dedicados a su análisis, permiten ver las múltiples formas de adaptar diferentes cláusulas de un texto litúrgico a frases musicales bien definidas pero moldeables y adaptables. Esto aplica no solo a los responsorios "gregorianos", sino también a los de canto llano y a los escritos en polifonía renacentista o en estilo concertado galante. De ahí que en los libros que contienen música para la liturgia del Oficio Divino (cantorales), a diferencia de los que solo contienen texto (breviarios, manuales), los responsorios ocupen un espacio y un epígrafe propios. El problema surge cuando no hay epígrafe o cuando este es el de "motete".

Forma, estilo, género y repertorio parecen confundirse en el apartado que Samuel Rubio dedica al motete en su *Historia de la música española*[25]. Esta confusión se debe, en mi opinión, a la extensa cita con la que inicia el apartado, tomada del benedictino Anselm Hughes, pionero en la musicología medievalista[26]. Creo que la visión de Hughes genera la invisibilidad que los responsorios de los cantorales polifónicos de la Catedral de México han tenido para los ojos de los musicólogos. Según esa definición, parecería que todas las obras de música polifónica anteriores a 1600 son motetes, apreciación que no ayuda a entender el repertorio de música para el ritual de una catedral.

François Reynaud apuntó hace más de veinte años que, a pesar de los trabajos que Felipe Rubio Piqueras y Robert Stevenson habían llevado a cabo en los libros de coro con música polifónica de la Catedral de Toledo, aún hacía falta establecer la posible distribución en los oficios de todo el año de la abundante y rica producción de obras polifónicas en ellos contenida[27]. Dado que en la Catedral de México hemos catalogado tanto los libros de polifonía como los de canto llano y toda la música "a papeles", quizá podamos contribuir a esa tarea empezando por aclarar qué entendemos por motete en el ámbito de esa catedral a partir de lo que nos dicen su Archivo de música, su Librería de cantorales y sus documentos. Para ello, recurro a los tres conceptos sustantivos de la definición de género que ha regido el trabajo de catalogación que hemos hecho: título, contenido musical y función. En tratándose de esta última y siendo textos litúrgicos los de las obras catalogadas, hemos empleado consistentemente otras dos características clasificatorias al normalizar el género de una obra, con independencia del consignado en esta: me refiero a la literalidad e integridad del texto litúrgico *vis à vis* la manera como se presenta en la obra. Si una obra se titula *Aria*, *Motete, Dúo* o *Nocturno*, pero tiene el texto de un responsorio litúrgico, le hemos asignado este género. No solamente con independencia del título sino también de la forma musical en que este se ha vertido: puede tener introducción, recitado y aria, como una cantada; o constar de dos secciones como *aria da capo*; o estar construido con una cláusula polifónica y otra en

[25] Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Vol. 2: Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, 1998 [1983], pp. 72-76.

[26] Rubio no proporciona la fuente bibliográfica de donde tomó la cita de Hughes con la que él empieza el apartado: "La mayor parte de la música del período 1250-1375 que ha llegado hasta nosotros está compuesta de motetes: no solo de motetes en sentido propio, sino también por una cantidad considerable de música para el Ordinario de la Misa compuesta siguiendo el estilo del motete. Efectivamente, la forma del motete era usada en casi todas las partes del servicio litúrgico que podían ser escritas polifónicamente (himnos, Propio de la Misa, el *Magnificat*); incluso adoptaban esta forma los cantos amorosos, los de banquetes, y las composiciones destinadas a las grandes solemnidades oficiales. Por añadidura, es el motete la única forma medieval que, sujeta a una serie ininterrumpida de transformaciones, sobrevive a través de las obras de Dunstable y de Dufay, para desembocar en la escuela de los Países Bajos y en la producción de Fayrfax y de Palestrina". *Ibid.*, p. 72.

[27] Reynaud, François. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoinages aux environs de 1600*. París, CNRS & Brepols, 1996, p. 276.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

canto llano: monódica y otra en canto llano: es responsorio si el texto litúrgico lo es y está íntegro. Estos criterios nos han proporcionado un ancla segura y aclaradora.

En cuanto a su función, un responsorio puede servir como respuesta de una lección en unos maitines, o como obra para acompañar una procesión dedicada a un santo, o como obra complementaria en una misa, o como un "responso" para enterrar a un difunto: si su texto es el de un responsorio canónico y está completo, lo hemos catalogado como tal. Asignar un género a una obra litúrgica a partir de la función que desempeña en un momento dado es riesgoso, ya que esa función puede cambiar con el tiempo y las circunstancias.

Por lo que hace a los procedimientos para escribir la música, estrechamente vinculados con la historia de la palabra *motetus* –palabra que se deriva de un procedimiento compositivo–, Rubio expone algunos de los que se emplean en la creación de un motete de los siglos XV y XVI[28]. Esta explicación tampoco nos ayuda a entender el repertorio polifónico contenido en los cantorales de la Catedral de México y menos aún a establecer una posible distribución del mismo en "los oficios de todo el año", como consideró necesario Reynaud. Veamos:

> El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto. Es decir: el motete es un conjunto de episodios musicales cada uno con su tema propio. El número de episodios viene determinado por el número de frases de la letra: cada frase nueva o distinta engendra, a su vez, un tema nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homofónica[29].

Siguiendo esos principios se escribieron antífonas, salmos, himnos y responsorios. Que la palabra "motete" oculta muchos de estos, incluso a la mirada más cuidadosa y perspicaz, lo podemos ver en un trabajo excepcional por la calidad y cantidad de la documentación consultada y por los datos valiosos que aporta. Me refiero a la obra de Javier Marín López intitulada *Los libros de polifonía de la Catedral de México*[30]. Con fines demostrativos y a manera de brevísimo estudio de caso, tomo como ejemplo el cantoral P09[31], que es una copia manuscrita de los primeros 85 folios –"excepto la portada"–[32] de la edición de 1585, impresa en Roma, del libro de Tomás Luis de Victoria *Motecta Festorum Totius Anni cum Communi Sanctorum* [...][33]. De este libro, segunda reedición de las varias que se publicaron, hubo un ejemplar en la Catedral de México, según consta en un inventario de 1589[34]. El impreso ya no existe, pero el hecho de que se haya sacado una copia casi literal de su contenido muestra que ese repertorio era útil y necesario para la realización de los oficios en la Catedral de México, además de ser valorado

[28] Escribe Rubio: aplicar "a un '*organum polifónico melismático*' o a una de sus partes llamadas 'cláusulas', carentes de letra, un texto poético repartido silábicamente en correspondencia con cada una de las notas de los melismas. La voz que acepta el texto nuevo recibe el nombre de 'motetus', aplicándose posteriormente esta nomenclatura, por extensión, a toda la pieza". Rubio, S. *Historia de la música española*, p. 72.

[29] Rubio, S. *Historia de la música española*, p. 73. En la cita me parece claro que la palabra "forma" está empleada como sinónimo de "estilo" o "manera", aplicable al cómo se usan los elementos del lenguaje musical, y no como sinónimo de "estructura", aspecto al que justamente remite la cita entera.

[30] Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012.

[31] *Musicat*-Libros de coro.

[32] Marín López, J. *Los libros de polifonía...*, vol. 1, p. 435.

[33] Victoria, Tomás Luis de. *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*. Venecia, Alessandro Gardano, 1585, disponible en <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP106046-PMLP216259-Motecta_Festorum.pdf> [consulta 30-07-2018].

[34] ACCMM, Inventarios, libro 2, expediente 2, fol. 89v.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

por la calidad de su música. La copia manuscrita que hoy se conserva en la Librería[35] probablemente fue hecha alrededor de 1700 bajo la supervisión de Antonio de Salazar, maestro de capilla, y por un discípulo suyo, ex seise que había sido ya contratado como músico y que desarrollaría un estilo rico y variado como artífice escritor de libros de coro, Simón Javier Rodríguez de Guzmán[36]. Es una copia editada, digamos, ya que dejaron fuera las últimas cuatro obras incluidas en el impreso (que son para ocho voces). Sin lujos, la copia es cuidadosa a pesar de tener un par de "erratas" en relación con el impreso. Al revisar la catalogación de cada uno de los textos[37] pudimos identificar: 10 responsorios, 10 antífonas, 7 antífonas para el *Magnificat*, 3 motetes, 2 himnos y un introito[38], tanto para el Propio del Tiempo como para el Propio y Común de Santos.

Los textos de los responsorios se presentan de las siguientes maneras: a) responsorio, *pressa*, verso (generalmente la *secunda pars*), *pressa*: *Quem vidistis*, *Vidi speciosam*, *Ascendens Christus in altum*, *Dum complerentur Dies, Descendit Angelus*, *Doctor bonus*, *Duo Seraphim*; b) responsorio, *pressa*: *Surrexit Pastor bonus*, *Congratulamini mihi*, *Tu es Petrus*. Si consideramos como responsorios los incluidos en b) es porque tomamos en cuenta que "Los responsorios polifónicos, según la costumbre española, consisten en breves frases que alternan con el canto gregoriano"[39], tal y como hoy día lo ha puesto en práctica Juan Manuel Lara, tanto en grabaciones como en libros impresos[40]. De hecho, en el cantoral P01[41], un responsorio de Antonio Rodríguez Mata, *Tristis est anima mea*, muestra, "[al] concluir la última sección polifónica en la voz del bajo, [la] entonación en canto llano del verso: *Sustinete hic*"[42].

En cambio, solo consideramos como "motetes" aquellas obras "cuyo texto no fue copiado de una pieza litúrgica única [...] sino compuesto de frases pertenecientes a varias, a modo de centonizacion"[43]. Luego entonces, la definición de un motete paralitúrgico quedaría acotada a una obra de música escrita con uno o varios fragmentos de textos litúrgicos pertenecientes a una misma festividad que puede usarse indistintamente en alguno de los servicios de esta, sea misa u hora canónica, incluyendo procesiones litúrgicas. Hasta aquí por lo que hace al repertorio, esto es, el qué. En cuanto al cómo, había varias maneras de celebrar el servicio de maitines, más allá del horario[44]:

---

35 Se trata del libro P09, *Musicat*-Libros de coro.

36 ACCMM, AC, vol. 24, fol. 110v, 10 de enero de 1696.

37 Esta catalogación fue posible gracias a las discusiones y aportaciones hechas por mis colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en especial Juan Manuel Lara Cárdenas con la colaboración de Salvador Hernández Pech.

38 En la "Tabla 7", Marín consigna "30 motetes, 2 antífonas, 1 himno"; véase Marín López, J. *Los libros de polifonía*, vol. 1, p. 61.

39 Rubio, Samuel. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía.* Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1969, p. 298.

40 Para la partitura, véase Lara Cárdenas, Juan Manuel. *Officium Defunctorum Novohispanicum. Con música de Hernando Franco (1532-1585)* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XIV]. México, CENIDIM, 2015. Para la grabación, véase *Officium Defunctorum Novohispanicum, México, Hernando Franco (1532-1585).* 2 CDs. Juan Manuel Lara Cárdenas, dir. México, Quindecim Records QP187, 2007.

41 Libro P01, fols. 014v-015r, *Musicat*-Libros de coro.

42 *Idem.*

43 Rubio, S. *Cristóbal de Morales...*, p. 197. Este es justamente el criterio que siguió Rubio en su clasificación de las obras de Morales en la que, si bien no hay un apartado específico para estos "motetes", sí lo hay para responsorios, antífonas, salmos e himnos.

44 El "Diario manual" ratifica lo que por muchos años se venía haciendo: los maitines podían ser por la tarde (cuatro o seis de la tarde), primera noche (una hora después de puesto el sol), media noche (doce de la noche) y madrugada (tres de la mañana). De antaño, los maitines a media noche o a las tres de la madrugada se celebraban únicamente en las fiestas de "la Natividad del Señor, su Resurrección y las Tinieblas [maitines y laudes de jueves, viernes y sábado] de la Semana Santa". ACCMM, AC, vol. 39, fol. 227r, 30 de abril de 1748.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

> Los maitines siempre son semitonados y todos se dicen en semitono[45] [...]. Cuando son cantados en días de primera clase, todos se dicen en canto llano solemne alternando con el órgano salmos, himnos y cánticos de los maitines y laudes. La capilla dice en música los versos del invitatorio; y, el salmo [94], el coro en canto llano; y también cantan los responsorios o villancicos de las lecciones, el *Te Deum* y el cántico *Benedictus* [...][46].

Estas varias maneras de realizar el servicio de maitines en la Catedral de México, aunada a la práctica *alternatim* en una misma obra, permite inferir que podía aplicarse también a todo un nocturno, alternando responsorios semitonados con responsorios cantados, dependiendo de la jerarquía de la fiesta y de otras circunstancias. Era el maestro de capilla quien, de común acuerdo con el sochantre, "construía" la música del servicio valiéndose de los responsorios escritos en los libros de canto llano y polifonía, y de los villancicos y chanzonetas[47] provenientes de los papeles de música. Véase el Anexo 1 para observar la complementariedad de los repertorios. De ahí que: a) si el responsorio era semitonado como parte de la lección, a continuación podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico; b) si el responsorio se cantaba en canto llano, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico; c) si el responsorio se cantaba en polifonía o música concertada, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico, lo que haría especialmente largo el servicio[48].

Estimo que la aparente controversia de si el villancico sustituyó al responsorio en un determinado periodo, como si fuesen excluyentes, sustentando esa postura en textos en los que hay un margen amplio para interpretar las conjunciones "y" "o" (como puede verse en la última línea de la cita anterior), o en las obras listadas en inventarios[49], no ha lugar habida cuenta de que un texto litúrgico y la consiguiente función que desempeña en un servicio no puede sustituirse aunque ciertamente pueda ser rezado (ese texto litúrgico) en el lugar que le corresponde de acuerdo con el servicio, mientras una obra musical con texto paralitúrgico (como es un villancicos) se canta[50]. En ese sentido entiendo la siguiente "Nota" escrita en el inventario efectuado en tiempos de Antonio Juanas: "Entre estos papeles [los apartados por inservibles] hay algunos villancicos de varias festividades que se cantaban antiguamente en

---

[45] "Semitonar" es recitar elevando la altura de la voz.

[46] "Diario manual", *doc. cit.*, Notas generales. Preliminares, fols. 2v-3r. En las transcripciones documentales he desarrollado abreviaturas, actualizado ortografía y agregado puntuación.

[47] Rebasa la naturaleza del presente artículo hacer la caracterización de la chanzoneta y el villancico. En la documentación catedralicia del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII suele mencionarse un término después del otro, a veces como sinónimos y otras como si se tratase de distintos géneros. Andrea Bombi no emplea el término chanzoneta al caracterizar y contextualizar villancicos y géneros afines: Bombi, Andrea. "'The Third Villancico Was a Motet': The Villancico and Related Genres". *Devotional Music…*, pp. 149-187.

[48] En relación con los maitines de Navidad de 1749, se decidió someter a la aprobación del arzobispo que comenzaran a las diez de la noche y se acortaran "pues desde el invitatorio, responsorios, villancicos y demás, se van con excesiva pausa y solemnidad"; ACCMM, AC, vol. 51, fol. 275v, 5 de diciembre de 1772.

[49] "El fenómeno de la sustitución de los villancicos por responsorios y el supuesto papel de Francisco Javier García Fajer en este proceso debe ser estudiado con más detalle, ya que parece que dicho fenómeno se produjo con anterioridad a García Fajer y no se dio de forma generalizada en todas las catedrales". Marín López, Javier. *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007, vol. 1, p. 647, n. 376, disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/16883494.pdf> [consulta 30-07-2018]. Basándose en el mismo inventario que analiza Marín, Álvaro Torrente afirma: "El inventario musical de 1793 demuestra que el cambio de género musical en los maitines se había consumado". Torrente, Álvaro. "'Misturadas de castelhanadas com o oficio divino': la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII". *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*. Miguel Ángel Marín (ed.). Logroño y Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 193-235, p. 223.

[50] Véase el artículo de Hurtado, Nelson. "¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII". *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 43-88. El autor escribe en el

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

lugar de responsorios" [51]. Lo cual me lleva a agregar la siguiente posibilidad de ejecución en el servicio de maitines: d) si el responsorio se rezaba, al mismo tiempo podía cantarse un villancico o chanzoneta.

La combinación de un responsorio en canto llano seguido del canto de un villancico o chanzoneta, o la del un responsorio semitonado seguido del canto de un villancico o chanzoneta es, en mi opinión, la combinación que primó a lo largo del siglo XVII y en los primeros años del siglo XVIII para ciertas fiestas, pero no para todas. En algunas, como muestran los repertorios y las actas capitulares, los responsorios polifónicos alternaron con los responsorios en canto llano o semitonados. Pero de lo que no tengo duda es de que el responsorio, por ser un texto litúrgico, siempre estuvo presente. Y que el villancico, aunque mucho se haya escrito sobre él, no ha sido estudiado como una manifestación de arte efímero, de ocasión, como lo fueron los túmulos funerarios, los arcos triunfales o las odas a virreyes y arzobispos. Seguir esa línea de investigación aportaría respuestas a varias preguntas y ayudaría a contextualizar el ciclo de vida cultural del género villancico, por así decirlo.

Considero que ahí donde sí tuvo lugar una sustitución en la Catedral de México fue en el ámbito de los responsorios en canto llano al ser reemplazados por los responsorios polifónicos o por los concertados. Por un lado, se explicaría el uso de "motetes" de Victoria y de otros autores presentes en la Librería de cantorales durante los siglos XVI y XVII y, por otro, se comprendería la existencia de varios cantorales que no tienen responsorios a pesar de ser para el servicio de maitines. A manera de ejemplo, presento un caso ilustrativo. Se trata de dos libros de coro dedicados a la festividad de la Santísima Trinidad y su relación con los responsorios polifónicos para la misma festividad que se encuentran en el archivo de "papeles de música". Esta festividad no aparece en el Anexo 1 por ser doble de segunda clase. El libro O20 que he datado en *ca.* 1575[52], uno de los más antiguos de la Librería, contiene el invitatorio, el himno, 18 antífonas, 9 salmos, 3 versículos y 8 responsorios; no incluye las lecciones –que se recitan en tono de lección–. Como se ve, están todas las obras litúrgicas con música que requiere el oficio de maitines. Por otro lado, no hay constancia de que hubiese habido o se hubiesen encargado o escrito villancicos para esta festividad a lo largo de los siglos XVI y XVII: la Santísima Trinidad parece no haber sido una temática que interesara a los villanciqueros o a los maestros de capilla. De lo que sí hay evidencia es de que poco más de cien años después, "para solemnizar una fiesta con maitines cantados [...] el deán Diego de Malpartida Zenteno, con dinero de Juan de Chavarría Valera, fundó [en junio de 1683] los de la Santísima Trinidad e Inmaculada Concepción con un principal, el primero, de 5800 pesos y renta de 290 y, el segundo, de 6200 y renta de 310 pesos anuales"[53]. Esta información permite datar, así sea en forma aproximada, una de las series de responsorios más antiguas que hoy se encuen-

resumen: "una de las que se han documentado mejor [las maneras como los villancicos ocuparon el lugar correspondiente a los responsorios] era que se cantaban al mismo tiempo que los textos litúrgicos de los responsorios, mientras estos se rezaban en voz baja". El planteamiento es confuso puesto que no hay sustitución de uno por otro sino simultaneidad en la ejecución de ambos. En los esquemas que presenta (pp. 67-69) el autor no hace diferencia entre cuerpo de responsorio y *pressa* o estribillo, lo que no contribuye a dar claridad a la estructura de un responsorio.

[51] ACCMM, Archivo de música, A2213, "Plan de Música de varios autores, perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don José Serruto, y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas, este presente año, 1793", fol. 134. Agradezco a Drew Edward Davies la referencia puntual. Este párrafo es el que dio pie a la nota escrita por Marín que cito en la nota 49.

[52] Doy las razones para esta datación en mi texto "De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito". *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Javier Marín López (ed.). Madrid, ICCMU, 2018, pp. 75-102.

[53] Zárate, Edén; y Santa Cruz, Ruth. "La celebración de maitines en las *Actas de cabildo* de la Catedral de México, siglos XVI-XVIII". Documento inédito, Proyecto Musicat, marzo de 2016.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tran en el ACCMM y que es de Antonio de Salazar[54], justamente para la celebración de la Santísima Trinidad, tomando en cuenta que él ingresó como maestro de capilla en 1688. La serie consta de seis responsorios (no hay señales de pérdida en la unidad documental), lo que implica haber alternado estos con los responsorios tercero y octavo, fueran semitonados o en canto llano. Salazar, como maestro de capilla y de común acuerdo con el sochantre, pudo haber construido para esa celebración un juego de maitines enteramente cantado en forma *alternatim*: con un invitatorio e himno polifónicos –libro P04[55]– atribuibles a José de Agurto y Loaysa (activo en esos años en la Catedral de México); con las antífonas, salmos, versículos y dos responsorios en canto llano del libro O20, y con los seis responsorios polifónicos compuestos por él.

El libro O20 se mandó copiar en *ca.* 1776: "hay viejo y nuevo, y el nuevo está muy mal escrito"[56]. Este "nuevo" es el O21. No solo el contenido sino hasta la *misse en page*[57] fue copiada del libro antiguo en forma literal, casi fotográfica, con una salvedad: no se incluyeron los responsorios prolijos en canto llano. En mi opinión, esto fue porque ya se había hecho tradición cantarlos con música "a papeles". Aunque el material en que están escritos los responsorios de Salazar para la Santísima Trinidad es frágil, fueron conservados en el archivo en tanto música canónica, no de ocasión, a diferencia de los villancicos, de los que se han conservado muy pocos[58]. No solo eso, sino que la serie fue reelaborada por Mateo Tollis de la Roca (1714-1781) casi 100 años después, actualizándola en aspectos estilísticos[59] quien, además, la completó, adelantándose a Juanas en eso de construir juegos o series con 8 responsorios[60].

A manera de conclusión

De lo hasta aquí expuesto, considero: 1) que responsorios y villancicos coexistieron desde la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de los siglos XVII y primera mitad del XVIII; la obra misma de Salazar conservada en el Archivo de música de la Catedral de México es una buena muestra de ello; 2) que una gran parte de los responsorios polifónicos que se usaron en la Catedral de México se encuentran ocultos como "motetes" en la Librería de cantorales; 3) que la temporalidad como criterio de "sustitución" (responsorio por villancico y viceversa) puede ser muy engañosa, como lo prueba el hecho de que tan temprano como 1711, algunos miembros del cabildo se inclinaban por no más villancicos a favor de más responsorios (cantados, agregaría yo), como se puede leer en una acta que registra la decisión del

[54] ACCMM, Archivo de música, A1944.

[55] Copiados en 1774 en el libro P08.

[56] ACCMM, Inventarios, caja 1, exp. 6, "Inventario de los libros del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México...". El inventario fue iniciado el 4 de julio de 1749 y actualizado el 6 de febrero de 1776. La nota está escrita como tal debajo del número 68 que corresponde al libro viejo, O20.

[57] Véase mi artículo "De ida pero sin vuelta...". El concepto *misse en page*, acuñado por Elisa Ruiz, es de suma utilidad para comprender los cantorales facticios, esto es, integrados por unidades codicológicas elaboradas por varias manos en distintos momentos.

[58] Hemos catalogado 149 villancicos: Enríquez Rubio, Lucero; Davies, Drew Edward; y Cherñavsky, Analía. *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen I. Villancicos y cantadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

[59] Dianne Lehmann Goldman hace un estudio detallado al respecto en su artículo "Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico". *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. Drew Edward Davies (coord.); Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 125-138.

[60] ACCMM, Archivo de música, A1952.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cabildo de que se despache "nueva cédula, insertándose en ella [el] citarse para determinar igualmente lo conveniente sobre la proposición hecha por el señor Meléndez en razón de que en los maitines solemnes se canten los responsorios y no villancicos"[61]; 4) que alternar en un mismo nocturno responsorios semitonados con responsorios cantados, sea en canto llano, sea concertados, fue una práctica que habría pervivido hasta que Antonio Juanas fue nombrado maestro de capilla (1791) y que explicaría, entre otras cosas, por qué Ignacio Jerusalem solía escribir los responsorios 1º, 3º, 4º, 6º y 7º, y no el 2º ni el 5º ni el 8º, que son los responsorios intermedios de cada nocturno; 5) que Tollis de la Roca parece haber sido el precursor en la Catedral de México de lo que Juanas desarrolló a plenitud: la construcción de los juegos de maitines con 8 responsorios de autor, no solo de propia creación sino haciendo otras versiones o interviniendo los de otros maestros de capilla: Tollis de la Roca los de Salazar, Juanas todos los de Jerusalem[62], incluyendo la elaboración de contrafactos sacados de obras de este; y 6) que, con Juanas, la práctica *alternatim* entre polifonía y canto llano en los maitines quedó circunscrita a invitatorios e himnos como testimonios de ella. En consecuencia, estimo que la pregunta inicial "¿dónde están los responsorios?" ha sido contestada.

[61] ACCMM, AC, vol. 27, fol. 31v, 22 de enero de 1711.

[62] Salvo la serie de responsorios para el Común de la Virgen y para la Virgen del Pilar: ACCMM, Archivo de música A0502.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 29.1: Complementariedad de los repertorios. Responsorios en las fiestas dobles de primera clase de la Catedral de México[63]

	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
Maitines / Fiestas dobles de primera clase	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antífonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antífonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Natividad del Señor	▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem (1) ▪ Jerusalem (virtual)	▪ Juanas (1) ▪ Tollis de la Roca (2)	▪ Anónimo (1) ▪ Juanas (3) ▪ Rueda (1)	▪ Anónimo (6) ▪ Contreras (1) ▪ Jerusalem (3) ▪ Salazar (9) ▪ Sancho López (1) ▪ Sumaya (2) ▪ Tollis de la Roca (1) ▪ Torres y Martínez Bravo (3) ▪ Valdivieso (1)	▪ P10 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P09 Victoria: responsorio (1) ▪ P04 Anónimo: invitatorio (1)	▪ O43: himno (1) ▪ O08: salmos (10), himnos (2), antífonas (10), versículos (11), absoluciones (3), bendiciones (9), lecciones (9), responsorios (8)
Epifanía						▪ O43: himno (1)
Resurrección					▪ P09 Victoria: responsorio (1) ▪ P10 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P12 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	▪ O16[64]: invitatorio (1), antífonas (6), salmos (3), versículos (3), absolución (1), bendición (3), lecciones (3), responsorios (2), himno (1)
Ascensión				▪ Jerusalem (1) ▪ Sumaya (1)	▪ P09 Victoria: responsorio (1)	▪ O43: himno (1)
Pentecostés				▪ Úbeda (1)	▪ P09 Victoria, responsorio (1)	▪ O43: himno (1)

[63] El dígito entre paréntesis indica cuántas obras hay de ese autor (ya sean juegos, series u obras individuales) o de ese género (en los libros de coro). Las abreviaturas significan: O=oficio; M=misa; V=varia; P=polifonía.

[64] Signatura anterior O17.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
Maitines / Fiestas dobles de primera clase	Juegos (invitatorio, himno, responsorio)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antífonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antífonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Corpus Christi	▪ Juanas (1) ▪ Juanas / Triujeque (1) ▪ Valle (1)	▪ Juanas (1) ▪ Valle (1)	▪ Juanas (1) ▪ Canales (1) ▪ Gómez (2) ▪ Luna (2) ▪ Valle (1) ▪ Anónimo (2)	▪ Anónimo (1) ▪ Nebra (1) ▪ Salazar (1) ▪ Sumaya (1)	▪ P04 Sumaya: invitatorio (1), himno (1)	▪ O22: invitatorio (1), antífonas (18), salmos (9), versículos (3), himno (1) ▪ O32[65]: invitatorio (1), antífonas (11), himnos (2), salmos (10), versículos (3), responsorios (9) ▪ O43: himno (1)
Natividad de San Juan Bautista	▪ Juanas (1)				▪ P09 Victoria: responsorio (1)	▪ O37: invitatorio (1), antífonas (9), salmos (10), responsorios (9), versículos (3), himno (1) ▪ O43: himno (1) ▪ O48: himno (1)
San Pedro	▪ Juanas (2) ▪ Jerusalem / Juanas (1)	▪ Juanas / Anónimo (1) ▪ Anónimo (1)	▪ Águila (1) ▪ Gómez (3) ▪ Jerusalem (2) ▪ Milico (1)	▪ Jerusalem (3) ▪ Salazar (17) ▪ Sumaya (9)	▪ P04 Sumaya: himno (1) ▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	▪ O29: invitatorio (1), antífonas (9), salmos (10), versículos (3), himno (1)
San Pedro y San Pablo			▪ Tollis de la Roca (1)		▪ P09 Victoria: responsorio (1)	▪ O28: invitatorio (1), himno (1), antífonas (9), salmos (9), versículos (3)
Asunción	▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem / Rust / Juanas (1) ▪ Echeverría (1)		▪ Anónimo (4) ▪ Benincori / Anónimo (2) ▪ Bonfiglio / Anónimo (2) ▪ Boroni / Anónimo (2) ▪ Bustamante (1) ▪ Bustamante / Triujeque (1) ▪ Gómez (1) ▪ Jerusalem (1) ▪ Juanas (2) ▪ Sacchini / Anónimo (3) ▪ Tollis de la Roca (3) ▪ Valle (2)	▪ Jerusalem (1) ▪ Salazar (9) ▪ Sumaya (4)	▪ P04 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P09 Victoria: responsorio (1)	▪ O39: invitatorio (1), antífonas (18), salmos (10), versículos (3), himnos (2) ▪ O43: himno (1)

[65] Signatura anterior O41.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Maitines / Fiestas dobles de primera clase	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorio)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antífonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antífonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Todos los Santos						▪ O43: himno (1)
Inmaculada Concepción	▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem / Juanas (1) ▪ Jerusalem (virtual)	▪ Jerusalem / Juanas / Triuje-que (1)	▪ Anónimo (5) ▪ Juanas (2) ▪ Juanas / Anónimo (1) ▪ Luna (1) ▪ Tollis de la Roca (1)	▪ Anónimo (1) ▪ Salazar (2) ▪ Sumaya (4)	▪ P04 Anónimo: invitatorio (1)	▪ V02: invitatorio (1), antífonas (9), versículos (3) ▪ V15: invitatorio (2), salmo (1), antífonas (9), versículos (3), himno (1) ▪ O39: invitatorio (1), salmo (1)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Postludio

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

30

Amor por México: E. Thomas Stanford (1929-2018), *in memoriam*

Benjamín Juárez Echenique
Boston University
Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Boston

The light became her grace and dwelt among
Blind eyes and shadows that are formed as men;
Lo, how the light doth melt us into song.
Ezra Pound (texto de una canción de juventud de E. Thomas Stanford)

"La musicología y la etnomusicología son dos ramas del mismo árbol y ese árbol es el árbol de la vida". Con estas palabras concluyó E. Thomas Stanford (Figura 30.1) sus charlas como invitado especial en la sexta conferencia anual organizada por los alumnos del Departamento de Musicología de la Boston University en febrero de 2013. Stanford perteneció a una verdadera pléyade de estudiosos estadounidenses que dedicaron la mayor parte de sus esfuerzos a estudiar la música de México, tales como Steven Barwick, Robert Stevenson, Alice Ray Catalyne en el ámbito de la música catedralicia, y Henrietta Yurchenko o Raúl Hellmer en el campo de la "música folklórica mexicana", como se le llamaba en aquellos tiempos.

Figura 30.1: E. Tomás Stanford en su casa de la Ciudad de México
(Calle Gabriel Mancera # 418, Colonia del Valle) el 16 de agosto de 2012 (Foto: Sergio Rangel).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tomás, como le llamábamos sus amigos e innumerables alumnos, nació en el seno de una ilustre familia de emprendedores, ferrocarrileros y filántropos, y su origen se remontaba, según me lo confió él mismo, a un capitán de soldados mercenarios al servicio del príncipe Guillermo de Orange, "por eso todos en la familia somos altos… para ser parte de su ejército había que superar la altura media". Si el príncipe de Orange encabezó la rebelión contra los Habsburgo en el siglo XVI, Tomás, además de la altura, heredó un espíritu libertario, en ocasiones contestatario; siempre comprometido con los grupos marginados o sometidos, mantuvo una actitud de perenne rechazo frente a las manipulaciones del poder, la burocracia y lo que él llamaba "la casta".

Su formación musical inició con el estudio del piano, que tocaba con fluidez y refinamiento; conservo alguna grabación de él tocando Bach con claridad y elegancia ejemplares; pero si su vocación musical era innegable, la interpretación no fue su camino. Su recital de maestría en la Universidad del Sur de California (USC) en 1953 fue transmitido por la estación de radio KUSC y conservo una grabación parcial, donde el locutor presenta su biografía, que me permito parafrasear:

> Nació en Albuquerque, Nuevo México, pero ha vivido la mayor parte del tiempo en Los Ángeles, estudió seis años con Clarence Mader (1904-1971) [organista de la Immanuel Presbyterian Church de Los Ángeles, y compositor influenciado por Schoenberg y el serialismo]; también estudió un año y medio con George Tremblay (1911-1982) [otro seguidor de Schoenberg y su alumno directo; Tremblay fue profesor de un enorme grupo de compositores, desde Mel Powell hasta Quincy Jones]. En 1946 ingresó en USC [Universidad del Sur de California], donde su maestro de composición fue Halsey Stevens (1908-1989) [notable pedagogo, compositor y biógrafo de Béla Bartók (1881-1945); entre sus alumnos sobresalen el jazzista Charles Lloyd y el compositor coral Morten Lauridsen].

Stanford se mudó en 1948 a Nueva York, donde estudió por dos años en la célebre Escuela Juilliard bajo la guía de Vincent Persichetti (1915-1987), uno de los más notables formadores de compositores del siglo pasado, entre cuyos pupilos se cuentan Philip Glass, Richard Danielpour, Leonardo Balada y Leo Brouwer. En 1950 se mudó de nuevo a la costa oeste de Estados Unidos y concluyó su licenciatura en composición en la Universidad de California en Berkeley, donde estudió con Roger Sessions (1896-1985); en 1953 regresó a Los Ángeles a cursar una maestría con Leon Kirchner, otro célebre alumno de Schoenberg (1919-2009). Las obras de dicho recital incluyen canciones con textos de Ezra Pound y del poeta chino del siglo VIII, Li Po (Li Bai) traducidos por Pound, obras para piano y piezas corales que demuestran un manejo fácil de varios estilos, las técnicas dodecafónicas, el contrapunto, y un espíritu lírico y romántico que subraya el locutor de la transmisión radiofónica (véanse dos muestras en los Anexos 30.1 y 30.2).

Con una formación tan sólida como compositor y maestros tan ilustres, ¿cómo es que Stanford no siguió el camino de sus pares, componiendo por un lado y enseñando en alguna universidad o conservatorio por otro? Y ¿por qué transfirió sus estudios de USC a Juilliard y luego a UC Berkeley? Dos de las probables causas fueron que durante sus años de estudiante en Juilliard fue elegido representante de Estados Unidos ante la reunión europea de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Su participación, progresista e independiente, provocó el malestar del compositor norteamericano Vincent Persichetti, mucho más convencional musicalmente que el joven Stanford, y cuando este le reportó los detalles de su participación, en espera de felicitaciones, lo que recibió en cambio fue una reprimenda; el espíritu competitivo y, sobre todo, dogmático de Juilliard en esos años no era el lugar ideal para su formación.

Después de esto, Tomás decidió enlistarse en el ejército americano como recluta voluntario para cumplir con la obligación de servir por dos años. Vivía en Harlem, no encontraba trabajo y soñaba con visitar Europa y recorrer las calles y visitar las iglesias donde caminó y trabajó Bach. En una entrevista

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

inédita, Tomás sonríe y nos comparte que "en la infinita sabiduría del ejército, que sabía mejor que yo lo que me convenía, me enviaron durante la guerra de Corea a la base de Okinawa". Como había concluido ya su maestría y era el soldado con mayor grado de estudios en su destacamento, le confiaron el trabajo administrativo y de archivo, experiencia que le sirvió para aprender el idioma japonés y la cultura nipona que exploró a través de su música. Frecuentemente recordaba con cariño y admiración a su maestra de koto, Sensei Suniko Gibo, quien además de la música le instruyó en las sutilezas de la ceremonia del té y otros aspectos de la cultura del Japón. Pero le quedó claro al joven militar que lo que realmente deseaba era recorrer el mundo para conocer las distintas culturas a través de su música, pues toda la música expresa identidad.

Al concluir su estancia militar en Japón, se le concedió, como a todos los veteranos, una beca de cuatro años para estudiar cualquier disciplina en cualquier lugar del mundo, y en 1956 se fue a la Ciudad de México. "Mi mamá me llevó hasta Tijuana y viajé solo y por mi cuenta a la capital mexicana, fue el 2 de enero de 1956; me acuerdo bien porque era el día de mi cumpleaños". Había conocido a Carlos Chávez en Nueva York, y le escribió pidiendo recomendaciones para estudiar un doctorado en etnomusicología en México. Chávez le respondió en seguida y le sugirió estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México con Vicente T. Mendoza, uno de los pioneros en el estudio de la música tradicional mexicana. Tiempo atrás, su maestra de solfeo en USC, Alice Ray, quien realizó su tesis doctoral sobre Juan Gutiérrez de Padilla (entonces conocido simplemente como "Juan de Padilla"), le había hablado de los tesoros musicales que guardaba la Catedral de Puebla. Tomó un curso intensivo de español y se lanzó a la aventura de su vida.

Muy pronto se hizo amigo de Raúl Hellmer (1913-1971), pionero también en la documentación de la música tradicional mexicana, y en cuya oficina en el Palacio de Bellas Artes conoció, en el segundo mes de su estancia, a quien habría de ser su esposa, Antonia Hernández Vázquez, doña Toña, a quien con afecto llamaba "Chulita". Pero no todo fue fácil, pues el trabajo con Vicente T. Mendoza (1894-1964) resultó insostenible: "fue como un choque de trenes", refiere Tomás en una entrevista inédita de la serie *Protagonistas de la Cultura en México* [Urtext Cinema, 2015]. El enfoque eurocéntrico de Mendoza, más interesado en la música mestiza que en la indígena, y su perfil académico, musicalmente inferior al del joven Stanford, despertaron una mutua desconfianza que se acercaba a la animadversión. Como Tomás siempre fue muy claridoso, no es difícil imaginar el desenlace: dejó la UNAM e ingresó en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) para estudiar etnología; su principal maestro fue Morris (Mauricio) Swadesh (1909-1967), un brillante lingüista norteamericano que fundó, junto con Lévi-Strauss y Jacobson, la Asociación Internacional de Lingüística. Swadesh, además de mentor y amigo de Tomás, compartió su compromiso con la izquierda y durante la persecución macartista, cuando era profesor en City College New York (institución que desde 1961 forma parte de City University of New York, CUNY), el gobierno de Estados Unidos le retiró el pasaporte, fue acusado de comunista y despedido de la universidad en 1949. Fue invitado a México, primero al Instituto Politécnico Nacional, donde creó el área de lingüística (1954), más tarde fue investigador en la UNAM y profesor en la ENAH (1956).

La formación de Tomás como compositor, etnólogo y lingüista se completó con lecturas cuidadosas de una escuela de etnomusicología fundada en el pensamiento de autores como Alan P. Merriam (1923-1980), a su vez seguidor de Charles Seeger (1886-1979), curiosamente nacido en México de padres norteamericanos, y cuyo hijo fue el legendario cantante *folk* Pete Seeger (1919-2014). La premisa era considerar a la música como una expresión de la identidad cultural de cada grupo, el respeto por la cultura local, la renuncia a prejuicios etnocentristas y el valor de documentar *in situ* y con la mayor calidad de

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

audio posible el trabajo musical de los informantes, a quienes se debía tratar como iguales, como colegas y expresando admiración e interés entusiastas por su trabajo. El propósito: permitir a las generaciones futuras de cada comunidad acceso a la música de sus padres y abuelos; años después, cuando las grabadoras de cassette se encontraban prácticamente en todos lados, Stanford y Henrietta Yurchenko llevaban de regreso copias de sus trabajos previos como regalo a las comunidades. Una postura muy distinta a la búsqueda de raíces europeas o el solicitar al informante que repitiera y repitiera su música para transcribirla a pentagramas, como hacía Mendoza.

Obviamente el trabajo de campo en aquella época implicaba no solo transportar voluminosas grabadoras, delicados micrófonos y cables, sino también pesadísimas plantas generadoras de electricidad para poder operar el equipo, muchas veces a lomo de burro por caminos escarpados e inaccesibles que requerían semanas de viaje. Otra pionera de este método fue la ya mencionada Henrietta Yurchenko (1916-2007), la diminuta etnomusicóloga que colaboró con el altísimo Stanford y quien estudió piano en la Universidad de Yale pero, igual que Tomás, tuvo la vocación de investigar otras músicas. Muy cercana a Alan Lomax (1915-2002) y Charles Seeger, Yurchenko tenía un programa de radio en WNYC, *Adventures in Music*, donde presentó a artistas como Woody Guthrie (1912-1967) y a un joven de escasos 17 años que se paraba por primera vez ante un micrófono: Robert Allen Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan.

El trabajo de campo de Stanford en México abarcó décadas y prácticamente todo el territorio nacional; cerca de 400 comunidades, viajes azarosos en avionetas desvencijadas o por senderos escarpados donde no podían circular ni autos, ni bestias de carga, pero todo llevado a cabo con gran alegría y entusiasmo. Formó a muchas generaciones de estudiantes en el trabajo de campo, en algo que iba más allá de la documentación precisa de cada grabación, la clasificación de los materiales y el manejo del equipo de grabación; Stanford desarrolló e inculcó en sus pupilos un verdadero código de ética del investigador. En su escrito "El trabajo de campo. Un ensayo metodológico", publicado en la revista *Rutas de Campo* (2017) bajo la edición de Marina Alonso Bolaños, de quien Stanford se expresaba siempre con gran admiración ("es una persona muy brillante"), leemos:

> ¿Quién es uno? ¿Qué representa? […]. Soy músico, y me gusta conocer la música de los diferentes pueblos de la provincia mexicana […]. Necesitamos presentar una imagen congruente, comprensible, honesta, sin ambigüedades, ni falsedades, porque las mentiras suelen descubrirse [...]. El etnomusicólogo es un huésped de las comunidades que lo reciben y le ofrecen información; por ello, debemos corresponder los favores a los que nos hacemos acreedores. Es conveniente y ético llevar copias para las personas que aparecen en las fotografías y copias de las grabaciones en casete […].
>
> En diversas ocasiones me han hecho la pregunta: ¿cuál es la mejor música del mundo? indefectiblemente he contestado que es la de cada quien […] un flautista chontal de la Costa en San Pedro Huamelula, Oaxaca, me dijo: "En la capital nadie ha oído una música tan perfecta. Usted va a llevar esas grabaciones allá, las va a vender y se volverá muy rico". Yo respondí al músico: "Es triste, pero en la capital casi no hay quien se interese por esa música. Nosotros debemos hacer lo posible para que esas costumbres se revaloricen y que con ello la nación chontal pueda tomar su merecido lugar en la vida cultural del país". Sin embargo, el informante nunca alcanzó a comprender cómo era posible que hubiera personas tan insensibles que no se den cuenta de que la música de los chontales es "la mejor del mundo"[1].

[1] Stanford, E. Thomas. "El trabajo de campo. Un ensayo metodológico". *Rutas de Campo*, segunda época, 1, 1 (enero-junio de 2017), pp. 8-24, pp. 10-15.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Con la misma ingenuidad del flautista chontal, Tomás y yo pensábamos que la música del virreinato era parte de la identidad del mexicano y su rescate indispensable para que la música y la cultura de México pudieran tomar su merecido lugar en el ámbito internacional. La Escuela Nacional de Antropología e Historia y la Sala de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, donde trabajé como director adjunto por un sexenio están en la misma calle, Avenida Zapote, muy cerca de la zona arqueológica de Cuicuilco al sur de la Ciudad de México, pero esa estrecha calle (parece irrisorio que se le denomine "avenida") ha sido cruzada muy pocas veces. El rico mundo de la música de concierto y el de la investigación etnomusicológica en México parecieran universos independientes.

Interesado en la música de la Nueva España y consciente de los trabajos de Tomás por sus contribuciones al diccionario *Grove* y sus libros y artículos, lo busqué y encontré en él a un investigador metódico y riguroso, con un conocimiento enciclopédico de las músicas de mi país y muy pronto a un amigo entrañable y cómplice de innumerables aventuras. Si bien no hubo que recorrer peñascos, ni volar en avionetas desvencijadas para acceder a las partituras catedralicias, el acceso a los microfilmes de las Catedrales de México y Puebla, que él realizó con Lincoln Spiess desde 1965, era muy difícil, pues se encontraban depositados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en el sótano del imponente Museo de Antropología en el Parque de Chapultepec, sin equipo adecuado de consulta. Para mediados de los años 80 solo funcionaban uno o dos lectores de microfilm en la biblioteca, no había lector-impresor y tampoco se prestaban los materiales para consulta externa. Tomás me facilitó con inmensa generosidad transcripciones que ya había realizado, copias en papel de los microfilmes que ya hubiera impreso y, desde luego, los números de rollo y legajos donde se encontraban los materiales que necesité para los primeros conciertos y grabaciones. En alguna ocasión tuve que solicitar el uso de los lectores-impresores de microfilm del Registro Público de la Propiedad de la Ciudad de México para preparar un festival que patrocinaba el mismo gobierno capitalino en 1989. La recepción de la música entre el público fue excelente y, con la misma ilusión ingenua de nuestro colega chontal, buscamos apoyos para hacer el trabajo más estable y permanente. Virginia Ortiz Mena, con sensibilidad y entusiasmo, organizó una asociación civil, nos presentó con la Dra. Alicia Hernández Chavez, en ese momento directora del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, quien compartió nuestro entusiasmo; pero la inversión necesaria para contratar investigadores, instrumentistas y cantantes resultaba imposible para los recursos del Centro o los intereses prioritarios de El Colegio, presidido entonces por Mario Ojeda Gómez, politólogo y diplomático. Sin embargo, ese proyecto fue adoptado pocos años después por la Universidad Anáhuac Sur, bajo el rectorado de otro entrañable amigo y mentor, el Dr. Dermot McCluskey.

La vida académica de Tomás había enfrentado varias encrucijadas y otras más nos esperaban. Regresemos a su cronología; en 1967, Stanford regresó a la Unión Americana y enseñó en la Universidad de Texas en Austin (1967-1971), y más tarde en la Universidad de Carolina del Norte, en Greensboro (1971-1978), donde ofreció clases de etnomusicología, apreciación musical e historia de la música. Pero su esposa no era feliz en los Estados Unidos y él quería continuar su trabajo de campo en México, por lo que regresó a nuestro país y de 1978 a 1983 trabajó en la Dirección General de Culturas Populares, continuó su trabajo de campo y durante un tiempo, para completar sus ingresos, reparó equipos electrónicos con éxito económico, por lo que su esposa le recomendó que continuara mejor con esa profesión que con la etnomusicología.

Una anécdota inolvidable de ese entonces (cuando Tomás vivía en el Peñon de los Baños, una colonia popular cercana al Aeropuerto de la Ciudad de México) y que nos contó a mi esposa Marisa

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Canales, a quien él siempre llamaba con cariño "chaparrita" y a mí, cuenta que como su casa no tenía espacio para estacionar su auto, su vecino y compadre le permitía guardarlo en su amplio terreno. Una noche muy lluviosa se encontró con que el terreno estaba lleno de autos, pues había una gran fiesta por los 15 años de la hija del compadre. Tomás, después de estacionar el coche, entró a la casa para dejar las llaves; como llovía a cántaros, él iba empapado con su larga gabardina negra y su sombrero de ala ancha; por si fuera poco, se había interrumpido la electricidad por la tormenta y Juan Pablo II, que se hallaba en México en esos días, regresaba a Roma esa noche. Entonces cuando entró, los invitados a la fiesta empezaron a susurrar "es el Papa… es el Papa"… "no sé qué me poseyó en ese momento, pero entré al salón, los santigüé a todos y ¡salí corriendo! Al día siguiente estaba tan apenado que no quería ni ver la cara de mi compadre; me esperé hasta tarde, pero él me estaba esperando, muy agradecido. Había sido el mejor regalo para la quinceañera y la envidia de todo el barrio".

En 1981 trabajó para Radio Educación y produjo una serie de 87 programas, basados en su trabajo de campo, titulada *La música popular en Mexico*. En 1983 enseñó cursos de producción para la red de radio indígena del extinto Instituto Nacional Indigenista y creó un archivo que después fue destruido, pero Stanford era muy precavido y siempre guardó en casa copias de todos sus trabajos, mismos que generosamente compartió conmigo, al final de su vida, en formatos digitales que ocupan unos cuatro terabytes de grabaciones, transcripciones, programas de radio, escritos publicados e inéditos y otros materiales audiovisuales. Esos últimos años, después de enviudar de Toñita, tuvo la suerte de encontrar una nueva esposa, Elizabeth Bocanegra, quien lo colmó de atenciones, cuidados y felicidad. Cuando me anunció su nuevo matrimonio me dijo: "me revivió el corazón de nuevo". Todos sus amigos le agradecemos este amor y cuidados a Elizabeth.

También en 1981 Stanford regresó, ahora como maestro, a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, fundó la Fonoteca y fue Jefe del Laboratorio de Sonido, que vivió tiempos de prosperidad y adversidad, hasta el punto de ser casi desmantelado. Tomás fue siempre parte de un grupo de etnólogos y antropólogos críticos, como Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), Rodolfo Stavenhagen (1932-2016) y Arturo Warman (1937-2003); los cambios políticos dentro y fuera de la ENAH a veces favorecieron, y a veces no, sus investigaciones: su estilo sincero y abierto chocaba con las formas corteses y frecuentemente hipócritas de la burocracia y de "la casta", y esto alimentó a sus detractores. En todo caso, es innegable que fue el más prolífico investigador de la música tradicional de México y también de los archivos catedralicios de nuestro país. Después de jubilarse de la ENAH, continuó como profesor emérito, organizando sus archivos y redactando trabajos que siguen inéditos. Donó más de mil libros de su colección, su piano Steinway y copias de su trabajo a la Fonoteca Nacional de México, cuya directora fundadora, Lidia Camacho, siempre apoyó la difusión de su trabajo; dicha colección de copias de sus grabaciones de campo es parte de la "Memoria del Mundo", título que le otorgó la UNESCO y parte medular del archivo de la Fonoteca (véase una lista de su bibliografía selecta como Anexo 30.3).

En la Universidad Anáhuac Sur (UAS) trabajó con la misma constancia y productividad y finalmente, en 2002, logró editar el *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla*, en la editorial del INAH[2]. Este trabajo, que mereció el elogio de especialistas internacionales y que se encuentra en las bibliotecas de grandes universidades de todo el mundo, no dejó de despertar críticas y envidias locales. Tomás transcribió también centenares de obras de estos fondos

[2] Stanford, E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.

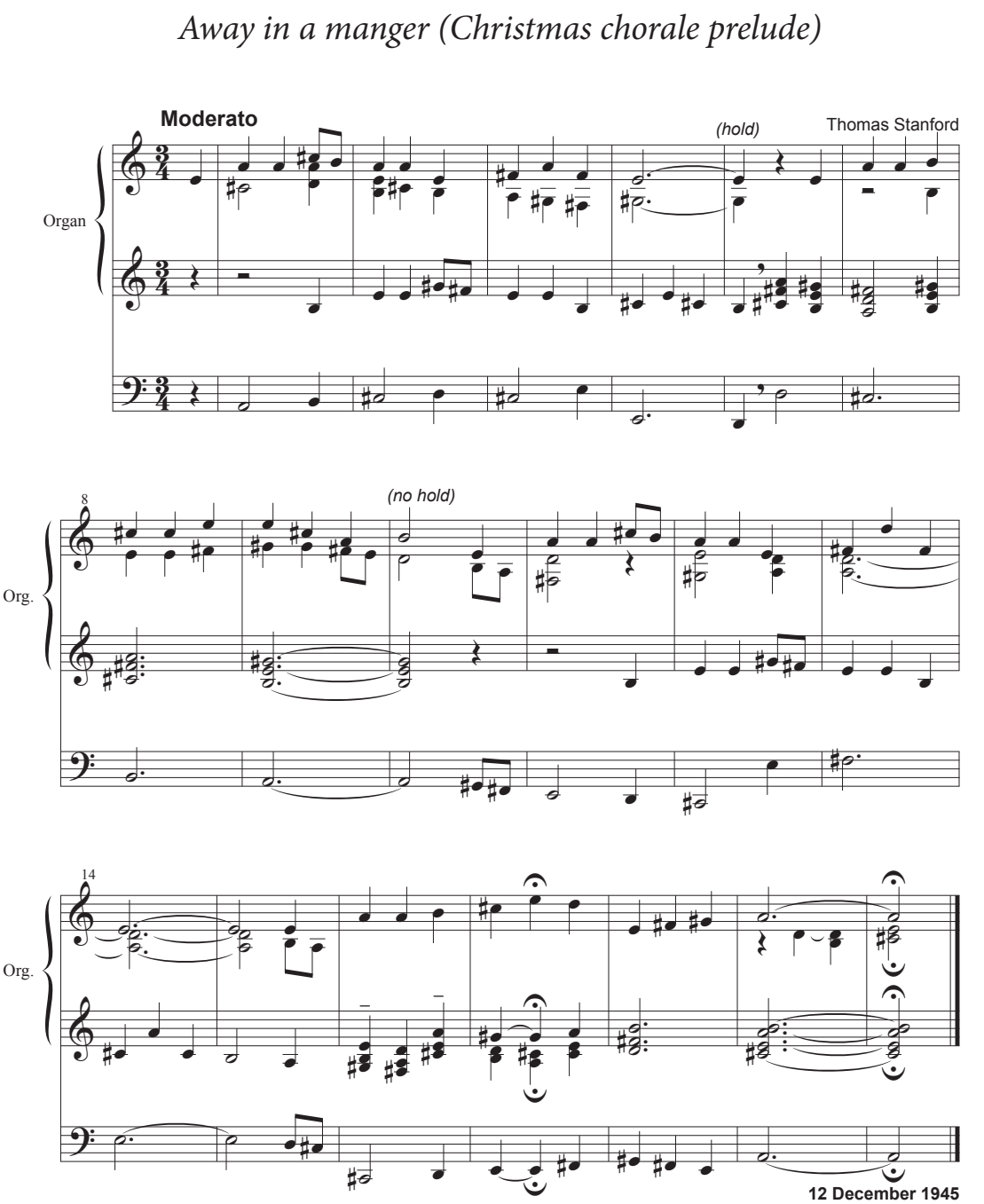
Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

(véase una lista de compositores coloniales en el Anexo 30.4); algunos de estos materiales se hallan grabados en una docena de CDs que dirigí con el Angelicum de Puebla y el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México y que editó Urtext Digital Classics, único espacio en que convivieron y conviven sus trabajos musicológicos y etnomusicológicos, una caja de 12 CDs y varios volúmenes sueltos, además de otra caja de 13 CDs aun inédita (véase Anexo 30.5). La Universidad Anáhuac Sur organizó en 1998 un *Congreso Internacional de Mexicanidad* con destacados especialistas nacionales e internacionales como Patricia Galeana, Yólotl González, Eduardo Merlo, William Summers y Douglas Kirk. Al final del Congreso, Tomás recibió finalmente el ansiado doctorado que había motivado su primer viaje a México; dos años antes ya lo había recibido Lech Walesa de la misma institución: "Es la forma más difícil de obtener un doctorado", nos dijo en su discurso de recepción.

Quiero, para concluir, citar las palabras de Nezahualcóyotl que utilizó Tomás en su última composición *Cantares mexicanos* (1999), dedicada a Marisa Canales y el autor de este artículo, y evocar su memoria como el Rey Poeta recordaba a Tezozómoc:

> En verdad viven,
> allá en donde de algún modo se existe.
> ¡Ojalá pudiera yo seguir a los príncipes,
> llevarles nuestras flores!
> ¡Si pudiera yo hacer míos
> los hermosos cantos de Tezozomoctzin!
> Jamás perecerá tu renombre,
> ¡oh mi señor, tú Tezozomoctzin!,
> así, echando de menos tus cantos,
> me he venido a afligir,
> sólo he venido a quedar triste,
> yo a mí mismo me desgarro.
> (versión de Ángel María Garibay)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 30.1: E. Thomas Stanford, *Away in a manger (Christmas chorale prelude)* (1945)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 30.2: E. Thomas Stanford, *Cantares mexicanos para barítono y orquesta* (1999)

Partitura en Do
Duración total: 10:30

para Benjamín Juérez y Marisa Canales

Cantares mexicanos

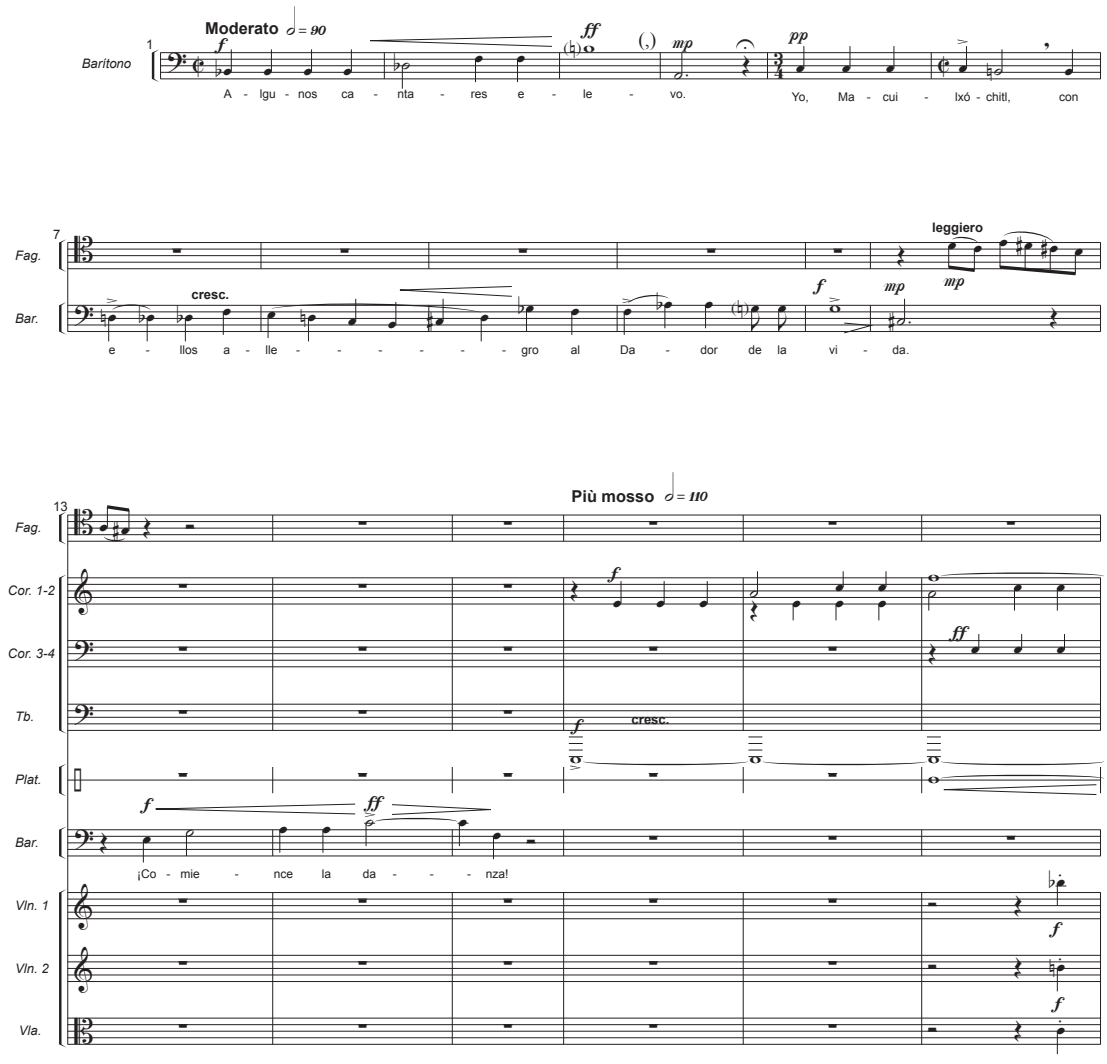
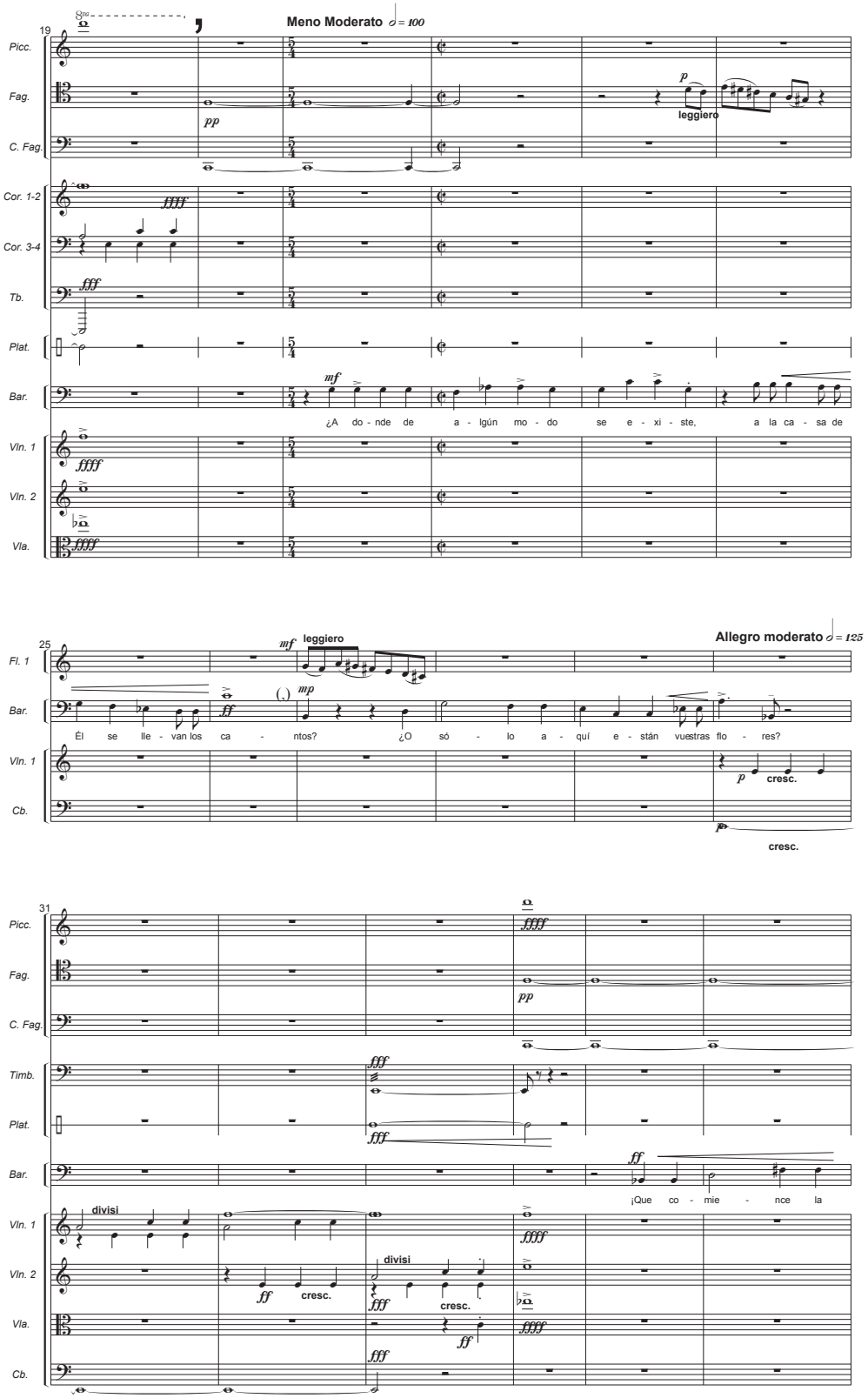
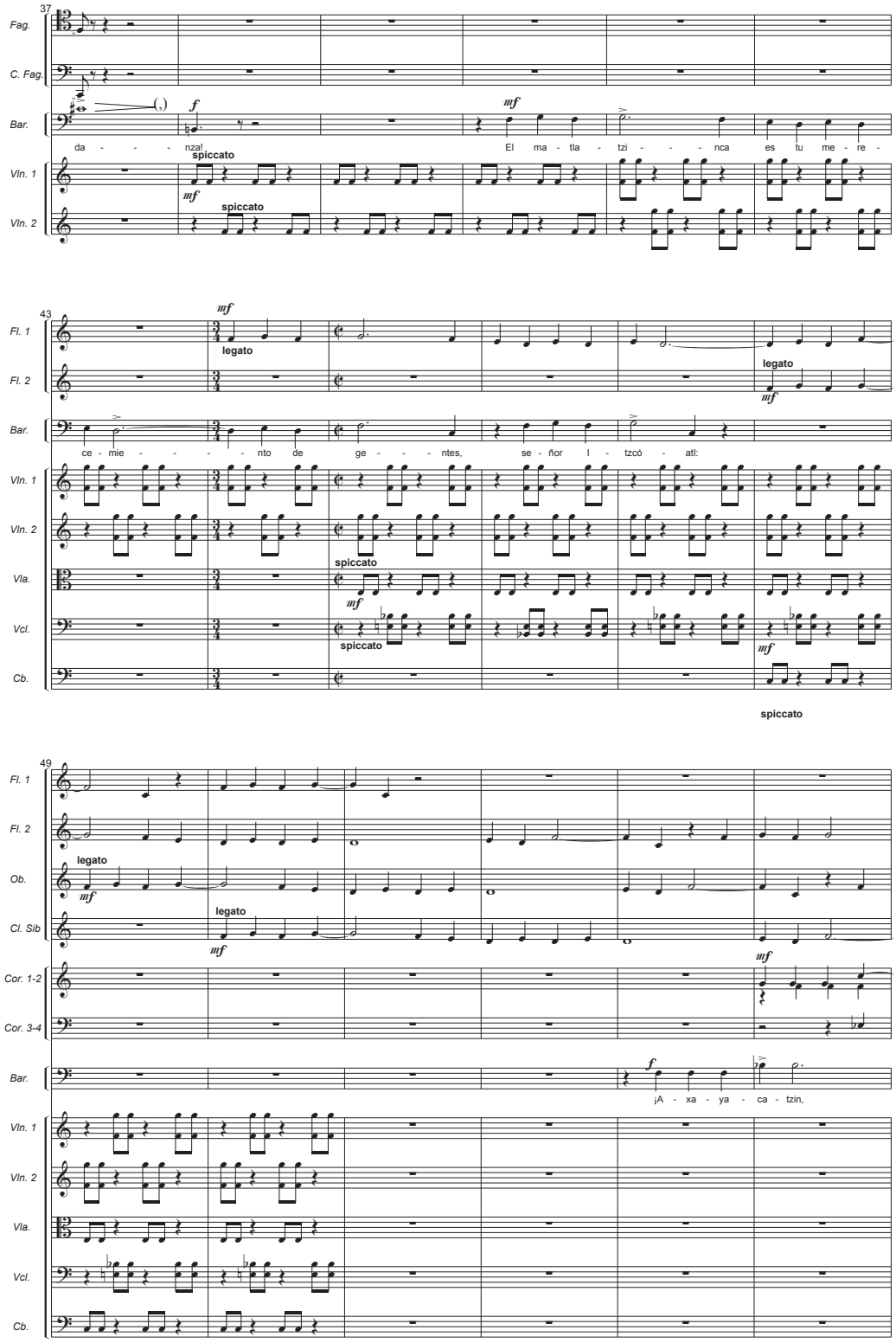
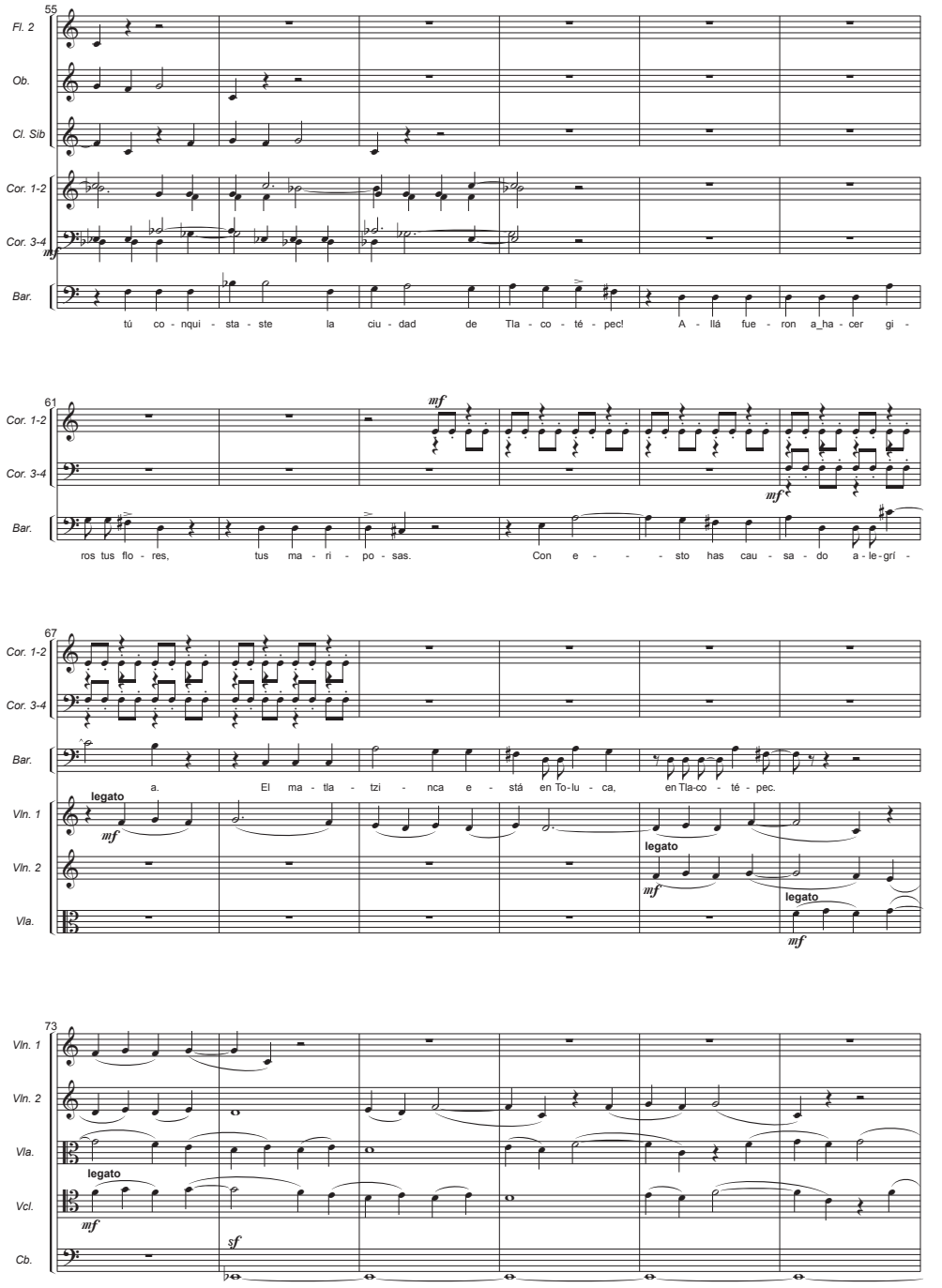
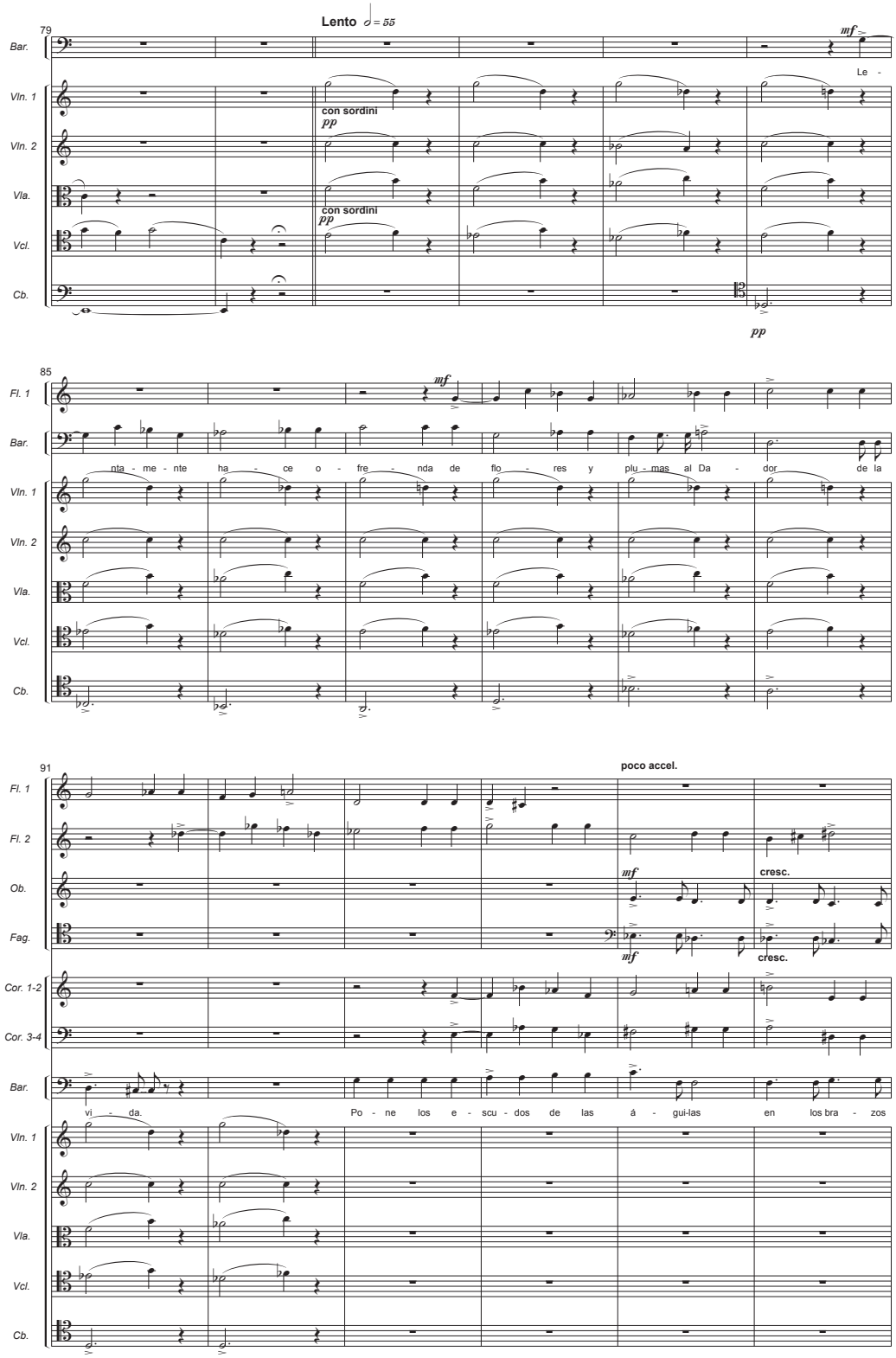
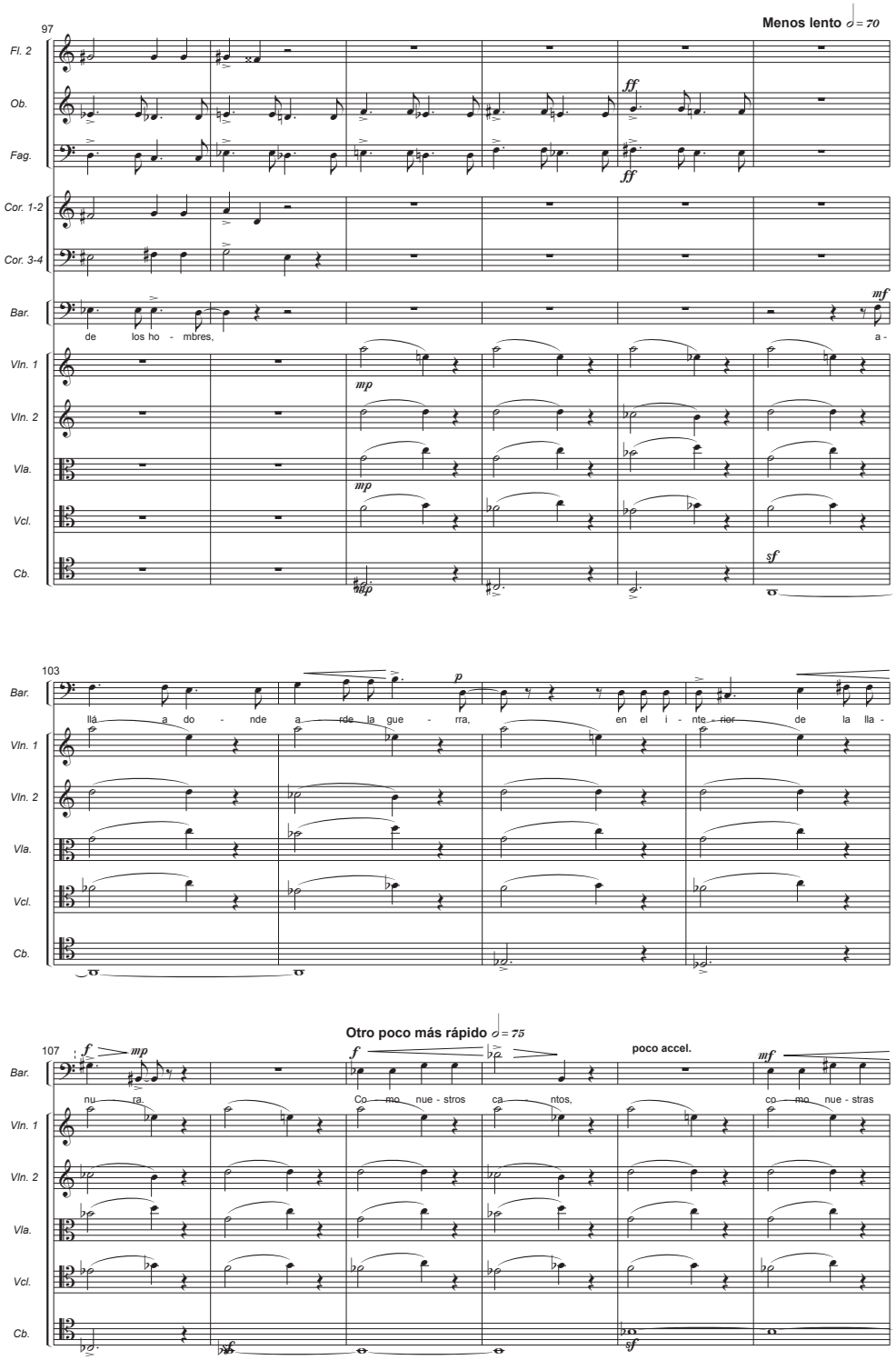
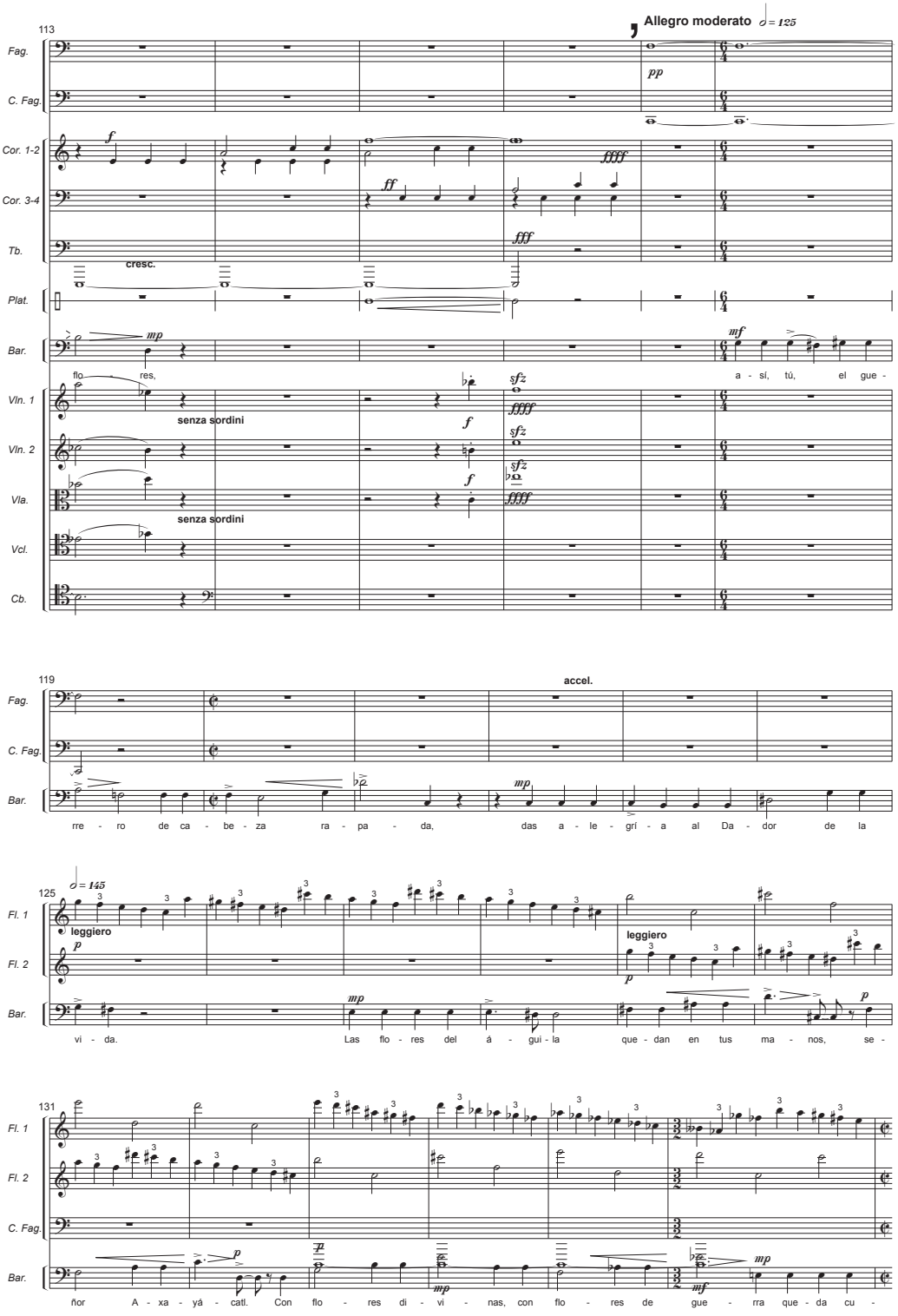
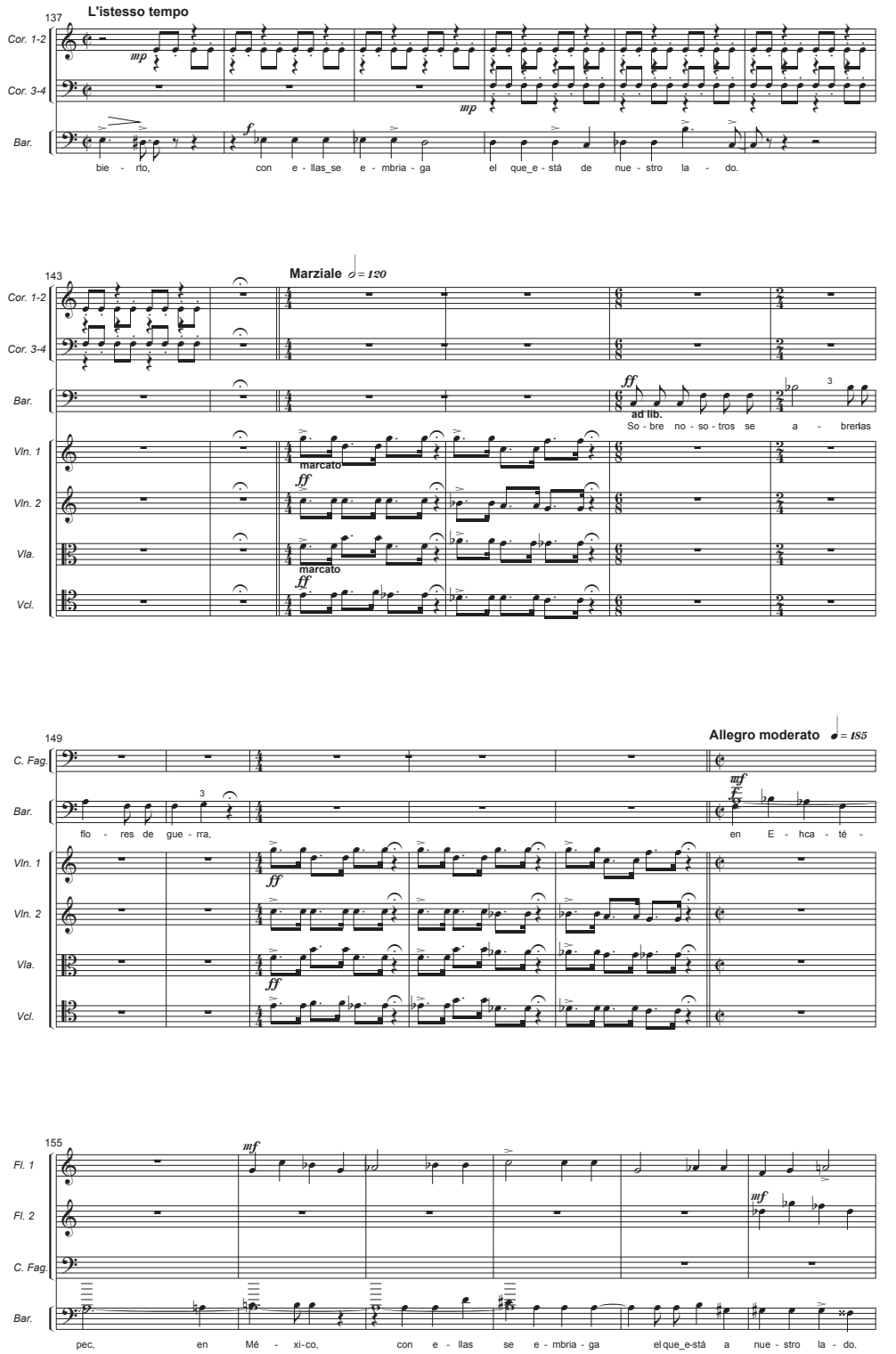
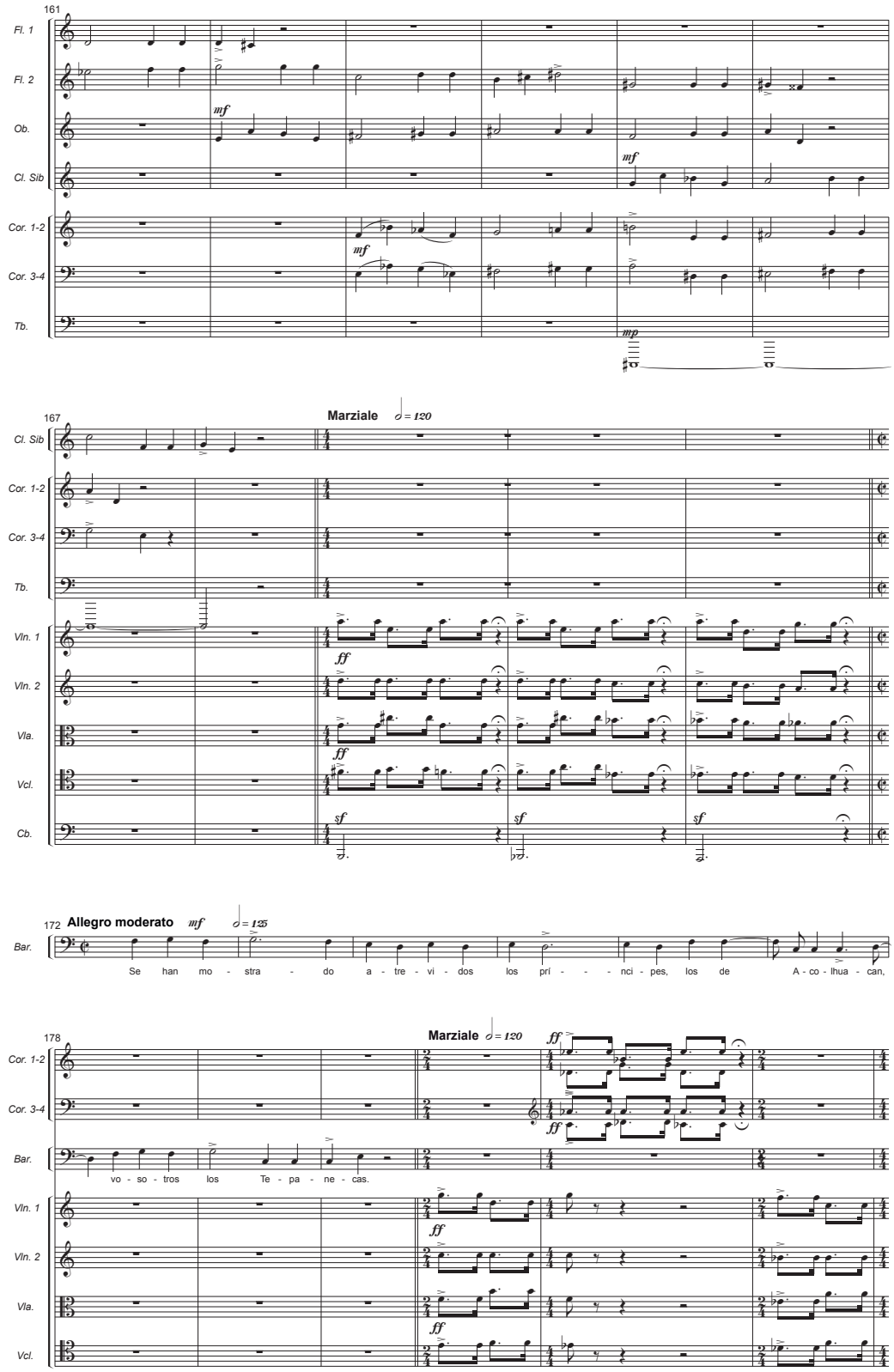
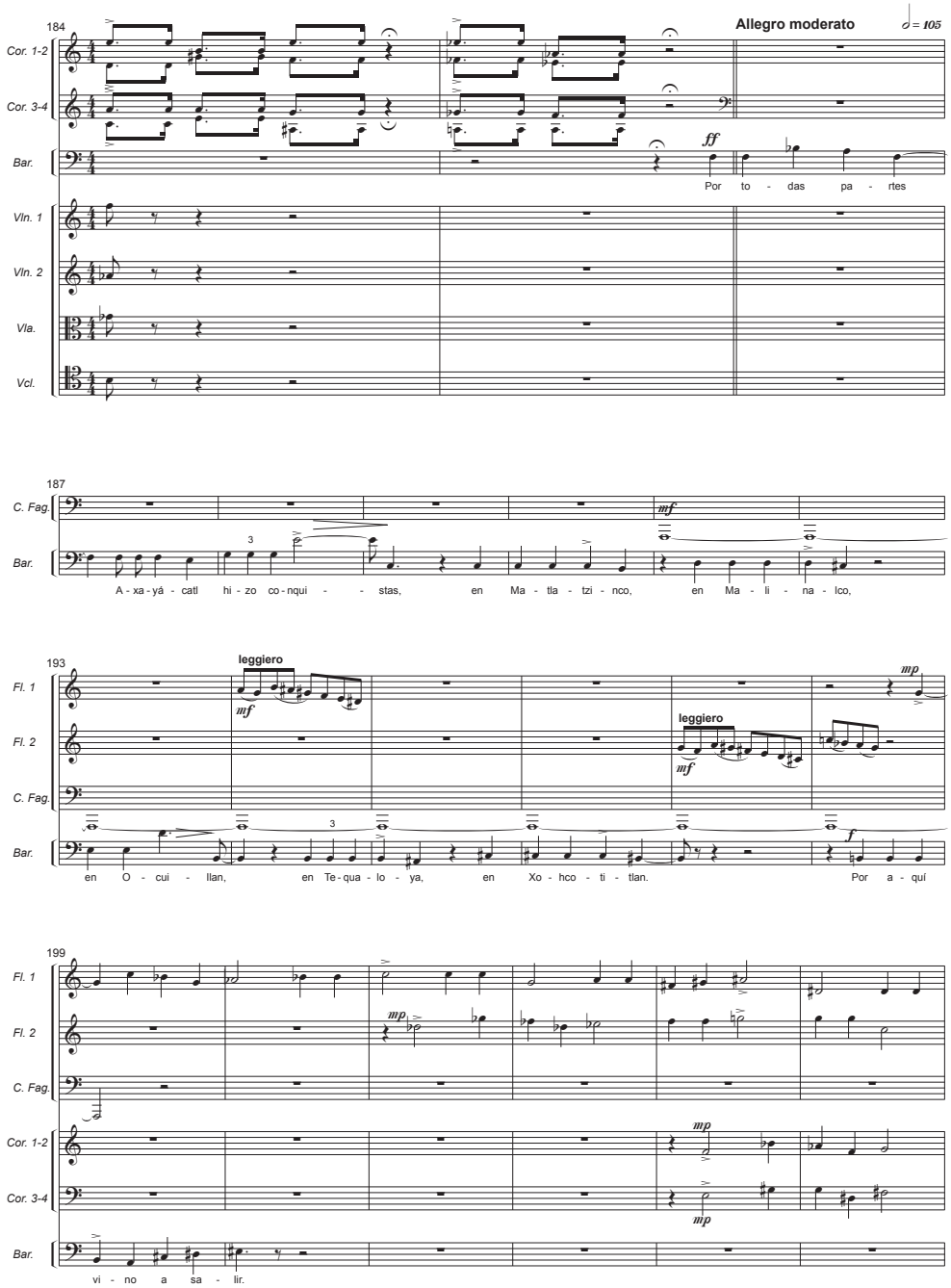
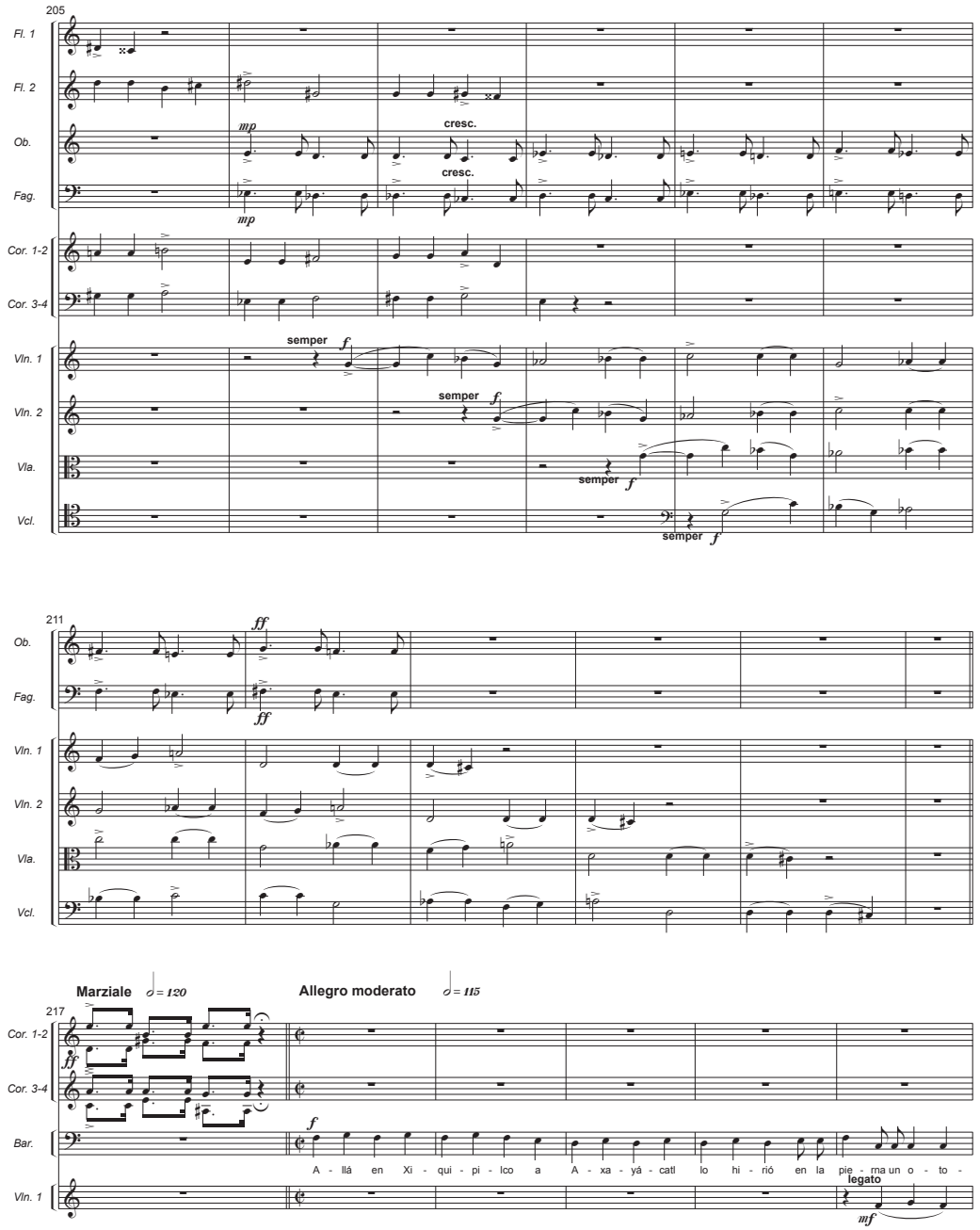
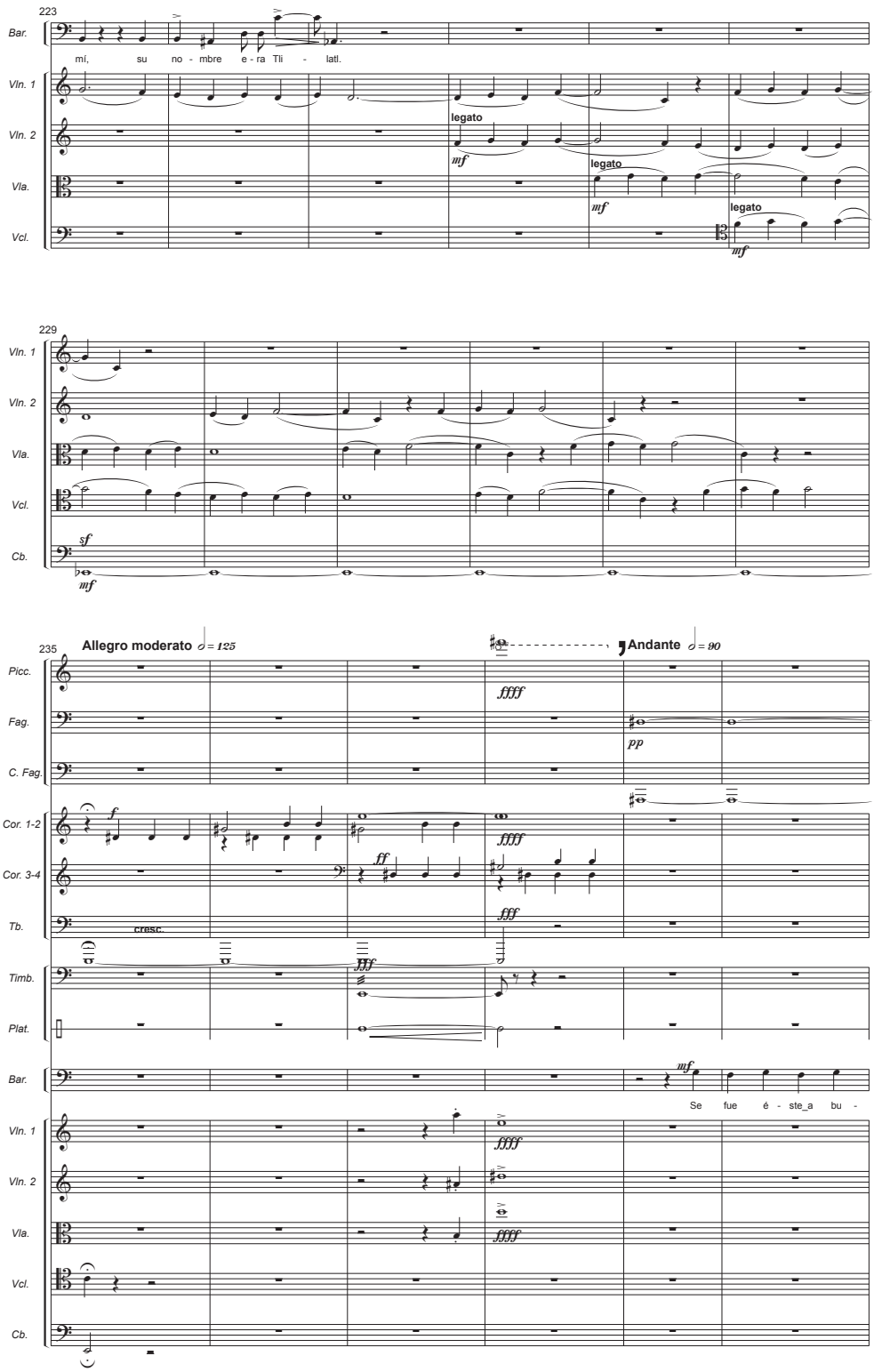
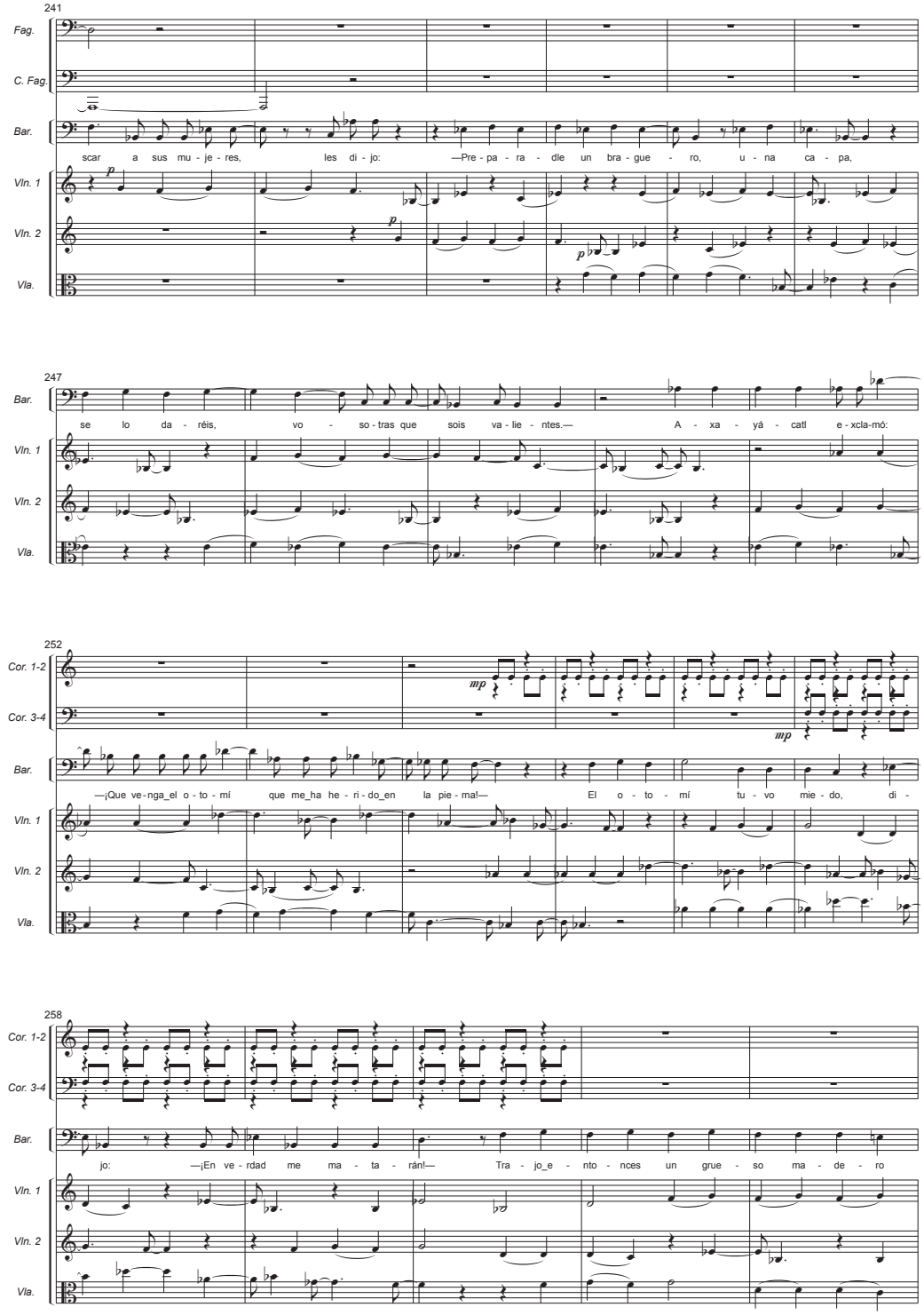
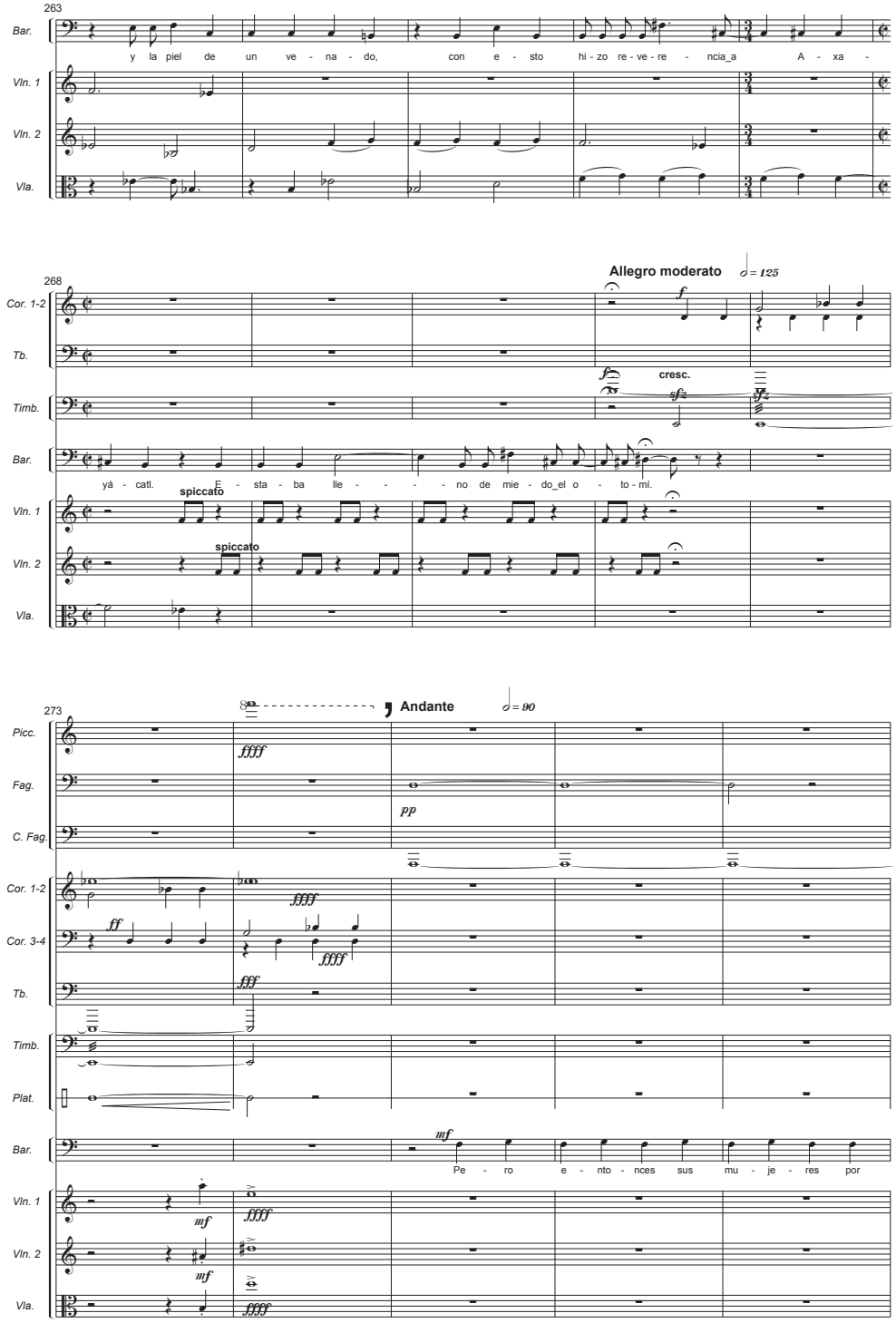
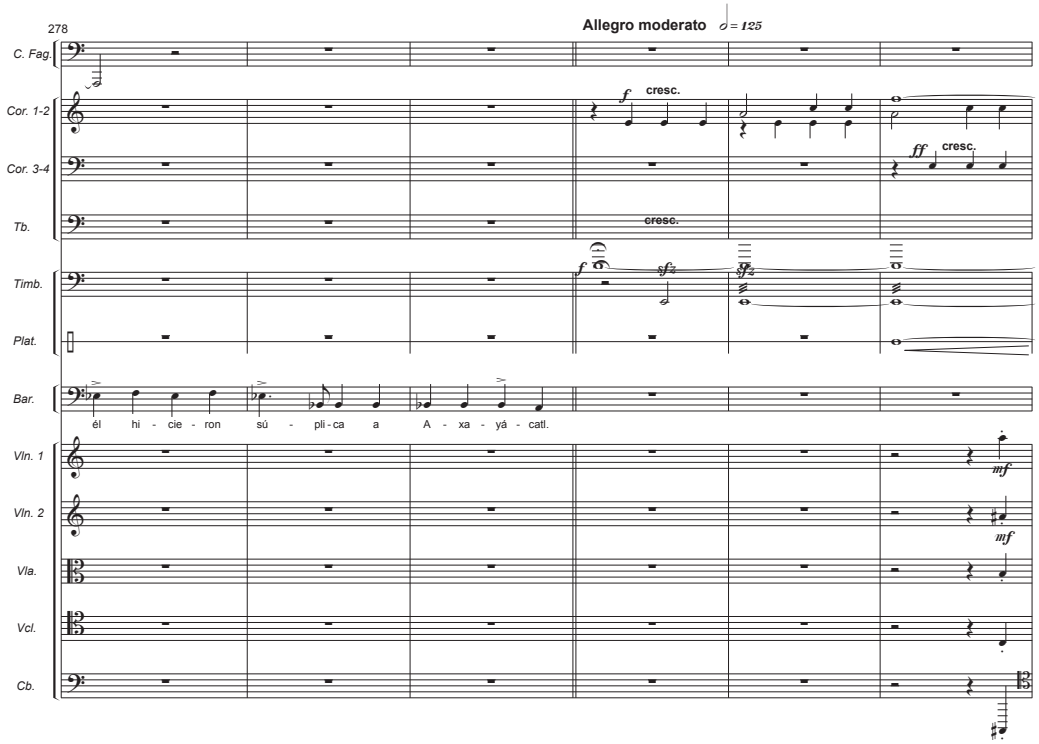
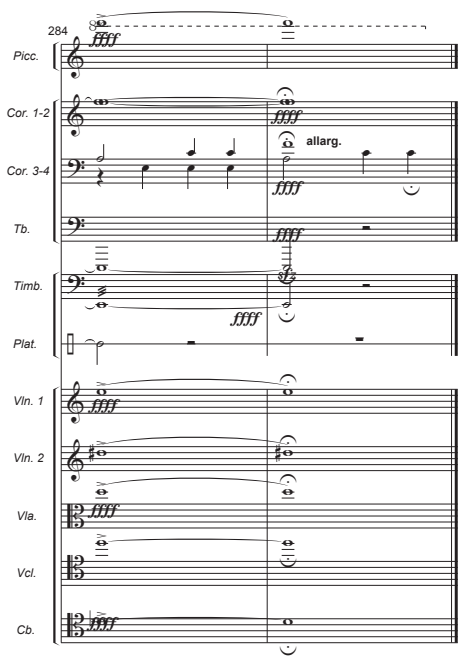
para Barítono y Orquesta

Textos en traducción de Ángel María Garibay

I.

Canto de Macuilxochitzin

Duración - 5:00

Thomas Stanford (1999)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

México, DF
15 de julio de 1999

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 30.3: Bibliografía selecta de E. Thomas Stanford

1962. "Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 15 (n.º 44 en colección), pp. 187-200.

1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 16 (n.º 45 en colección), pp. 231-282.

1965. "Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 18 (n.º 47 en colección), pp. 235-270.

1966. "Three Mexican Indian carnival songs". *Ethnomusicology*, 10, 1, pp. 58-69.

1966. "A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of Mexican Indian languages". *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, 2, pp. 101-159.

1967. "Investigaciones en el Laboratorio del Sonido". *Buena Musica en México*, 1, pp. 4-7 [publicado también ese mismo año en los *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 26, pp. 17-21].

1968. *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 471 pp.

1969. "Courtship music in present-day México". *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 5, pp. 90-100.

1969. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (en colaboración con Lincoln B. Spiess) [Detroit Studies in Music Bibliography Series, 15]. Detroit, Information Coordinators, 185 pp.

1971. *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano* (colaboración con otros autores). 2 vols. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

1972. "The Mexican 'son'". *Yearbook for the International Folk Music Council*, 4, pp. 66-86.

1974. *El villancico y el corrido mexicano* [Colección Científica Etnológica, 10]. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 74 pp.

1980. "Encina, Juan del". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 20 vols. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol. 6, pp. 767-770.

1980. "Villancico" (con Isabel Pope). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 20 vols. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol. 19, pp. 767-770.

1983. "La etnomusicología y el rescate de una riqueza que se pierde". *Indigenismo, pueblo y cultura*. Jas Reuter (ed.). México, Consejo Nacional Técnico de la Educación, pp. 97-106.

1984. "Sobrevivencias de la música prehispánica en México". *Sabiduría popular*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1983, pp. 223-231.

1984. "Rasgos de la música precolombina". *La música de México. 1. Período prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-86.

1985. "La etnomusicología en México". *Música indígena*, 1, 2, pp. 24-26.

1986. "La sesquiáltera de la música popular Mexicana y sus orígenes". *Música indígena en México.* México, Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, pp. 75-87.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

1992. "Ignacio de Jerusalem y Stella". Notas para el disco *México Barroco. Vol. II / "Navidad". Ignacio Jerusalem y Stella.* Coro y Conjunto de Cámara de la Ciudad de México. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2002, CD, pp. 2-5.

1994. *Primer Gran Festival de la Ciudad de México, 450 años de música.* Notas para el disco. Cuatro Estaciones-DDF, CD.

1994. "Henrietta Yurchenko". *Bibliomúsica*, 7 (enero-abril), pp. 60-61.

1995. Notas para el disco *México Barroco. Vol. I / Ignacio Jerusalem y Stella / Francisco Delgado*. Schola Cantorum y Coro y Conjunto de Cámara de la Ciudad de México. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2001, CD, pp. 7-11.

1996. Notas para el disco *México Barroco / Puebla II. Missa "Ego flos campi", Juan Gutiérrez de Padilla* (en colaboración con Benjamín Juárez Echenique). Angelicum de Puebla, Schola Cantorum de México y Niños Cantores de la UNAM. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2005, CD, pp. 5-7.

1996. Notas para el disco *México Barroco / Puebla III. Missa sobre el "Beatus vir de Fray Jacinto"* (en colaboración con Benjamín Juárez Echenique). Angelicum de Puebla, Ruth Escher y Cécile Gendron, sopranos. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2006, CD, pp. 8-12.

1996. "Categorías de la música maya en Quintana Roo". Ponencia en el *Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología*, Guadalajara.

1997. "Gabriel Pareyón, *Diccionario de la música en México*" [review]. *Latin-American Music Review,* 18, 1, pp. 124-126.

1998. "Nationalism and the Resurrection of Mexico's Musical Past: The Urtext Discs and Música del Nuevo Mundo: A Report". *International Hispanic Music Study Group Newsletter,* 4, 2.

2001. Notas para el disco *Aires del Virreinato II*. Martha Molinar (soprano) [y artistas invitados]. Juan Ignacio Corpus (dir.). Urtext, UMA 2015, CD, pp. 5-28.

2002. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.

2008. *Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional.* 10 vols. México, Dirección de Música-Secretaría de Cultura de Puebla, Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla y Start Pro Diseño y Producción, 2008.

2012. "Reyes Habsburgo y borbones y la música de México". *Música Oral del Sur*, 9, pp. 154-160.

2017. "El trabajo de campo. Un ensayo metodológico". *Rutas de Campo*, 2ª época, 1, 1 (enero-junio), pp. 8-24.

2017. "Experiencias en el campo (1957-1990). Trece relatos de los trabajos de campo de un etnomusicólogo". *Rutas de Campo*, 2ª época, 1, 1 (enero-junio), pp. 46-103.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 30.4: Compositores transcritos por E. Thomas Stanford durante su período de trabajo de investigación en la Universidad Anáhuac Sur

Anónimos
Juan Bautista del Águila (*ca.* 1720-1784)
José de Agurto y Loaysa (*ca.* 1620-1696)
Manuel Arenzana (1749-1821)
Luis Baca (1826-1855)
Luis Coronado (*fl.* 1584-1648)
Martín Francisco de Cruzelaegui (*ca.* 1743-*ca.* 1802)
Miguel Mateo Dallo y Lana (*ca.* 1650-1705)
Francisco Delgado (1771-1829)
Hernando Franco (1532-1585)
Juan García de Céspedes (*ca.* 1619-1678)
Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.* 1590-1664)
Francisco Guerrero (1528-1599)
Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769)
Pedro José Jerusalem (1743-1770)
Nicolás Jiménez de Cisneros (*fl.* 1704-1747)
Antonio Juanas (*ca.* 1762/63-*ca.* 1822)
José Joaquín Laso Valero (1713-1778)
Francisco López Capillas (1614-1674)
José Mir y Llusá (1701/4-1764)
Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553)
Cayetano Pagueras (ss. XVIII-XIX)
Fabián Pérez Ximeno [Ximeno Pérez] (1587-1654)
Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715)
José de San Juan (*fl.* 1750)
Manuel Sumaya (1679/80-1755)
Mateo Tollis de la Roca (1714-1781)
Francisco Vidales (1632-1702)

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Anexo 30.5: Títulos de los CDs de la segunda caja, inédita, de la colección *Música tradicional mexicana* de E. Thomas Stanford

1. *Jaranas yucatecas*
2. *Música de los aztecas de hoy*
3. *Música maya de Quintana Roo*
4. *Tres músicos de la Mixteca oaxaqueña*
5. *Cantares indígenas, Cantares indígenas mexicanos*
6. *Ritos huastecos*
7. *Música de los mixtecos de Oaxaca y Guerrero*
8. *Sones jarochos*
9. *Música mestiza de Jamiltepec, 1957-1962*
10. *La canción mexicana*
11. a) *Pascolas y Danza del venado de los mayos y yaquis, 1961*
12. b) *Música de Sinaloa y Sonora, 1961*
13. *La trova de la Costa Chica guerrerense*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Resúmenes

1. John Koegel: Mexican Music, Theater, and Circus at the Los Angeles Plaza, 1850-1900

From the turn of the twentieth century, Los Angeles' Mexican musical theater scene was the largest of its kind in the United States, and was as active as those in many Mexican cities. But that documented theatrical and musical history, which was centered around the historic Plaza in downtown Los Angeles, began much earlier, during the Mexican period in California (1821-1848). Over time, a broad repertory of musical theater genres was performed in Los Angeles that served as a product for commercial consumption and artistic edification: opera, plays with music, Spanish and Mexican *zarzuela* and *revista*, European operetta, musical comedy, *variedades*, music for films, and the circus. Los Angeles' Spanish-speaking residents attending these theatrical works saw new and older repertory imported from Mexico and Spain, and elsewhere, and in a later period also saw their concerns addressed on stage, in musical theater works based on the immigrant experience. The development of the Los Angeles Plaza's musical and theatrical entertainment district mirrors the transition of Los Angeles from a small Spanish and Mexican pueblo to a larger American frontier city, and ultimately to one of the world's great cities and major metropolitan areas. As the city grew outwards from the Plaza, the performing arts grew with the city, in a diversity of genres and styles and ethnic and racial origins and audiences. New artistic and entertainment genres and venues were regularly introduced, created, or adapted for local use, and older traditions were both maintained and discarded. Mexican music, theater, and circus were vital components of this environment.

Keywords: Los Angeles (California), Mexico, musical theater, circus

Música, teatro y circo mexicanos en La Plaza de Los Ángeles, 1850-1900

Desde principios del siglo XX, la escena del teatro musical mexicano de Los Ángeles (California) era la más grande de su tipo en los Estados Unidos y estaba tan activa como la de muchas ciudades mexicanas. Pero esa historia teatral y musical documentada, centrada alrededor de la histórica Plaza

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

en el centro de Los Ángeles, comenzó mucho antes, durante el período mexicano de California (1821-1848). Con el tiempo, en Los Ángeles se interpretó un amplio repertorio de géneros de teatro musical que servía como producto para el consumo comercial y el disfrute artístico: ópera, obras de teatro, zarzuela y revista española y mexicana, opereta europea, comedia musical, variedades, música para películas y circo. Los residentes de habla hispana de Los Ángeles que asistían a estas obras teatrales vieron repertorios nuevos y antiguos importados de México, España y otros lugares, y en un período posterior también desarrollaron sus inquietudes en el escenario a través de obras de teatro musical basadas en su propia experiencia como inmigrantes. El desarrollo del distrito de entretenimiento musical y teatral de La Plaza de Los Ángeles refleja la transición de Los Ángeles de un pequeño pueblo español y más tarde mexicano a una ciudad fronteriza estadounidense, y finalmente a una de las mayores ciudades y áreas metropolitanas del mundo. A medida que la ciudad se expandió desde La Plaza hacia afuera, las artes escénicas crecieron en diversidad de géneros y estilos, orígenes étnicos y raciales y audiencias. Se introdujeron, crearon o adaptaron nuevos géneros y espacios artísticos y de entretenimiento para uso local, y las tradiciones más antiguas se mantuvieron o abandonaron. La música mexicana, el teatro y el circo fueron componentes vitales de este entorno.

Palabras clave: Los Ángeles (California), México, teatro musical, circo

2. Ricardo Miranda: Manuel M. Ponce y el apogeo de las "efusiones líricas"

La música de Manuel M. Ponce (1882-1948) ha sido calificada como "romántica" por la mayoría de los autores que han escrito sobre ella. Sin embargo, ese término nunca ha sido explicado y, a menudo, ha sido empleado con tintes emocionales, lejanos a toda precisión musical. De observar esta situación, el autor propone que cuando el discurso musicológico carece de una valoración crítica, ese silencio describe por sí mismo la pobreza musical de quienes así escriben. Si bien el propio Ponce definió el Romanticismo en su música como una etapa donde florecieron las "efusiones líricas", la música romántica de Ponce –con su Concierto para piano estrenado en 1912 como obra principal– despliega una serie de extraordinarias características musicales que no solo definen ese Romanticismo, sino que ponen en duda las lecturas que académicos e intérpretes han hecho de esta pieza. El presente artículo revisa distintas visiones de esta obra, proponiendo una nueva lectura de la estructura del Concierto que subraya la lógica formal y la cohesión orgánica intrínsecas a esta partitura.

Palabras clave: música mexicana, Manuel M. Ponce, concierto para piano, crítica musical

Manuel M. Ponce and the Apogee of the "Lyrical Outbursts"

The music written by Manuel M. Ponce (1882-1948) has often been described as "romantic" by a vast majority of writers and specialists. However, the term has never been explained at any length and has been used with emotional leanings, far removed from any musical precision. While observing such a situation, the author proposes that when musicological discourse lacks in any critical assessment, such silence describes by itself the poor musical groundings of such writers. Ponce himself defined his romantic period as the time of the "lyrical outbursts", a description surpassed by his romantic music as a whole. His Piano Concerto, first performed in 1912, deploys extraordinary musical features

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

which not only help define Romanticism in his music but also invite to question many readings of this piece which have been proposed by performers and scholars. This essay revises such readings and puts forward a new formal perspective of the piece while emphasizing its intrinsic formal logic and organic coherence.

Keywords: Mexican music, Manuel M. Ponce, piano concerto, music criticism

3. Raúl Zambrano: Ponce y la invención del barroco

Este ensayo presenta una breve relación de las piezas para guitarra que sobreviven de Manuel M. Ponce en estilo barroco (*Suite en La menor*, *Suite en Re*, *Courante*, *Prélude* y *Air de danse*) escritas en París entre 1929 y 1932, bajo petición de Andrés Segovia, con la intención de hacerlas pasar como obras originales de autores de ese periodo, como Silvius Leopold Weiss o Alessandro Scarlatti. Además, se analizan algunas fuentes documentales y fonográficas y se esbozan los procesos editoriales que estas piezas sufrieron a lo largo de estos años, así como sus consecuencias en el conocimiento –información y desinformación– en torno a este repertorio. Este trabajo reflexiona sobre la relación creativa entre estos dos artistas, sus límites e injerencias. Asimismo, se plantea el valor que estas piezas tienen tanto para el repertorio de la guitarra como para el catálogo de Ponce y la relación que el lenguaje de este compositor tiene con la música del pasado. Este ensayo propone una hipótesis acerca del motivo por el que Ponce acepta participar de esta propuesta, intentando explicar cómo consigue que todo un periodo quepa en el imperfecto y frágil cuerpo de la guitarra, la invención de un Barroco que conserva sus valores de unidad, originalidad y expresión intactos.

Palabras clave: Manuel M. Ponce, Andrés Segovia, guitarra, pastiche, parodia, Barroco

Ponce and the Invention of the Baroque

This essay presents a brief account of the surviving Baroque repertoire (*Suite en La menor*, *Suite en Re*, *Courante*, *Prélude* and *Air de danse*), composed by Manuel M. Ponce in Paris between 1929 and 1932, commissioned by Andrés Segovia with the purpose of using it as original Baroque pieces of composers such as Silvius Leopold Weiss or Alessandro Scarlatti. This study also includes a brief description of some documentary sources and a simple sketching of the editions of this repertoire. The article suggests a minimal consideration about the relationship between Andrés Segovia and Manuel M. Ponce, and their creative boundaries and exchanges. This paper aims to explain the value of these pieces in the general guitar repertoire and, of course, in Ponce's catalogue and language, establishing the significance of early music in Manuel M. Ponce discourse, in an effort to find out why Ponce accepted the proposal of Segovia, and how the composer achieved to conceive, for this imperfect and fragile instrument, a perfect Baroque universe which keeps intact its values of unity, originality and expression.

Keywords: Manuel M. Ponce, Andrés Segovia, guitar, pastiche, parody, Baroque

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

4. Eduardo Contreras Soto: Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular

En las producciones de teatro musical que tuvieron lugar en la Ciudad de México en las dos primeras décadas del siglo XX, sobre todo en las zarzuelas y revistas, se dio el fenómeno de la convivencia de músicos cuya obra se acercaba más a la academia y al salón con músicos más inclinados a la creación popular y comercial. En este texto se revisan estas comunicaciones de los diversos ámbitos genéricos mediante los ejemplos de *Zulema* (1903), con libreto de Rubén M. Campos (1876-1945) y música de Ernesto Elorduy (1853-1913); *Chin Chun Chan* (1904), con libreto de José F. Elizondo (1880-1943) y Rafael Medina (1870-1914), y música de Luis G. Jordá (1869-1951); y *Las musas del país* (1913), con libreto del mismo Elizondo y Xavier Navarro (m. 1937) y música de Fernando Méndez (1882-1916). Se hace una comparación general con casos análogos de canciones populares surgidas del teatro musical: *El cóndor pasa* en Perú, y *Alma llanera* en Venezuela.

Palabras clave: teatro, zarzuela, revista, México, música urbana, música popular, música escénica

Music and Scene in the First Decades of the Twentieth Century in Mexico: Exchanges Between the Academic and the Popular

Among the productions of musical theatre given at Mexico City in the two first decades of the twentieth century, and in a special way in zarzuelas and revues, a phenomenon came out in the shape of the coexistence between musicians with a work nearer to the academy and the salon, and musicians more orientated to a popular and commercial work. The present text reviews this communication between the diverse genres and spaces through the examples of *Zulema* (1903), with libretto by Rubén M. Campos (1876-1945) and music by Ernesto Elorduy (1853-1913); *Chin Chun Chan* (1904), with libretto by José F. Elizondo (1880-1943) and Rafael Medina (1870-1914), and music by Luis G. Jordá (1869-1951); and *Las musas del país* (The Muses from the Country, 1913), with libretto by the same Elizondo and Xavier Navarro (d. 1937) and music by Fernando Méndez (1882-1916). A general comparison is made between these cases and analogue ones of popular songs coming out from musical theatre: *El cóndor pasa* in Peru, and *Alma llanera* in Venezuela.

Keywords: theatre, *zarzuela*, *revista*, Mexico, urban music, popular music, stage music

5. Fernando Serrano Arias: El "Festival Beethoven" de 1920 en México. La crítica alrededor del primer concierto de la serie

Con motivo del 150 aniversario del natalicio de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Julián Carrillo (1875-1965), a la postre director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y del Conservatorio, decidió organizar una serie de conciertos en los que se ejecutara únicamente música del "Cisne de Bonn". En estos conciertos, inmersos en el segundo año de Carrillo al frente de la Orquesta, se presentaron las nueve sinfonías de Beethoven. El presente escrito aborda la importancia que tuvo para México la presentación de estas sinfonías partiendo del texto de Mark Evan Bonds, *El pensamiento musical*, que describe cómo era la música y el público en la época de Beethoven, el cambio estético en la concepción de la música instrumental y la capacidad de la sinfonía como una forma musical capaz de llegar al

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

pensamiento. Se exponen, además, las obras que se presentaron y la configuración de los conciertos, y la recepción de las piezas a partir de la crítica de la época a través de tres especialistas –Manuel Barajas, Enrique González Peña y Rafael J. Tello–, así como crónicas y reseñas en diversos periódicos, particularmente *Excélsior*, *El Heraldo de México* y *El Universal*.

Palabras clave: Beethoven, México, Julián Carrillo, Orquesta Sinfónica Nacional de México, crítica musical

The "Festival Beethoven" (1920) in México. Criticism Around the First Concert of the Series

On the occasion of the 150th anniversary of the birthday of Ludwig van Beethoven (1770-1827), Julian Carrillo (1875-1965), the conductor of the Orquesta Sinfónica Nacional and the Conservatory orchestra, decided to organize a series of concerts, including exclusively music by the "Swan of Bonn". These concerts took place during his second year conducting the orchestra, and Carrillo presented the nine symphonies by Beethoven. This study explains the importance that the presentation of these symphonies had in Mexico, according to Mark Evan Bonds's *El pensamiento musical*. This book describes how music and audience were at Beethoven's time, the aesthetic changes in the perception of instrumental music, and the capacity of the symphony, as a musical form, to get into the minds of the audience. This essay analyses these concerts and their construction, and the reception of the music, according to contemporary reviews, particularly by three critics: Manuel Barajas, Enrique González Peña and Rafael J. Tello. Periodicals and journals of the period, such as *Excélsior*, *El Heraldo de México* and *El Universal*, are also taken into consideration.

Keywords: Beethoven, Mexico, Julián Carrillo, Orquesta Sinfónica Nacional de México, musical criticism

6. Greta Perón Hernández: El *Sonido 13* de Julián Carrillo: controversias cubanas alrededor de una quimera

Tras su polémica con el Grupo de los Nueve e impelido por el director del periódico mexicano *El Universal* a demostrar de manera práctica las particularidades de su teoría del *Sonido 13*, el compositor Julián Carrillo llevó a cabo durante la década de 1920 una serie de conciertos y una gira internacional de divulgación que incluyó, entre otros países, a Cuba. Las dos visitas realizadas a la capital habanera –primero en 1926 y posteriormente en 1928– marcaron un punto de inflexión en un contexto en que los representantes de las diversas posiciones estéticas que dominaban el escenario musical cubano manifestaban, de forma sistemática, un palpable antagonismo a través de múltiples vías. Sus conferencias, conciertos y entrevistas produjeron un peculiar impacto cuyo análisis revela, a posteriori, las complejas interrelaciones latentes en el campo intelectual de la época. En este trabajo se ofrecen evidencias de la singular recepción que los experimentos en torno al microtonalismo del controvertido compositor latinoamericano tuvieron entre los defensores de tendencias musicales tan divergentes como el afrocubanismo o el indigenismo musical en la Isla.

Palabras clave: Julián Carrillo, *Sonido 13*, microtonalismo, afrocubanismo, indigenismo, criollismo

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Julián Carrillo's *Sonido 13*: Cuban Controversies Around a Quimera

After his controversy with the Group of the Nine and impelled by the director of the Mexican newspaper *El Universal* to demonstrate in a practical way the particularities of his theory of *Sound 13*, the composer Julian Carrillo carried out, during the 1920s, a series of concerts and an international disclosure tour that included, among other countries, Cuba. The two visits to Havana –firstly in 1926 and later in 1928– marked a turning point in a context in which the representatives of the diverse aesthetic positions in the Cuban musical scene were systematically showing a palpable antagonism in multiple ways. The analysis of the impact of his lectures, concerts and interviews reveals the complex interrelations in the intellectual life at the time. This essay offers some evidences of the singular reception of Carrillo's experiments on microtonalism among the defenders of Cuban musical trends as divergent as afrocubanism or musical indigenism.

Keywords: Julián Carrillo, *Sound 13*, microtonalism, afrocubanism, indigenism, *criollismo*

7. Leonora Saavedra: La sociología de la música de Otto Mayer-Serra

Otto Mayer-Serra, musicólogo de formación alemana, nacionalidad española y emigrado en México, desarrolló una sociología de la música de los siglos XVIII y XIX en "En torno de una sociología de la música" (Barcelona, 1938) y *El romanticismo musical* (México, 1940). De militancia izquierdista, Mayer-Serra se apoya en el materialismo histórico del marxismo clásico para explicar, a partir del cambio del modo de producción feudal al capitalista, el cambio histórico en la función social de la música, el lugar del compositor en la sociedad, la división del trabajo en la vida musical y, consecuentemente, en los géneros y estilos musicales. En 1940, Mayer-Serra publica *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* (México, 1941), que pone de manifiesto las tensiones existentes entre su muy progresista sociología de la música y una concepción idealista y teleológica. A pesar de que encuentra que la estructura social y el mercado de trabajo y, por consiguiente, el estilo musical son diferentes en México que en Europa, comprobando de hecho su teoría sociológica, Mayer-Serra no aprueba estéticamente una música en la que no encuentra valores que fueron encarnados por la música instrumental centro-europea y que se han convertido en valores de la llamada música universal.

Palabras clave: sociología de la música, México, función social de la música, Romanticismo, música de salón

Otto Mayer-Serra's Sociology of Music

Otto Mayer-Serra, a German trained musicologist, Spanish citizen and immigrant in Mexico, developed a sociology of eighteenth and nineteenth-century music in "En torno de una sociología de la música" (Barcelona, 1938) and *El romanticismo musical* (Mexico, 1940). A leftist militant, Mayer-Serra found support in classical Marxist historical materialism to explain, on the basis of the transition from the feudal to the capitalist modes of production, changes in the social function of music, the place of the composer in society, the division of musical labor and, consequently, in musical genres and styles. In 1940, Mayer-Serra published *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la ac-*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tualidad (Mexico, 1941), which evidences existing tensions between his progressive sociology of music and an idealist and teleological conception. Despite finding that social structure and the music market, and therefore musical style, were different in Mexico and Europe –which in fact demonstrates his own sociological theory–, Mayer-Serra does not approve the aesthetics of a style in which he does not find the values embodied by Central-European music and assumed to be universal.

Keywords: sociology of music, Mexico, social function of music, Romanticism, salon music

8. Alfonso Pérez Sánchez: *Tessellata Tacambarensia n.º 3* de Gerhart Muench: la grabación sonora como referencia de la praxis interpretativa

La presencia de Gerhart Muench en México a partir de 1953 produjo una sinergia que enriqueció al músico y a la cultura pianística del país. Este músico alemán compuso diez *Tessellata Tacambarensia*, colección de mosaicos que aluden a Tacámbaro, pueblo donde vivió durante veinticinco años. La tercera constituye una obra pianística destacada con un lenguaje compositivo virtuoso derivado de su personal transfiguración del postserialismo, cuyas combinaciones tímbricas son deslumbrantes e imaginativas. En este texto se analizan dos grabaciones de la *Tessellata n.º 3*, una que Rodolfo Ponce Montero incluyó en su integral de la obra para piano de Muench (2001), la cual es una referencia dado que Ponce fue su alumno; y otra que Alfonso Pérez grabó en el San Francisco Conservatory of Music cuando era estudiante de la Maestría en Música (2004). Bajo la guía de Ponce, Pérez realizó su licenciatura en piano y ganó el premio a la mejor interpretación de música mexicana tocando esa pieza en un concurso organizado por la Universidad de Guanajuato. La evaluación discográfica de ambas versiones sonoras busca contribuir al entendimiento e interpretación de esta obra emblemática del pianismo mexicano del siglo XX.

Palabras claves: pianismo, hibridación, grabación sonora, interpretación musical, Gerhart Muench, *Tessellata Tacambarensia*, reflexividad

Tessellata Tacambarensia no. 3 by Gerhart Muench: Sound Recordings as a Reference for Performance Practice

Gerhart Muench's presence in Mexico from 1953 produced a synergy that was an enriching experience both for the musician and for the country's piano culture. The German musician composed ten *Tessellata Tacambarensia*, a collection of mosaics which allude to Tacámbaro, a town where he spent twenty-five years. The third one of these pieces is characterized by a virtuoso compositional language derived from his personal transfiguration of postserialism, whose timbrical combinations are dazzling and imaginative. This chapter analyses two recordings of *Tessellata no. 3*: one by Rodolfo Ponce Montero, Muench's student, included in Ponce's integral edition of Muench's piano work (2001); and one by Alfonso Pérez, recorded at the San Francisco Conservatory of Music where he studied his master's degree (2004). As Ponce's student, Pérez had earlier won a competition organized by the University of Guanajuato, playing this composition. The discographic evaluation of these two versions will hopefully contribute to understand and interpret this emblematic work of twentieth-century Mexican piano music.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Keywords: piano music, hybridisation, sound recording, musical performance, Gerhart Muench, *Tessellata Tacambarensia*, reflexivity

9. Emilia Ismael-Simental: La economía social del historicismo musical y la política cultural en México

En febrero de 2017 el gobierno estatal de Puebla (México) inauguró el Museo de la Música Mexicana en el Complejo Cultural La Constancia Mexicana, en la ciudad capital de dicho Estado. Este museo, como su título lo indica, ofrece un concepto museístico que proclama la otrora función del arte y la cultura como elemento conciliador de una identidad nacional. Al mismo tiempo, el discurso museográfico merece ser evaluado a la luz de la retórica neoliberal de una política económico-cultural de pretensiones globales. En su conjunto, los fantasmas de un discurso historicista de identidad musical nacional se reformulan con las tendencias globales de la economía cultural para recolectar algo más que signos y bienes musicales como referencias semánticas de lo social. El presente trabajo propone analizar cuáles son esos sentidos históricos que el museo de la música pone en operación, y en qué medida políticas culturales como esta imponen un ordenamiento problemático de las relaciones socioculturales que comienza inhibiendo las prácticas y la circulación del conocimiento artístico, pero que se vislumbra de mayores alcances para el ejercicio de la ciudadanía.

Palabras clave: museos de música, historiografía, México, políticas culturales, ciudadanía

Social Economy of Musical Historicism and the Cultural Politics in Mexico

In February 2017 the state government in Puebla (Mexico) inaugurated the Museum of Mexican Music at the Cultural Complex "La Constancia Mexicana", in the capital of that state. This museum offers a new concept which claims a new function of art and culture as an element for the conciliation of a national identity. At the same time, the discourse of the museum must be evaluated in the light of the neoliberal rhetoric of an economic and cultural politics of global pretensions. In a whole, the ghosts of a historicist discourse of national musical identity are reformulated according to global trends in cultural economy in order to collect more than signs and musical goods as semantic references of the social. This essay aims to analyze the historical senses used by the museum of music and how cultural politics such as this impose a problematic order of sociocultural relationships, as they inhibit the practices and circulation of artistic knowledge, which might have a broader scope for the citizens.

Keywords: music museums, historiography, Mexico, cultural politics, citizenship

10. Carmen Cecilia Piñero Gil: Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar

La conformación identitaria de México a lo largo del siglo XIX tuvo en la música una bandera que, enarbolada en distintos espacios y cronologías, contribuyó de forma especialmente significativa a

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

dicha conformación constituyendo, además, un importante rasgo de idiosincrasia de la recién nacida nación mexicana. La presencia de las mujeres en la actividad musical del México decimonónico está siendo abordada como objeto de estudio por parte de numerosos investigadores que han comprendido la importancia de las féminas en el discurso sociocultural sonoro de un pueblo que, en el ámbito rural o urbano, en el rancho, la calle, el salón, el teatro, el cuartel o el campo de batalla, se expresó y reconoció por y en sus cantos, bailes, timbres y ritmos. En este mundo sonoro, el papel de numerosas mujeres merece ser visibilizado desde lo que conocemos como historia compensatoria. Y no solo el papel de aquellas que brillaron con luz propia en teatros de ópera o en salones burgueses, sino también el de las que se formaron con la aspiración de encontrar en la música un *modus vivendi* modesto que les permitiera crear espacios de cierta emancipación vital respecto al estereotipo social establecido para la mujer en aquel momento y geografía. Igualmente, es interesante referenciar la visión que de la mujer en relación con la música del XIX –su presencia en las instituciones, en la interpretación, la creación o la docencia– se ha ido proyectando por parte de los narradores de un pasado que, siempre vigente, nos permite comprender mejor nuestro presente.

Palabras clave: México, siglo XIX, música y mujeres, identidad

Music, Women and Identity in Nineteenth-Century Mexico: A Fan Waiting to Unfold

The formation of a Mexican national identity in the nineteenth century had in music a banner that, hoisted in various spaces and chronologies, contributed in an especially significant way to the national identity, constituting, furthermore, an important characteristic of idiosyncrasy in the newly-born Mexican nation. The presence of women in the musical activity of nineteenth-century Mexico is being approached as a field of study by various researchers that have grasped the importance of women in the resounding sociocultural discourse of people that in both the rural and urban setting, on the ranch, the streets, the drawing-room, the theater, the barracks or the battlefield, expressed through and were recognized by their singing, dances, timbres and rhythms. In this world of sound, the role of numerous women deserves to be revealed from the perspective of what we know as compensatory history. And not only those who shined with their own brilliance in opera theaters and bourgeois drawing rooms, but also those who were formed in the hopes of finding in music a modest *modus vivendi* that allowed them to create spaces of a certain vital emancipation from the social stereotype established for women in that time period and geography. It is equally interesting to reference the vision of women in relation to the nineteenth-century music –their presence in institutions, interpretation, creation, and teaching– that has been projected by narrators of a past that, ever in force, allows us to better understand our present.

Keywords: Mexico, nineteenth century, music and women, identity

11. Jesús Herrera: Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825: ¿música transnacional?

En 1825 se publicaron en Londres las partituras de tres himnos patrióticos dedicados a sendos héroes hispanoamericanos: Simón Bolívar, Nicolás Bravo y Guadalupe Victoria. Aunque no se ha localizado ningún ejemplar de ellas, sabemos que su publicación fue hecha por el empresario británi-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

co de origen alemán Rudolph Ackermann, que la letra –en español– era del gaditano José Joaquín de Mora y que dos de los himnos eran *contrafacta* de piezas de música europea. El primero se cantaba con la melodía del himno británico *God Save the King*, mientras que el segundo tenía la música de un fragmento de la ópera alemana *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber; el himno restante fue compuesto por el italiano Valentino Castelli, quien hizo además los arreglos vocales de los otros dos, con acompañamiento de piano. El presente trabajo habla de esta singular colaboración de hombres de distintas procedencias para crear himnos patrióticos para Hispanoamérica. Dada la diversidad de naciones involucradas, se propone un estudio desde la historia transnacional. Además, se lleva a cabo una aproximación a la recepción londinense de Weber en el año anterior al de publicación de los himnos y se presenta el primer estudio de que se tiene noticia sobre Castelli.

Palabras clave: historia transnacional, música patriótica, música mexicana, Valentino Castelli, recepción, Londres, Carl Maria von Weber

Hispano-American Patriotic Anthems Published in London in 1825: Transnational Music?

In 1825 the scores of three patriotic anthems dedicated to Hispano-American heroes Simón Bolivar, Nicolás Bravo and Guadalupe Victoria, respectively, were published in London. Although none of the pieces has been located, we know that they were published by Rudolph Ackermann, a British businessman of German origin. The lyrics were written in Spanish by José Joaquín de Mora, and two of the anthems were *contrafacta* of European music works: Bolívar's patriotic hymn was sung to the tune of the British anthem *God Save the King*, while Bravo's had music from the German opera *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber. The music for the anthem dedicated to Victoria was written by the Italian composer Valentino Castelli, who made the vocal arrangements of the other two anthems including piano accompaniment. The present study aims to show the singular collaboration of men from different countries to create these patriotic anthems for Hispanic America. Given the diversity of the nations involved, this study is based on transnational history. Besides, it addresses Weber's reception in London one year before Ackermann's publication of the anthems. Moreover, as far as we know, this is the first study about Castelli.

Keywords: transnational history, patriotic music, Mexican music, Valentino Castelli, reception, London, Carl Maria von Weber

12. Adriana Martínez Figueroa: El salón entre lo público y lo privado en el México decimonónico: la *Colección de piezas para piano* de la Biblioteca Newberry

Durante el siglo XIX, el piano se convirtió en el centro de la vida musical privada y pública, llevando al surgimiento de virtuosos profesionales y a la producción masiva de música de salón para aficionados, particularmente mujeres jóvenes. Muchos aficionados encuadernaron sus partituras en volúmenes que, hasta hace poco, habían recibido poca atención académica. Uno de esos volúmenes, que se encuentra en el acervo de la Biblioteca Newberry en Chicago, contiene dieciocho piezas de salón principalmente para piano. Entre ellas se encuentra una marcha de una compositora desconocida hasta ahora, sobre la guerra México-Estados Unidos, y un fragmento de una batalla para piano sin título o

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

atribución, sobre la independencia de México. Esta pieza resulta ser una copia previamente desconocida de la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia* (1844) de José Antonio Gómez. La *Colección* Newberry contribuye a clarificar la vida musical mexicana decimonónica, demostrando que el repertorio de salón no era solo un pasatiempo ocioso para señoritas, sino también un territorio en el que se libraron batallas estéticas y políticas, incluido el cisma creciente entre lo clásico y lo popular, y el discurso del naciente nacionalismo mexicano.

Palabras clave: piano, México, álbum musical, nacionalismo, José Antonio Gómez, música y mujeres

The Salon Between the Public and the Private in Nineteenth-Century Mexico: The *Colección de piezas para piano* at the Newberry Library

During the nineteenth century, the piano became the center of private and public musical life, leading to the rise of professional virtuosos and the mass production of salon music for the amateur, especially young women. Many amateurs bound their music into volumes that, until recently, had received little scholarly attention. One such volume, held at the Newberry Library in Chicago, contains eighteen salon pieces mostly for piano. Among these are a march by a previously unknown female composer, about the United States-Mexican War; and a fragment of a piano battle with no title or author attribution, on the subject of Mexico's Independence War. The latter piece turns out to be a previously unknown copy of José Antonio Gómez's *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia* (1844). The Newberry *Colección* contributes to an increasingly clearer image of nineteenth-century Mexican musical life, showing that salon repertoire was not only a mindless hobby for bourgeois *señoritas*, but was also a territory in which important aesthetic and political battles were fought, including the growing schism between the classical and the popular, and the discourse of Mexico's nascent nationalism.

Keywords: piano, Mexico, musical album, nationalism, José Antonio Gómez, women in music

13. Áurea Maya: El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de la Compañía Galli

La historiografía de la música mexicana en torno al tema de las compañías de ópera italiana que se presentaron en México durante la primera mitad del siglo XIX señala, por lo general, que numerosos empresarios extranjeros –de la mano de varios cantantes– llegaron al país para hacer grandes negocios en el teatro lírico. Sin embargo, nuevas fuentes documentales desmienten esta aseveración. La compañía de Filippo Galli en realidad no era manejada por Galli, sino que fue financiada por el gobierno mexicano, primero bajo la vicepresidencia de Bustamante –impulsada por el Ministro de Exteriores, Lucas Alamán– y después apoyada por los gobiernos subsecuentes hasta su retiro hacia 1838. Si bien los cantantes recibieron elevados sueldos por sus actuaciones, el manejo de la empresa presentó numerosas pérdidas que fueron cubiertas por los distintos equipos gubernamentales, sin importar su filiación política. Este ensayo aborda el caso de la llamada Compañía Galli (1831-1838), que fue administrada por el gobierno mexicano durante su estancia en México, hecho comprobado gracias

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

al hallazgo de una serie de documentos, entre los que se encuentran registros contables, además de los contratos de los propios cantantes de la compañía. Se demostrará la participación del Estado mexicano en el funcionamiento de esta empresa como una manera más de mostrar el grado de civilización que tenía la nación en sus primeras décadas como país independiente.

Palabras clave: ópera italiana, financiamiento público, México, siglo XIX

The Government Financing of the Italian Opera Companies in Mexico During the First Half of the 19th Century. The Case of the Galli Company

The historiography of Mexican music around the theme of the Italian opera companies that appeared in Mexico during the first half of the nineteenth century indicates, in general, that numerous foreign businessmen –with the help of several singers– arrived to the country to do great business within the lyrical theater. However, new documentary sources deny this assertion. Filippo Galli's company was not actually run by Galli, so it was financed by the Mexican government, first under Bustamante's vice-presidency –promoted by the Minister of Foreign Affairs, Lucas Alamán– and later supported by the subsequent governments until the company's retirement in 1838. Although the singers received high salaries for their performances, the management of the company presented economic losses that were covered by the different governmental teams, regardless of their political affiliation. This essay deals with the case of the so-called Galli Company (1831-1838), which was administered by the Mexican government during its stay in Mexico, a fact supported by the location of a series of documents, among which are accounting records, in addition to the contracts of the company's own singers. The participation of the Mexican State in the operation of this company will be demonstrated as a way to show the degree of civilization the nation had in its first decades as an independent country.

Keywords: Italian opera, public financing, Mexico, nineteenth century

14. Fernanda Muñoz Salazar: El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México

El presente estudio recrea el interés que los mexicanos mostraron por el estreno de *Otello* de Giuseppe Verdi en febrero de 1887 y su representación en el México porfiriano en noviembre del mismo año. La reconstrucción de este episodio se basa en el estudio de las crónicas y críticas musicales publicadas en los principales periódicos de la Ciudad de México, escritas por *dilettanti* y músicos profesionales como *Titania* y Gustavo E. Campa, uno de los principales impulsores de la música moderna en el país. Su estudio permite entender algunas de las aspiraciones de la sociedad cosmopolita mexicana de finales del siglo XIX, y cómo los ciudadanos se veían a sí mismos frente a Europa y Estados Unidos, así como entender prácticas musicales como la crítica musical escrita para educar al público, su actitud frente a una "obra original" o un arreglo y la relación entre la casa Ricordi con la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni, fusionada con la compañía de zarzuela de Isidoro Pastor.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Palabras clave: *Otello*, Giuseppe Verdi, crítica musical, ópera, México, Ricordi, cosmopolitismo

The Controversial Premiere of Verdi's *Otello* in Late Nineteenth-Century Mexico

This essay studies the interest of the Mexican citizens in the premiere of Giuseppe Verdi's *Otello* in February 1887 and its performance in Mexico in November that year. The reconstruction of this episode is based on the study of the chronicles and musical reviews published in the main journals of Mexico City, written by amateurs and professional musicians such as *Titania* and Gustavo E. Campa, one of the main drivers of modern music in the country. This analysis allows to assess some of the aspirations of the cosmopolitan Mexican society at the end of the nineteenth century, and to understand how the view that the own citizens had on themselves in comparison with Europe and United States. Musical practices such as the written of musical reviews addressed at a broad audience are analyzed, as well as the attitude of the critics towards an "original work" or an arrangement. This paper also studies the relationship between Ricordi and the Company of Italian Opera of Napoleon Sieni, merged with the zarzuela company of Isidoro Pastor.

Keywords: *Otello*, Giuseppe Verdi, musical criticism, opera, Mexico, Ricordi, cosmopolitanism

15. Armando Gómez Rivas: ¿Sueña la música con corcheas eternas? Crítica musical en México, 1892

En 1892, México festejó el cuarto centenario del descubrimiento de América como nación independiente; un atractivo y desafiante periodo de actividades musicales. Para conmemorar el aniversario, la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni programó la representación del drama *Colón en Santo Domingo* de Julio Morales, el día 12 de octubre. La ópera italiana, con su larga tradición en el escenario y la prensa nacionales, se convirtió en la referencia obligada de la celebración. ¿Qué sucedió en un año de música para llegar a esta función?, ¿cómo compartieron teatros compañías de ópera, zarzuela, música sinfónica y músicos viajeros?, y ¿cuál fue la fortuna de la composición? En este artículo se plantea un recorrido por los escenarios de la música lírica y la primera temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos para proyectar una posible respuesta a estas interrogantes.

Palabras clave: México, nacionalismo, crítica musical, Sociedad Anónima de Conciertos

Does Music Dream with Eternal Eighth Notes? Music Criticism in Mexico, 1892

In 1892, as an independent nation, Mexico celebrated the Fourth Centenary of the Discovery of America, an attractive and challenging period of musical activities. In October, Napoleon Sieni's Italian Opera Company scheduled the presentation of the drama *Colombo a Santo Domingo* by Julio Morales. Italian opera, with its long tradition, both in the national press and on stage, became the reference for the celebration. What happened in a year of musical activities in order to reach this performance? How did opera, zarzuela and symphonic music companies share theaters with traveling musicians? And what was the fortune of Morales's composition? This article presents a tour through the stages of lyrical

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

music and the first season of the Sociedad Anónima de Conciertos (Anonymous Concert Society), in order to propose a possible answer to these questions.

Keywords: Mexico, nationalism, music criticism, Sociedad Anónima de Conciertos

16. Sara Ramos Contioso: *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* (1912) de Arnulfo Miramontes: la personalización de un género religioso en el contexto revolucionario mexicano de principios del siglo XX

El *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* de Arnulfo Miramontes constituyen una obra funeraria que concreta la pervivencia de uno de los géneros religiosos más representativos de la tradición musical funeraria. Compuesta y estrenada en 1912 en el Santuario de Guadalupe de Aguascalientes, ejemplifica las particularidades de un período creativo del compositor caracterizado por la influencia estética de la música alemana y por la inestabilidad social del contexto revolucionario mexicano de principios de siglo. Concretamente, su modelo conmemorativo asimila la tradición musical de un creador que, además de formarse en Berlín (1908-1910), siente la necesidad de adquirir una identidad propia y vincular la tradición del género de réquiem con el desarrollo de un referente estético reconocido como mexicano. A partir de este contexto, este artículo trata de profundizar en el estudio de una obra funeraria que, pese a estar formada por los dos elementos diferenciados del oficio y la misa, fue planteada por Miramontes bajo una perspectiva unitaria. Para ello, la metodología se centra en la partitura original conservada en el legado histórico de su heredero Héctor Ruiz-Esparza Miramontes, fuente primaria que, tras ser informatizada, es analizada bajo una perspectiva crítica centrada en las particularidades estilísticas y el simbolismo musical. A partir de ello, el objetivo principal de este trabajo es definir los rasgos identitarios que personalizan la estética musical de Miramontes y vincular su desarrollo a los diversos condicionantes históricos y estéticos de la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Los numerosos conciertos que se realizaron de esta obra en vida del compositor, junto a las dos grabaciones históricas existentes, corroboran la importancia de este repertorio inédito y justifican la necesidad de su recuperación como testimonio de un período representativo de la historia musical de México.

Palabras clave: Réquiem, ritual, nacionalismo, música alemana, revolución, identidad

Arnulfo Miramontes's *Oficio de difuntos* and *Misa de réquiem* (1912): The Personalisation of a Religious Genre in the Revolutionary Context of Early-Twentieth-Century Mexico

Arnulfo Miramontes's *Office for the Dead* and *Mass of Requiem* constitute a musical work which specifies the survival of one of the most representative religious genres of the funerary musical tradition. Composed and premiered in 1912 in the Guadalupe's Sanctuary at Aguascalientes, it exemplifies the particularities of a composer's creative period that is characterized by the aesthetic influence of German music and the social instability of the Mexican revolutionary context of the beginning of the century. In particular, its commemorative model assimilates the musical tradition of a composer who, besides being formed in Berlin (1908-1090), feels the need to acquire his own identity and links the tradition of the requiem genre with the development of an aesthetic reference that must be recognized as Mexican. Based on this background, this article further looks into the study of a funerary model

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

that, though it was composed following the two differentiated elements of the Office and the Mass, was created by Miramontes with a unitary perspective. For this purpose, this essay focuses on the original score that is preserved as part of the legacy of his heir Héctor Ruiz-Esparza Miramontes. This constitutes a primary source that, after being computerized, is analysed from a critical perspective centred on stylistic particularities and musical symbolism. On the basis of this approach, the main objective of this study is to define the identity features that personalise the musical aesthetics of this work of Miramontes, and to link its development to the various historical and aesthetic elements of the Mexican society at the beginning of the twentieth century. The numerous concerts that included this work during the composer's lifetime, in addition to its historical recordings, corroborate the importance of this unpublished repertoire and the need for its recovery as a testimony of a representative period in the musical history of Mexico.

Keywords: Requiem, ritual, nationalism, German music, revolution, identity

17. Diana Brenscheidt genannt Jost: Sonido, ruido y espacio. Cultura auditiva en reducciones misionales de la frontera noroeste de la Nueva España, siglos XVII y XVIII

La presente contribución retoma el estudio histórico de las misiones jesuitas del noroeste de la Nueva España, particularmente las existentes en las regiones de Sonora, Chihuahua y Arizona, desde una perspectiva teórica distinta: la del estudio del sonido y de la cultura auditiva. A partir de las relaciones de Johannes Rattkay, Johannes (Juan) Nentvig, Joseph Och e Ignaz Pfefferkorn, escritas y publicadas en su mayoría en los siglos XVII y XVIII, se indaga el rol de los sonidos –musicales y no musicales, de orden religioso o distintivamente indígenas, autorizados o no por los padres– en la conformación y demarcación del espacio misional, definido aquí como "espacio sonoro". Se muestra cómo en las misiones, los misioneros jesuitas manifestaron su poder por medio de la imposición de una práctica musical y litúrgica rigurosa y la simultánea prohibición y descalificación de la otra: la cultura auditiva y musical indígena. De ese modo, confrontaron también el potencial subversivo indígena. Fue entonces por medio del sonido que se conformó un espacio misional y se impusieron sus fronteras, un espacio de conflicto entre intereses jesuíticos, imperiales y nativos; entre el sentido que imponía el régimen de vida cristiana en el interior de la misión y la pretendida vida salvaje, inmoral y amenazante fuera de la misma.

Palabras clave: relaciones jesuitas, estudios del sonido, cultura auditiva, espacio misional

Sound, Noise and Space. Auditory Culture in Jesuit Missions in Northwestern New Spain, Seventeenth and Eighteenth Centuries

This contribution is a historical study of Jesuit missionary culture in northwestern New Spain, which parts from a theoretical perspective known as *sound studies* or *auditory culture*. It concentrates on four Jesuit relations written by seventeenth and eighteenth-century missionaries with indigenous groups in today's states of Sonora and Chihuahua in Mexico and Arizona in the United States of America. Reports by Johannes Rattkay, Johannes (Juan) Nentvig, Joseph Och and Ignaz Pfefferkorn are revised for the role of sound –musical and non-musical, religious-liturgi-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

cal or distinctively indigenous, authorized by the missionaries or not– in the conformation and demarcation of mission space. Parting from the concept of auditory space as applied to the missions, research findings show how the Jesuits, by ways of a rigorous imposition of a liturgical and musical routine and the simultaneous prohibition and devaluation of indigenous sound practices, strived not only to confirm Jesuit power relations but also to fend –while not always successfully– potential indigenous subversion. It is thus on the sound level where mission space, its division in an inside and outside, is confirmed and contested, reflecting the conflict between Jesuit, imperial and indigenous interests.

Keywords: Jesuit relations, sound studies, auditory culture, mission space

18. Evguenia Roubina: La imagen de la música como elemento del relato identitario de la sociedad novohispana

La identidad cultural novohispana, como noción y como contenido de las obras de arte, a finales del siglo pasado se convirtió en un tema recurrente en los estudios realizados por representantes de distintas ramas del saber humanístico y artístico de México. Con la idea del auto-reconocimiento como piedra de toque, estas investigaciones se han valido de ciertos elementos discursivos de los llamados cuadros de castas para establecer que la construcción de la identidad colectiva en la Nueva España partió de la dicotomía pertenencia-diferencia, un concepto ampliamente explorado por los creadores de este género artístico. El estudio de la iconografía musical novohispana ha permitido plantear la hipótesis de que la imagen de la música, amén de servir como referente de ciertos oficios o actividades, también había formado parte de este discurso identificativo promovido por el arte virreinal. El presente trabajo, con base en el análisis iconológico de un selecto corpus de fuentes visuales provenientes de las artes útiles, la pintura costumbrista y la retratística del siglo XVIII, demostrará que la representación del ejercicio musical acentúa las expresiones de la diferenciación étnica y social y probará que, aun siendo parte integrante de las obras basadas en los modelos europeos, la imagen de la música constituye un vehículo para la difusión de concepciones derivadas del ideario popular del virreinato.

Palabras clave: Nueva España, costumbrismo, iconografía musical, recurso identificativo

The Image of Music as an Element of the Identity Narrative of Novohispanic Society

From the end of the twentieth century, Novohispanic cultural identity, as both a notion and a content of works of art, has become a recurrent topic in studies conducted by the representatives of the different branches of Mexican humanistic and artistic knowledge. With the idea of self-identification as keystone, these studies drew on some discursive elements of the denominated *casta* paintings to establish that the construction of the collective identity in New Spain started from the dichotomy difference-belonging, a concept widely explored by the creators of this artistic genre. The study of Novohispanic musical iconography allows us to pose the hypothesis that the image of music, aside from serving as a reference of certain trades or activities, had also been part of this identifying discourse promoted by vice-regal art. This essay, based on the iconological analysis of a select body of visual sources from

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

the eighteenth-century "useful arts", *costumbrista* paintings and portraits, will demonstrate that the representation of musical practice accentuates the expressions of ethnic and social differentiation and will show that, even as an integral part of the works based on European models, music imagery constitutes a vehicle for the dissemination of conceptions stemming from the popular colonial ideology.

Keywords: New Spain, *costumbrismo*, musical iconography, identity resource

19. Eloy Cruz: Los *sones* de España y México

En esta contribución se discutirá la existencia de un género musical hispano llamado *son* que, originado en España, se difundió a sus colonias a partir del siglo XVI. Este género desapareció en su lugar de origen, pero sobrevivió en América Latina, convirtiéndose en un elemento importante de la identidad cultural de cada país y de cada región. Aquí se abordarán las variantes de este género en México. El son es un fenómeno cultural que tiene tres vertientes básicas: una musical, otra poética y otra coreográfica. Se trata de una música para tocar, cantar y bailar, basada en patrones recurrentes llamados tenores, usando un proceso de variación conocido como diferencia. Las diversas tradiciones del son en México han generado formas muy similares entre sí (y con la forma antigua española), pero fácilmente distinguibles porque cada una posee rasgos muy característicos. El conocimiento de los sones actuales puede ayudarnos a entender algunas prácticas musicales no descritas en las fuentes antiguas peninsulares. A la inversa, el conocimiento de los sones de la época barroca permite entender la fisonomía y el funcionamiento de los sones actuales de México y de las músicas emparentadas en el resto del mundo hispanoamericano.

Palabras clave: sones, música, España, México, Barroco, música tradicional

The *sones* in Spain and Mexico

This paper discusses the existence of a Hispanic musical genre named *son*, which has its origin in Spain and was taken to its colonies from the sixteenth century onwards. This genre disappeared in its birthplace but survived in Latin America, becoming an important part of the cultural identity of each country and region. This paper analyses the variety of forms of this genre in Mexico. The *son* is a cultural phenomenon that has three basic parts: music, poetry and dance. It is music to play, sing and dance, and is based on recurring rhythmic-harmonic patterns called *tenores*, using a variation process known as *diferencia*. In Mexico, the many traditions of *son* have generated forms which are similar among them and to the original Baroque model, but also present defining features. The knowledge of modern-day *sones* can help us understand some musical practices not described in old Peninsular sources. Contrariwise, the knowledge of *sones* from the Baroque period allows us to understand the present state and performance of modern *sones* in Mexico and other parts of Latin America.

Keywords: *sones*, music, Spain, Mexico, Baroque, traditional music

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

20. María Díez-Canedo Flores: Dragones en los vientos novohispanos. Influencias de las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII

El presente ensayo se centra en documentar el corpus específico de marchas instrumentales localizadas en dos archivos musicales de la Nueva España, destacando sus distintas funciones en la sociedad novohispana del siglo XVIII. La influencia de los instrumentistas de viento de las bandas militares sobre ciertos géneros de música, sobre las prácticas de ejecución y sus interacciones urbanas en los ámbitos civil, teatral y eclesiástico son temas que han sido poco estudiados y merecen mayor atención.

Palabras clave: marcha, Nueva España, bandas de viento militares, música instrumental novohispana

Dragons in Novohispanic Winds. Influences of Military Instrumental Practices on Theatrical, Civil and Ecclesiastical Contexts in New Spain: The March in the Eighteenth Century

This essay aims to document the *corpus* of instrumental marches found in two musical archives in New Spain, and to bring attention to their importance to eighteenth-century society. The influence that wind instrumentalists belonging to military bands had in the development of certain musical genres and urban performance practices of the theatre, city and church has been overlooked and deserves more attention.

Keywords: march, New Spain, military wind bands, Novohispanic instrumental music

21. Susana Sarfson: Otros contextos: nuevos datos biográficos de Roque Ceruti (*¿ca.* 1683?-1760) a partir de documentos conservados en el Archivo General de Indias

Roque Ceruti (*¿ca.* 1683?-1760) fue un compositor nacido en Italia que viajó al Virreinato del Perú, donde se instaló y ejerció su arte en consonancia con el cambio de dinastía de la corona española, teniendo en cuenta que la llegada de la casa de Borbón conlleva la influencia italiana en las artes, en especial en la música. En este trabajo se aportan nuevas informaciones acerca del posible origen de este compositor, así como las circunstancias de su viaje al Perú, que modifican la información disponible hasta ahora en la bibliografía de referencia. La licencia de viaje conservada en el Archivo General de Indias (Sevilla, España) está fechada en 1714 y menciona al compositor como natural de Bolonia, indicando que viajó al Perú como parte de la comitiva de Giovanna Costanza Ruffo, Princesa de Santobuono, esposa de Carmine Nicola Caracciolo, nuevo Virrey del Perú.

Palabras clave: música virreinal, Roque Ceruti, Barroco americano, Archivo General de Indias

Other Contexts: New Biographical Data of Roque Ceruti (*ca.* 1683?-1760) Through Documents Preserved at the Archivo General de Indias

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Roque Ceruti (*ca*. 1683?-1760) was a composer born in Italy, who travelled to Spanish Viceroyal of Perú, where he settled and exercised his art in consonance with the change of dynasty of the Spanish crown; it should be taken into account that the arrival of the house of Bourbon involves the Italian influence on the arts, especially in music. This paper provides new information about the possible origin of this composer, as well as on the circumstances of his trip to Peru. These new details modify the information available in books of reference. The travel license kept in the Archivo General de Indias (Seville, Spain), dated in 1714, mentions the composer as a native of Bologna, and indicates that he traveled to Peru as part of the retinue of Giovanna Costanza Ruffo, Princess of Santobuono, wife of Carmine Nicola Caracciolo, new Viceroy of Peru.

Keywords: Vice-royal music, Roque Ceruti, American Baroque, Archivo General de Indias

22. Lluís Bertran y Oriol Brugarolas: Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)

El *Reglamento de libre comercio con América* de 1778 supuso el fin del monopolio gaditano sobre el comercio con los territorios de ultramar e inauguró una nueva etapa, en la que el comercio directo desde Barcelona y otros puertos de la periferia peninsular dejó de tener un carácter excepcional. A partir de una selección de documentos del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, del Archivo de Protocolos Notariales de Barcelona y del Archivo General de Indias, este artículo aborda la cuestión de la circulación de instrumentos entre Barcelona y Veracruz de 1778 a 1821, un caso que ejemplifica lo que significó el comercio musical entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Al tratarse de un tema poco estudiado en el panorama musicológico español y de una investigación todavía en curso, se plantea un estado de la cuestión, se analizan los problemas metodológicos existentes para investigar la circulación de música entre Barcelona y Veracruz, se describe el tipo de fuentes empleadas y, finalmente, se abordan los primeros resultados obtenidos relativos a la exportación de pianos y cuerdas de instrumentos. Todos estos datos permitirán dar una idea del volumen del material musical exportado, mostrar las redes de distribución hacia Veracruz e inscribir el desarrollo de la actividad musical de las dos ciudades en un marco internacional.

Palabras clave: comercio transatlántico, Barcelona, Veracruz, industria musical, cuerdas de instrumentos, pianos

Music for the New World: Circulation of Instruments and Strings Between Barcelona and Veracruz (1778-1821)

The 1778 *Reglamento de libre comercio con América* (Free Trade Decree with America) marked the end of the Cadiz monopoly on trade with the overseas territories and heralded the dawn of a new era, which witnessed the opening of Barcelona and other ports on Spain's periphery for direct trade. Based on a selection of documents from the Historic Archives of the City of Barcelona, the Archive of Notarial Protocols of Barcelona and the General Archive of the Indies, this article addresses the

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

circulation of instruments between Barcelona and Veracruz from 1778 to 1821, a case that exemplifies the significance of music trade between the Old and the New World. Since it is a topic that is rarely touched on in the realm of Spanish musicology and upon which research is ongoing, a state of the art is proposed. The essay begins by discussing the existing methodological difficulties in researching the circulation of music between Barcelona and Veracruz; it then goes on to outline the types of sources employed and, finally, it presents the first findings obtained as regards the export of pianos and string instruments. This information will provide an insight into the volume of musical material exported, will show the distribution networks towards Veracruz and will record the development of music activity in the two cities within an international framework.

Keywords: transatlantic trade, Barcelona, Veracruz, music industry, string instruments, pianos

23. Erika Salas Cassy: Testimonios iconográficos del ritual del Palo Volador en Nueva España: los grafitis del siglo XVI de Tepeapulco (Estado de Hidalgo)

La danza del Palo Volador fue un rito que se realizaba desde épocas remotas en Mesoamérica y se concebía como un ritual de fertilidad relacionado con los ciclos agrícolas. A pesar de que durante la Conquista fue prohibido por las autoridades, el momento del vuelo de la danza se incorporó posteriormente a la fiesta popular, debido a su espectacularidad. El hallazgo de fuentes iconográficas del siglo XVI, realizadas de manera clandestina en las paredes del convento de Tepeapulco en el Estado de Hidalgo, ha revelado la práctica de la danza en la festividad de Corpus desde ese siglo. Por medio del análisis iconográfico de las representaciones y su cotejo con otras fuentes históricas, el presente trabajo se propone demostrar que, ya despojado de su significado primario, la religión popular implantó la Danza del Volador en la festividad del Corpus. Se espera que con el estudio de las fuentes iconográficas se pueda contribuir a generar un nuevo conocimiento sobre el pasado de las prácticas músico-dancísticas de México.

Palabras clave: grafitis novohispanos, palo volador, danza de voladores, ritos prehispánicos, danzas indígenas, fiesta del Corpus Christi

Iconographical Testimonies of the *Palo Volador* Ritual in New Spain: The Sixteenth-Century Graffiti in Tepeapulco (Hidalgo State)

The *Danza del Palo Volador* (Dance of the Flying Pole) was a rite held from ancient times in Mesoamerica, and was considered a fertility ritual related to agricultural cycles. Although it was prohibited by the authorities during the Conquest period, the section of the dance that includes flying was later included in the popular celebrations due to its exuberance. The discovery of image from the sixteenth century, secretly made in the walls of the Tepeapulco monastery in the State of Hidalgo, has revealed that this dance was practiced in the feast of Corpus Christi from that century onwards. Through the analysis of these visual representations and their comparison with other historical sources, this essay

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

aims to prove that popular religion introduced the *Danza del Volador* (Dance of the Flyers), already stripped of its original meaning, in the Corpus Christi feast. It is expected that the study of these images contributes to obtain new knowledge about the past of musical and dance practices in Mexico.

Keywords: New Spain graffiti, Flying Pole, Dance of Flyers, Pre-Hispanic Rites, Indigenous Dances, Feast of Corpus Christi

24. Luísa Correia Castilho: Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos *Parce mihi*

Manuel Tavares (*ca*. 1585-1638) fue un compositor portugués, nacido en Portalegre (Portugal), en cuya catedral se formó. Se trasladó después a España, donde desarrolló su carrera profesional como maestro de capilla en distintas catedrales del continente y del archipiélago canario: Baeza (1609-1612), Murcia (1612-1631), Las Palmas de Gran Canaria (1631-1638) y Cuenca (1638), donde murió. En la actualidad, también encontramos obras suyas en las catedrales de Salamanca, Zaragoza, Valencia, Alquézar y Puebla (México). De esta última, llegó a nuestros días un *Parce mihi.* Así, esta contribución, además de sugerir un nuevo diseño de transcripción, propone caracterizar esta obra, una lección, según los siguientes parámetros: descripción del contenido musical y su marco normativo, análisis de la estructura, de la forma, del uso de la modalidad, del plan cadencial, los materiales, la expresividad de la relación entre el texto y la música, y la escritura policoral (tipo de voces, movimiento de las partes del bajo, independencia armónica pasajes de *tutti* e intercambio antifonal).

Palabras clave: lección, *Parce mihi*, policolaridad, polifonía, Manuel Tavares

Manuel Tavares at Puebla Cathedral: Analysis of His Lesson for the Dead *Parce mihi*

Manuel Tavares (*ca.* 1585-1638) was a Portuguese composer, born in Portalegre, Portugal, in whose cathedral he was trained in music. He moved to Spain, where he completed his professional career as chapel master in various cathedrals of the continent and the Canary Islands: Baeza (1609-1612), Murcia (16012-1631), Las Palmas de Gran Canaria (1631-1638) and Cuenca (1638), where he died. Currently, his works are preserved at the cathedrals of Salamanca, Saragossa, Valencia, Alquézar and Puebla (Mexico). From the latter, a *Parce mihi* survived. Thus, in this essay, in addition to the suggestion of a new transcription design, the aim is to characterize this work, a lesson, according to the following parameters: description of the musical content and its normative framework, analysis of the structure, form, use of modality, cadential plan, its materials, the expressive relationship between text and music, and its polychoral writing (type of voices, bass movement and harmonic independence in tutti passages and antiphonal interchange).

Keywords: lesson, *Parce mihi*, polychorality, polyphony, Manuel Tavares

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

25. Gustavo Delgado Parra: "Y son muy elegantes las obras de este maestro": el *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo

Este trabajo presenta en primicia la transcripción y estudio del *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo, procedente del Archivo Saldívar (México). La disposición gráfica del manuscrito se corresponde esencialmente con la *cifra nueva* empleada por Venegas de Henestrosa, Cabezón y por el propio Correa. Cabe señalar que el *Tiento* de la Tablatura de Saldívar no forma parte de los sesenta y tres tientos publicados por Correa en su *Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, 1626). El manuscrito presenta algunas peculiaridades en su forma de escritura, en particular, aquellas derivadas del empleo de compases, figuras y proporciones, las cuales aborda el presente trabajo. Asimismo, se hace un análisis de los problemas que implica su edición, derivados, entre otros aspectos, del precario estado de conservación del documento, y se presenta una propuesta de transcripción de la obra. El documento es testimonial de los procesos de circulación de la obra correana en el ámbito novohispano del siglo XVII.

Palabras clave: Correa de Arauxo, *Facultad orgánica*, música para tecla, órganos históricos, instrumentos de teclado, quiebros y redobles, Nueva España (México)

"And the Works of This Master are Very Elegant": The *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* by Francisco Correa de Arauxo

This contribution presents the first transcription and study of Francisco Correa de Arauxo's *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* included in the Codex Saldívar 1 (Mexico). The graphic layout of the manuscript essentially corresponds to the *cifra nueva* employed by Venegas de Henestrosa, Cabezón and by Correa himself. It should be noted that the *Tiento* of Saldivar's Tablature is not included in the sixty-three *tientos* published by Correa in his *Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, 1626). The manuscript presents some peculiarities, which are analysed in this essay, in regard to its form of writing, in particular those related to the use of measures, figures and proportions. Likewise, the problems involved in its edition, derived, among other aspects, from the precarious state of conservation of the document, are studied and a proposal of transcription of the work is presented. The document is testimonial of the processes of circulation of Correa's work in seventeenth-century New Spain.

Keywords: Correa de Arauxo, *Facultad orgánica*, keyboard works, historic organs, keyboard instruments, *quiebros* and *redobles*, New Spain (Mexico)

26. Luisa Vilar-Payá: El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi*

La Catedral de Puebla se consagró el domingo 18 de abril de 1649 y el miércoles siguiente dio inicio un novenario en donde oficiaron misas el obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) y los más importantes miembros del cabildo catedralicio. Sobre estos acontecimientos se tiene una detallada crónica contemporánea, escrita por Antonio Tamariz y Carmona (1617-1683). El calendario de celebraciones que narra Tamariz ha resultado análogo al orden con el que dos misas y nueve elaboraciones

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

polifónicas aparecen copiadas en un juego de ocho libretes que se conserva en el Archivo de la catedral angelopolitana. Partiendo de la comparación entre la música, los textos litúrgicos y las celebraciones religiosas descritas por Tamariz, el capítulo examina a fondo la presencia de dos obras específicas: el salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.* 1590-1664), maestro de capilla de la catedral durante el obispado de Palafox. Los resultados de los análisis muestran formas como la música dirige nuestra atención a los hechos políticos e históricos –entre ellos al destierro del obispo– y no solo al texto litúrgico del que parte la elaboración polifónica.

Palabras clave: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, misa *Ego flos campi*, Juan de Palafox y Mendoza, Catedral de Puebla, Antonio Tamariz de Carmona, consagración de catedral

Juan de Palafox's Thinking and Juan Gutiérrez de Padilla's Music: The Psalm *Dixit Dominus* and the Credo of the mass *Ego flos campi*

The consecration of the cathedral of Puebla took place on April 18, 1649, and in the following days a novena was celebrated, where Bishop Juan de Palafox and Mendoza (1600-1659) and the most important members of the cathedral chapter (*cabildo*) officiated the masses. A detailed contemporary chronicle written by Antonio Tamariz y Carmona (1617-1683) describes these events. The calendar of celebrations narrated by Tamariz corresponds to the ordering of two masses and nine polyphonic elaborations, found in a set of eight booklets preserved in the Archives of Puebla's Cathedral. Starting from the comparison between music, liturgical texts, and festivities described by Tamariz, the chapter examines in depth the psalm *Dixit Dominus* and the Credo of the mass *Ego flos campi* by Juan Gutiérrez de Padilla (*ca*. 1590-1664), the cathedral's choirmaster during Palafox's time as bishop. The results of the analyses show ways in which the music directs our attention to political and historical events –such as Palafox's forced return to Spain shortly after the consecration– and not only to the standard interpretation of a liturgical text as a point of departure.

Keywords: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, mass *Ego flos campi*, Juan de Palafox y Mendoza, Cathedral of Puebla, Antonio Tamariz de Carmona, Dedication of a Cathedral

27. Javier Marín-López y Raúl Zambrano: *¡Ay, qué dolor!* (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce

La transcripción que en 1924 hace Manuel M. Ponce (1882-1948) del villancico *¡Ay, qué dolor!* (1701), de Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715), invita a profundizar en un tema virtualmente desconocido: el desarrollo en México de los sucesivos *revivals* que, al calor de los historicismos de fines del siglo XIX, permitieron la recuperación de repertorios y autores olvidados, en lo que parece adelantarse a los intereses que tendrán años más tarde Gabriel Saldívar (1909-1980), Jesús Estrada (1898-1980), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Robert Stevenson (1916-2012). En este trabajo se hace un breve recuento de la trayectoria de Antonio de Salazar y se desarrolla el surgimiento y peculiaridades devocionales de los villancicos a San Pedro en la Catedral Metropolitana de México durante los siglos XVII y XVIII. A partir de la transcripción hecha por Ponce, se establece una sucinta revisión de algunos eventos rele-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

vantes en la vida cultural y religiosa mexicana (tales como el Congreso Nacional Eclesiástico de 1924, el primer Congreso Nacional de Música de 1926 o el inicio de la Guerra cristera en ese mismo año), y su incidencia en las formas de concepción, creación y preservación de la cultura. El presente ensayo plantea la hipótesis de que la transcripción de Ponce de un villancico barroco constituye una metáfora del fin de una era y el último gesto de un México musical cargado todavía de una cotidianidad religiosa, pero que cede paso a otra era de marcada vocación laica que emerge con la Revolución.

Palabras clave: Manuel M. Ponce, Antonio de Salazar, Catedral de México, villancicos a San Pedro, recuperación de la música, Revolución mexicana

***¡Ay, qué dolor!* (1701) by Antonio de Salazar: Contexts for a Baroque Villancico Transcribed by Manuel M. Ponce**

The Manuel M. Ponce's transcription (1924) of the villancico *¡Ay, qué dolor!* (1701) by Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715) offers an opportunity to construct a deeper research over a subject still mainly unknown: the development in Mexico of consecutives revivals that, since the end of the 19th century, allowed the recovery of forgotten authors and repertories, in what seems to anticipate the interest and the work developed, some years later, by Gabriel Saldívar (1909-1980), Jesús Estrada (1898-1980), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) and Robert Stevenson (1916-2012). This essay presents a succinct account of Salazar's musical trajectory and outlines the origin and devotional peculiarities of the villancicos for San Pedro in the Metropolitan Cathedral of Mexico during the seventeeth and eighteenth centuries. From the transcription prepared by Ponce, a brief review of some relevant events from 1924 to 1929 (as the Ecclesiastic National Congress (1924), the First National Musical Congress (1926) or the beginning of the Cristero War this last year) is offered, trying to define their influence in the way that music was conceived, preserved and created. This essay raises the hypothesis that Ponce's transcription of a Baroque villancico constitutes a metaphor of the end of an era, the last gesture of a musical Mexico closer to a daily religious practice, and the beginning of a new period, which gives way to the secular vocation that emerges from the Revolution.

Keywords: Manuel M. Ponce, Antonio de Salazar, Mexico City Cathedral, villancicos to San Pedro, early music revival, Mexican Revolution

28. Leonardo J. Waisman: Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos

Este capítulo reúne y reelabora dos propuestas sobre la aplicación de conceptos de los Estudios Subalternos a la historia de la música colonial americana. Luego de una breve recopilación de las ideas rectoras de ese grupo, se aborda el concepto de "pasados subalternos", propuesto por Chakrabarty como forma fructífera de comprender y categorizar la discordancia observada entre ciertas obras de facistol de Manuel Sumaya (1679/80-1755) y lo que dicen los libros de Historia de la Música con respecto al estilo de facistol a comienzos del siglo XVIII. Para este fin se analiza un fragmento del *Adjuva nos* del compositor. En segundo lugar, se reflexiona sobre las negrillas y "villancicos de indios", inquiriendo sobre la identidad de la voz que ellos dejan oír. Se descartan tanto la visión tradicional que habla de

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

"contribuciones" africanas y nativas a la música occidental como la más reciente denuncia de estos géneros como justificadores de la opresión. La discusión se enmarca dentro de la conspicua pregunta de Spivak: "¿Puede hablar el subalterno?" Se resalta la vecindad de este repertorio con el teatro breve español de la época y se propone la metáfora de un ventrílocuo y su muñeco para comprender el fenómeno. En contraposición, un ejemplo proveniente de las ex-misiones de Mojos provee una muestra de la genuina voz subalterna.

Palabras clave: pasados subalternos, música colonial latinoamericana, Manuel Sumaya, negrillas

Subaltern-Studies in Novohispanic Musics: Two Fragments

This chapter brings together and reformulates two proposals that involve the application of Subaltern-Studies concepts to the history of Colonial American Music. After a concise run-through of the guiding principles of that group, the concept of "subaltern pasts" –developed by Chakrabarty– is proposed as a fruitful tool for understanding and categorizing the discordance between the received descriptions of *stile antico* in the early eighteenth century and several compositions of Manuel Sumaya (1679/80-1755). For this end, the initial measures of an *Adjuva nos* by the composer is analyzed. The final section deals with *negrillas* and *villancicos de indios*. It inquires about the identity of the voice we hear in (through) them. Both the traditional perspective (that speaks about African and Native "contributions" to Western-style music) and the recent denunciations of these genres (as assisting in the perpetuation of slavery and inequality) are discarded. The discussion is framed within Spivak's well known question: "Can the Subaltern Speak?". Keeping in mind the proximity of this repertoire to contemporary Spanish *teatro breve* (short plays), the metaphor of a ventriloquist is proposed as a useful key to understand these pieces. As a foil, a short song from the former Missions of Mojos is shown as the genuine utterance of a subaltern voice.

Keywords: subaltern pasts, colonial Latin American music, Manuel Sumaya, negrillas

29. Lucero Enríquez Rubio: ¿Dónde están los responsorios?

Este ensayo es el resultado de una investigación sobre el porqué de la conspicua y contradictoria presencia-ausencia de responsorios en el archivo de música de la Catedral de México. Para ello, me valí de los documentos mismos: comparé el repertorio contenido en la *Librería de cantorales* de la catedral con el existente en los llamados "papeles de música" y complementé la parte empírica con inventarios, actas del Cabildo Catedral y diarios manuales de la misma. En paralelo, busqué sustento histórico. Me topé con los clásicos "falta aún mucho por investigar" y "no se sabe a ciencia cierta…". Constaté que algunos criterios musicológicos emitidos en el pasado no habían sido cuestionados en el presente: parecían haber alcanzado el estatus de verdad incontrovertible. Empecé a cuestionarlos a fondo. Revisé las fuentes tradicionales de musicología histórica hispana (Rubio, López-Calo, de la Cuesta, Reynaud) y las actuales (Marín, Bombi, Knighton, Torrente, Illari). En todo momento me valí de los libros litúrgicos, en especial de la edición príncipe del *Breviarium Romanum* (1568) y de una edición de 1885, así como de algunos trabajos sobre géneros en música y literatura (Samson, Du-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

brow). Llegué a algunas conclusiones que estimo razonablemente sustentadas y que explican lo que tanto me intrigó.

Palabras clave: Catedral de México, responsorios, formación de repertorios, prácticas musicales

Where are the Responsories?

This essay is the outcome of investigating into the reasons for the conspicuous and contradictory presence-absence of responsories in the music archive of the Cathedral of Mexico. For this purpose, I drew on the documents themselves; I compared the repertoire contained in the *Library of Choir Books* of the cathedral with the one in the Music Archive (the so-called "music papers") and complemented the empirical part with related inventories, minute book of the Cathedral Chapter and ceremonial books. In parallel, I searched for historical background. I ran into the classic "there's still a lot to investigate" and "it is not known for sure...". I was able to establish that some musicological criteria used in the past were still unquestioned: they seemed to have achieved the status of incontrovertible truth. I began to question them in depth. I reviewed the traditional sources of historical Hispanic musicology (Rubio, López-Calo, de la Cuesta, Reynaud), as well as the current ones (Marín, Bombi, Knighton, Torrente, Illari). I used the liturgical books throughout the process, especially the first edition of the *Breviarium Romanum* (1568) and an edition of 1885, as well as some works on genres in music and literature (Samson, Dubrow). I came to some conclusions, which I considered as reasonably grounded and capable of answering my questions.

Keywords: Mexico Cathedral, responsories, repertoire formation, musical practices

30. Benjamín Juárez Echenique: Amor por México: E. Thomas Stanford (1929-2018), *in memoriam*

El trabajo ofrece una semblanza biográfica y anecdótica del destacado musicólogo, etnomusicólogo y compositor mexicano E. Thomas Stanford, nacido en Albuquerque, Nuevo México, en 1929, y fallecido en la Ciudad de México, donde vivió la mayor parte de su vida, en 2018. Formado como compositor en algunas de las más reconocidas universidades y conservatorios de la Unión Americana, estudió lingüística y etnología con Morris Swadesh en la Escuela Nacional de Antropología de la Ciudad de México, en la que fue profesor durante décadas, creó la Fonoteca de la ENAH y dirigió el Laboratorio de Sonido; formó allí a varias generaciones de investigadores. Es, sin duda, el más prolífico investigador de la música tradicional de todas las regiones de la República Mexicana, trabajando con alrededor de 400 comunidades desde la década de 1950. Su trabajo en la microfilmación, catalogación y transcripción de música novohispana constituye también un legado irrefutable. Su acervo de trabajos de campo, preservado y donado a la Fonoteca Nacional de México, fue reconocido por el "Programa Memoria del Mundo" de la UNESCO en 2010.

Palabras clave: música tradicional mexicana, etnomusicología, música virreinal, catedrales de la Ciudad de México y Puebla, Escuela Nacional de Antropología e Historia

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Love for Mexico: E. Thomas Stanford (1929-2018), *in memoriam*

The essay offers a biographical and anecdotal profile of the prominent Mexican musicologist, ethnomusicologist and composer E. Thomas Stanford. Born in Albuquerque, New Mexico, in 1929, Stanford died in Mexico City, where he lived most of his life in 2018. Trained as a composer in some of the most reputable universities and conservatories of the American Union, he was also trained as a linguist and ethnologist with Morris Swadesh at the National School of Anthropology (ENAH) in Mexico City. There he joined the faculty and was a professor for decades, created the Sound Archive and directed the Sound Laboratory. Stanford trained several generations of Mexican and foreign ethnomusicologists. Undoubtedly the most prolific researcher of traditional music of all regions of Mexico, he worked since the 1950's until a few years before his passing in some 400 communities. He also microfilmed, catalogued, and transcribed Mexican viceregal music in what constitutes an irrefutable legacy. His collection of field work, preserved and donated to the National Sound Archives (Fonoteca Nacional de México), was recognized by the UNESCO as part of the "Memory of the World Program" in 2010.

Keywords: Mexican traditional music, ethnomusicology, viceregal music, Mexico City and Puebla Cathedrals, Mexico's National School of Anthropology and History

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sobre los autores

Lluís Bertran

Cursó la car rera de musicología y un máster de investigación en la Universidad de París-Sorbonne (2011) y es doctor por las Universidades de Poitiers (Francia) y La Rioja (España) con la tesis *Una topografía de la experiencia musical en Barcelona y su territorio (1760-1808)*, cotutelada por Miguel Ángel Marín y Thierry Favier. Ha participado en proyectos nacionales de investigación en España (MECRI) y Francia (MUSÉFREM) y ha trabajado en el Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). Ha publicado diversos artículos científicos, entre otros temas, sobre los oratorios en Barcelona, la recepción y creación de música instrumental en España en la segunda mitad del siglo XVIII y, en colaboración con Ana Lombardía y Judith Ortega, acerca de la colección musical española de la Biblioteca Palatina de Parma. Ha publicado la primera edición crítica de *Gaetano Brunetti. Tríos para dos violines y violonchelo, Series VI y VIII* (2012).

Diana Brenscheidt genannt Jost

Obtuvo su doctorado en Musicología en la Universidad de Colonia, en un proyecto de cooperación científica con el Instituto de Estudios Avanzados de la Cultura en Essen. Ha obtenido financiación para estancias de investigación internacionales en Estados Unidos, India y Alemania; desde 2014 es miembro del Sistema Nacional de Investigación en México. Ha realizado contribuciones a congresos nacionales e internacionales. Es autora del libro *Shiva Onstage. Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931-38* (Berlín, 2011). Sus áreas de investigación son la historia de la música y de la danza en sus contextos culturales y transculturales, la estética musical, los estudios de *performance* y, últimamente, los estudios sobre sonido. Desde 2015 es maestra e investigadora a tiempo completo en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Sonora.

Oriol Brugarolas

Nacido en Barcelona, obtuvo el Título Superior de Piano por el Conservatorio Superior de Música del Liceo y completó el posgrado de Piano en París, en la École Normale de Musique Alfred Cortot. En 2006 recibió la Mención Especial del Jurado en el I Concurso de Composición Amics del Liceu

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

por *Vitralls*, obra para voz y piano, editada posteriormente por Boileau. En 2015 se doctoró en Historia por la Universidad de Barcelona con la tesis *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Recientemente ha publicado diversos artículos en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Anuario Musical* y *Revista de Musicología*, entre otras revistas. Colabora en tareas de investigación con el Museo de la Música de Barcelona y con el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Desde 2013 imparte clases en la Universidad de Barcelona.

Luísa Correia Castilho

Se doctoró en la Universidad de Évora con la tesis titulada *Las obras de Manuel de Tavares y el desarrollo de la policoralidad en la polifonía portuguesa del siglo XVII* (2009). Obtuvo un Máster en Ciencias Musicales con una disertación sobre la música en la Catedral de Castelo Branco, una Licenciatura en Ciencias Musicales y el Curso General de Canto y Piano. Ha participado en congresos, cursos, seminarios y jornadas nacionales e internacionales en el ámbito de la música y la educación. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente es Profesora Adjunta en la Escuela Superior de Artes Aplicadas del Instituto Politécnico de Castelo Branco, investigadora del CESEM y miembro de las Comisiones de Trabajo "Música y Prensa" (MUSPRES) y "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) de la Sociedad Española de Musicología.

Eduardo Contreras Soto

Nacido en Ciudad de México en 1965, es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, dramaturgo y director; también ha sido catedrático de teatro en escuelas profesionales de México. Ha publicado libros sobre música mexicana, entre ellos *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos* (1993), *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son* (2000), *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla* (2012) y *La tradición grabada* (2015), así como diversos artículos en la revista del CENIDIM, *Heterofonía*, de cuyo consejo editorial formó parte entre 1988 y 2012. Ha redactado notas para conciertos y grabaciones, y ha elaborado programaciones musicales para la radio. Ha participado como conferencista en diversos congresos y presentaciones y en cursos y diplomados, y ha brindado asesorías a solistas y agrupaciones musicales tanto académicos como populares.

Eloy Cruz

Guitarrista barroco mexicano, estudió guitarra con Guillermo Flores y vihuela con Isabelle Villey. Cursó estudios de posgrado en la UNAM (Literatura Náhuatl y Estudios Mesoamericanos) y en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Historia del Arte). Es fundador de los grupos La Fontegara y Tembembe Ensamble Continuo. También ha colaborado con grupos de cámara internacionales, como The Boston Camerata, Los Otros (Bremen), Ex Umbris (New York), La Real Cámara (Madrid) y Hespèrión XXI (Barcelona). Es autor del libro *La Casa de los Once Muertos. Historia y repertorio de la guitarra* (UNAM, 1993) y ha publicado artículos sobre musicología e historia de la guitarra en diversas revistas nacionales y extranjeras. Es profesor en la Facultad de Música de la UNAM y ha sido profesor visitante en las universidades norteamericanas de North Carolina, Michigan, Cornell y New York, y ha impartido cursos en universidades de Costa Rica, Colombia y Uruguay.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Gustavo Delgado Parra

Compositor, organista, clavecinista, y musicólogo, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI 2) y de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC), así como presidente de la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano (AMMAO) y director del Festival Internacional del Órgano Barroco (FIOB). Fue galardonado con el "Premio Universidad Nacional" en 2013 en creación artística y extensión de la cultura y es ganador de concursos nacionales e internacionales de composición y musicología. Es profesor de la Licenciatura y el Posgrado en Música de la Facultad de Música de la UNAM y de la Escuela Superior de Música (INBA). Obtuvo un Doctorado en Musicología (Premio Extraordinario de Tesis Doctorales 2009) por la Universidad Politécnica de Valencia y cursó estudios de posgrado en órgano, composición y música antigua en la Hogeschool voor de Kunsten Utrecht y el Sweelinck Conservatorium de Ámsterdam. Realizó una estancia posdoctoral en la Facultad de Música de la Universidad de Oxford adscrito al Queens College. Ha realizado conciertos y conferencias en Europa, Estados Unidos, Asia y México. Ha publicado varios libros, entre otros, la edición crítica de las *Obras para órgano* de José de Torres (Alpuerto, 2 vols.). Es coeditor de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón (CSIC, 4 vols.). Su obra compositiva ha sido publicada por la FaM-UNAM.

María Díez-Canedo Flores

Destacada flautista mexicana, se dedica a la interpretación historicista de la flauta de pico y el traverso. Ha realizado estudios en México, Boston y Holanda. En 1988 fundó el grupo barroco La Fontegara, de reconocida trayectoria internacional, dedicado a la difusión del repertorio instrumental de los siglos XVII y XVIII novohispano y europeo. Ha grabado para los sellos Urtext Digital Classics y Meridian Records (Reino Unido). Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Música de la UNAM desde 1987, ha sido merecedora de premios como la Distinción Universitaria para Jóvenes Académicos (DUNJA 1995) y el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz (2011). En 2014 se tituló con mención honorífica del programa de Doctorado en Música (Interpretación) del Posgrado en Música de la UNAM, obteniendo por su tesis la medalla Alfonso Caso 2015. Ha publicado artículos en el *Boletín ENM* (UNAM) y en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (ICCMU).

Lucero Enríquez Rubio

Clavecinista solista (Amsterdamsch Conservatorium, Gustav Leonhardt), especializada en música barroca (Eduard van Beinum Stichting), doctora en Historia del Arte (FFyL-UNAM), investigadora de Tiempo Completo definitiva (IIE-UNAM) y maestra de clavecín y bajo continuo (ENM-UNAM). Coordina el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente y los proyectos Musicat. Entre sus publicaciones recientes destacan "Picinelli y Erath vistos a través de las cuerdas" (2017), "Los actores ocultos del ritual catedralicio" (2016) y "Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos *contrafacta* del siglo XIX" (2014). Su libro *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797* (México, IIE-UNAM, 2012) obtuvo en 2013 el primer premio de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana en la categoría de libros de arte. La UNAM le otorgó el reconocimiento Sor Juan Inés de la Cruz 2014 y el Premio Universidad Nacional en el área de Investigación en Artes en 2016.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Armando Gómez Rivas

Originario de México, es Doctor en Musicología por UNAM y realizó estudios de especialización en Esztergom (Hungría) y, como becario de la Fundación Carolina, de *Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (España). Ha obtenido los premios México en Escena (2005), PADID (2008) y el Premio de Producción Musical Nacional (2013). Es autor de textos de investigación y divulgación sobre música mexicana, coautor del *Método para bandas de vientos* (2009-2011) y colaborador en *El patrimonio nacional de México* (2010). Además, editó *Recuerdos de México* de Luis Hahn (2010) y *Melesio Morales. Arias de ópera para soprano* (2013). Ha sido Coordinador Nacional de Investigación en el CENIDIM, Catedrático en la Escuela Superior de Música, el CENART de Guanajuato y el Instituto de Cultura de Aguascalientes. En la actualidad es Catedrático Titular de Musicología en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.

Jesús Herrera

Jesús Herrera es profesor a tiempo completo en la Universidad Veracruzana (Xalapa, México). Se dedica principalmente a la enseñanza y a la investigación, escribiendo textos académicos y realizando ediciones críticas de música. En Ciudad de México fue académico en el Conservatorio Nacional de Música, así como en la UNAM, donde actualmente es tutor de posgrado. Ha sido ponente en congresos de musicología en México, Bolivia, Gran Bretaña y España. Ha recibido becas como la Fulbright-García Robles y las de Ejecutante e Intérprete del FONCA. Es Doctor en Creación y Teorías de la Cultura por la Universidad de las Américas, Puebla, donde estudió con Luisa Vilar-Payá. Se graduó de la Maestría en Musicología en la Universidad Veracruzana con Ricardo Miranda. Obtuvo la Licenciatura en Piano en la UNAM con Armando Merino y una Maestría en Piano en Indiana University (Bloomington, Estados Unidos) con Jeremy Denk.

Emilia Ismael-Simental

Es profesora e investigadora titular de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, investigadora visitante del Departamento de Antropología de la Universidad de North Carolina, Chapel Hill, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del CONACYT en México. Sus intereses de investigación son la crítica y la transformación de los marcos analíticos y teóricos heredados de las disciplinas humanísticas euro-centristas tradicionales y sus implicaciones epistemológicas, especialmente en campos donde se entrelazan el arte, sus políticas e instituciones. Tiene un Máster (Mmus) en Estudios de música rusa por el Goldsmiths College de la Universidad de Londres y un doctorado en "Creation and Culture Theories" por la Universidad de las Américas, Puebla.

Benjamín Juárez Echenique

Director de orquesta mexicano, nació en la Ciudad de México en 1951. Es ex decano y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Boston University, donde está adscrito a los departamentos de musicología, interpretación histórica y liderazgo en las artes. También es miembro del Centro de Estudios Latinoamericanos y del Centro de Estudios de Europa de dicha Universidad. Dirige, desde febrero de 2019, el Centro de Estudios Mexicanos de la UNAM en Boston. Pionero en la interpretación históricamente informada de la música en México, ha realizado conciertos de música mexicana de los siglos XVII al XX en México, Europa, Estados Unidos y la República Popular China. Fue subdirector de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, director adjunto de la Filarmónica de la Ciudad de México y

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Jefe del Departamento de Música y Danza de la UNAM. Encabezó un programa de investigación y difusión de la música novohispana en colaboración con E. Thomas Stanford en la Universidad Anáhuac Sur y fue Director General del Centro Nacional de las Artes (CENART) de México, como parte de un proceso de selección del Servicio Profesional de Carrera. Fundó el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México y el grupo de música antigua Angelicum de Puebla, con los que grabó una docena de discos compactos de música de las Catedrales de Puebla y México que le valieron críticas positivas en la Unión Americana y Europa y una nominación al Grammy Latino. Actualmente es miembro del Consejo Directivo de Early Music America y presidente del consejo de Unitas Ensemble, orquesta dedicada a la interpretación de música latinoamericana en Boston, Massachusetts, donde radica.

John Koegel

Es Catedrático de Musicología en California State University, Fullerton. Imparte docencia e investiga sobre temas musicales estadounidenses, mexicanos y europeos, especialmente teatro musical y ópera en el contexto de la etnicidad y la inmigración. Su libro *Music in German Immigrant Theater: New York City, 1840-1940* (University of Rochester Press, 2009) recibió el Premio "Irving Lowens Book Award" de la Society for American Music en 2011, y fue finalista del "Freedley Book Award" de la Theater Library Association. Actualmente está trabajando en una antología de música mexicano-estadounidense del sur de California, alrededor de 1830-1930 (A-R Editions y American Musicological Society) y prepara su libro *Musical Theater in Mexican Los Angeles, 1850-1950*. Sus artículos y reseñas han aparecido en revistas y diccionarios de Estados Unidos, México, España y Gran Bretaña, como el *Journal of the American Musicological Society*, *American Music*, *Latin American Music Review*, *Journal of the Royal Music Association*, *Historia Mexicana*, *Heterofonía*, *Revista de Musicología*, *Grove Dictionary of American Music* y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Javier Marín-López

Es doctor en Musicología por la Universidad de Granada y Profesor Titular de Historia de la Música en la Universidad de Jaén. Ha estudiado diversos aspectos de la cultura musical mexicana y española durante los siglos XVI al XIX, con particular énfasis en sus procesos de intercambio trasatlántico en el más amplio contexto europeo. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan artículos en prestigiosas revistas (como *Acta Musicologica*, *Latin American Music Review* y *Resonancias*) y su estudio y catálogo crítico de los libros de polifonía de la Catedral de México (2 vols., SEdeM y UJA, 2012). Asimismo, es editor y coautor de los libros *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018) y *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* (Kassel, Reichenberger, 2019). En la actualidad ejerce como director de la *Revista de Musicología*, coordinador de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) de la Sociedad Española de Musicología y dirige el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB).

Adriana Martínez Figueroa

Es Profesora Asistente de Música en Eureka College (Illinois, Estados Unidos). Nacida en Ciudad de México, recibió el doctorado en musicología de la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester. Como especialista principalmente en música americana, ampliamente definida, su trabajo de investigación se enfoca en el papel que la música –tradicional, popular y clásica– juega en la forma-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

ción de identidades nacionales en América Latina y Estados Unidos, así como en procesos culturales binacionales y transnacionales de toda la región. Su disertación exploró los nacionalismos musicales (de concierto y popular) de México y Estados Unidos en el contexto de la relación binacional. Actualmente está preparando una monografía provisionalmente titulada *Encuentros musicales: música, política e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. También es cantante, actuando en México, Estados Unidos y Europa.

Áurea Maya

Historiadora del arte y musicóloga, es doctora en Historia del Arte por la UNAM y, desde 1991, investigadora del Centro Nacional de Información, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM-INBA). Es autora de libros y ensayos sobre ópera y zarzuela en México durante el siglo XIX y especialista en la catalogación de archivos musicales. Participó en la restitución de la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales (1994) y en el rescate de la obra musical de Cenobio Paniagua (2001). En 2011 realizó el inventario del Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Es autora del capítulo "La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)", publicado en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX* (Instituto Mora, 2014). Actualmente colabora en el rescate y puesta en escena de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, proyecto interdisciplinario entre la UNAM y el CENIDIM.

Ricardo Miranda

Ricardo Miranda es investigador titular del CENIDIM. Es autor de diversos libros, entre los que destacan *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra* (CONACULTA, 1998) y *Ecos, alientos y sonidos. Ensayos sobre música mexicana* (Fondo de Cultura Económica, 2001). En 1994 publicó la edición y estudio de las *Últimas variaciones* para teclado del compositor mexicano Mariano Elízaga (1786-1842), primera obra musical impresa en el México independiente (CENIDIM, 1994). Su ensayo *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín* (Conservatorio de las Rosas, 1997) recibió en 1999 mención honorífica del Premio Robert Stevenson de Musicología. También es editor del volumen *La música en los siglos XIX y XX* (CONACULTA, 2010) y de contribuciones a los libros *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* (Reichenberger, 2015), *Carlos Chávez and his World* (Princeton University Press, 2015) y *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018). Fue director del Conservatorio Nacional de Música entre 2007 y 2010 y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Fernanda Muñoz Salazar

Estudió la maestría en Estudios Musicales en la Universidad Veracruzana. El tema "El polémico estreno de *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México" forma parte de su tesis de maestría sobre estética en la crítica musical de Gustavo E. Campa. Muñoz Salazar ha estudiado análisis con el compositor Brian Banks y los doctores Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá, paleografía musical con Aurelio Tello, teoría del arte con Alberto López Cuenca y Emilia Ismael, y viola con el distinguido intérprete Javier Montiel, miembro del Cuarteto Latinoamericano. En 2017 participó en el I Congreso MUSAM (Baeza, España) y en 2013 fue miembro en la mesa redonda "Musicología" como parte de las actividades del ciclo de conferencias *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XIX* de la Biblioteca Franciscana UDLAP (Puebla, México).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Alfonso Pérez Sánchez

Es Profesor Titular en el Departamento de Música, integrante del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes y Coordinador Académico de la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato, institución educativa donde realiza investigación, docencia y dirección de tesis en licenciatura, maestría y doctorado. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con el perfil deseable PRODEP. Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó una tesis sobre el legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz y obtuvo Sobresaliente *cum laude* (Beca MAEC-AECID). Asimismo, tiene el Grado de Maestro en Música por el San Francisco Conservatory of Music (Beca Fulbright). Realizó su Licenciatura en Música (*cum laude*) en la Universidad de Guanajuato. Su principal línea de investigación gira en torno al estudio de la praxis interpretativa a partir del análisis musicológico de la grabación sonora.

Greta Perón Hernández

Es doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid. Se licenció en Música, con diploma de oro en Dirección de Orquesta, por el Instituto Superior de Arte de La Habana, bajo las enseñanzas del compositor y director Jorge López Marín, discípulo de Aram Khachaturian y Boris Khaikin. Es titulada en Piano por la Escuela Nacional de Arte de Cuba. Ha dirigido la Orquesta de la Ópera del Gran Teatro de La Habana, la Orquesta Sinfónica de Matanzas, la Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba y la Banda Sinfónica de la Escuela Nacional de Arte –de la que ha sido directora titular–, entre otras, ejerciendo, además, como pianista repertorista en esta última institución. En su trabajo reciente combina su faceta como intérprete y la actividad docente con la investigación musicológica, centrando su labor en la obra del compositor y director de orquesta Pedro Sanjuán Nortes, la vanguardia musical cubana del siglo XX y la difusión del repertorio sinfónico en la Isla.

Carmen Cecilia Piñero Gil

Nacida en Madrid en 1962 es representante de Comu*A*rte en España (Mujeres en el Arte). Obtuvo el doctorado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), el Título Superior del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y la Licenciatura y la Suficiencia Investigadora en Derecho (UAM). Es Catedrática de Música de Secundaria. Ha sido Profesora Asociada y Honoraria de la UAM y Asociada de la Universidad de La Rioja. Desarrolla una intensa labor como conferenciante, investigadora y articulista en los campos de la música académica iberoamericana y en los estudios sobre las mujeres y de género en música (con especial dedicación a las compositoras españolas e iberoamericanas). Pertenece a varios grupos de investigación nacionales e internacionales. Es coeditora del libro *Arte y mujer. Visiones de cambio y desarrollo social* (Horas y Horas, 2009) y coordinadora musicológica del CD *Música y Cervantes vol. I: De la dulce. Mi enemiga. Mujeres Cervantinas* (Columna Música, 2015).

Sara Ramos Contioso

Licenciada en Composición por el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla (2000) y doctora por la Universidad de Granada (2016), ha sido profesora de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Granada hasta el curso 2016-2017. En julio de 2017 obtuvo una cátedra en composición con destino en el Conservatorio Superior de Sevilla. Su trayectoria académica se apoya en una sólida base formativa en la que destaca la obtención del Premio Fin de Carrera (1998) en las especialidades de Composición e Historia de la Música y la estancia de investigación

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

predoctoral en la Universidad Humboldt de Berlín (Beca DAAD, 2007) bajo la tutela del Dr. Hermann Danuser. Actualmente pertenece al Grupo de Investigación "Patrimonio Musical de Andalucía" (HUM 263) de la Universidad de Granada y su faceta creativa ofrece un amplio repertorio compositivo con estrenos en salas como el Palau de la Música de Valencia o el Auditorio de la Caja Rural de Granada (Jornadas del FEX).

Evguenia Roubina

Doctora en Ciencias del Arte por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia), es profesora titular de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Entre 2004 y 2006 fue la primera Coordinadora del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Es autora de cuatro libros y cerca de cincuenta artículos y capítulos de libro dedicados al estudio de la música mexicana. En 2001, su trabajo en este campo fue galardonado con The Robert Stevenson Prize for Reseach in Latin American Music y, en 2004, con el Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés". Es fundadora y directora editorial de *Cuadernos de Iconografía Musical*, revista científica trilingüe publicada por la UNAM, así como fundadora y coordinadora del Laboratorio de Iconografía Musical Mexicana (FaM-UNAM).

Leonora Saavedra

Leonora Saavedra es Profesora Asociada en el Departamento de Música de la Universidad de California, Riverside. Su trabajo se centra en el nacionalismo, el exotismo y el estilo musical como producto de las relaciones internacionales de poder. Es especialista en música del siglo XX en México y Estados Unidos. Entre sus publicaciones recientes se encuentran "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan", en el *Journal of the American Musicological Society* (2015), *Carlos Chávez y su mundo* (México, 2018) y *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México, 1910-1930* (México, 2018).

Erika Salas Cassy

Es licenciada en Etnomusicología, obteniendo la medalla Gabino Barreda al mérito universitario conferida por la UNAM. Realizó el curso de Musicología *Protección y difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, Cátedra Robert Stevenson, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Fue miembro del proyecto de investigación Musicat del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM). Colaboró con el Center of Italian Opera Studies de la Universidad de Chicago en la investigación para el volumen *Gioachino Rossini: Music for Band*. Trabajó para el Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI) en el catálogo del Archivo Musical de la Catedral de México. Participó en el proyecto de investigación de Iconografía Musical Novohispana auspiciado por la UNAM (2011-2014). Realizó sus estudios de maestría en Etnomusicología en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, donde actualmente estudia el doctorado en ese mismo área. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales y cuenta con diversos artículos publicados.

Susana Sarfson

Susana Sarfson es doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (Universidad de Zaragoza), así como Licenciada en Filología Hispánica, Profesora Superior de Piano y de Clave (Medalla de honor,

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" de Buenos Aires). Es Profesora Titular de la Universidad de Zaragoza, en la Facultad de Ciencias Humanas y Educación de Huesca. Ha sido profesora del Conservatorio Nacional de Música, del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y del Collegium Musicum, todos ellos en Buenos Aires. Ha realizado investigaciones referidas a música anterior a las independencias americanas en Argentina, Bolivia y Ecuador, recuperando música inédita. Es miembro de la Sociedad Española de Musicología y de la International Society of Music Education.

Fernando Serrano Arias

Originario de Hermosillo (Sonora, México), es Maestro en Musicología por la Universidad Veracruzana y profesor investigador de la Universidad de Sonora. Se ha desempeñado como Coordinador Académico de las licenciaturas en Artes, como Secretario Académico de la División de Humanidades y Bellas Artes y Jefe del Departamento de Bellas Artes de la misma Universidad. Fue miembro de la Asamblea General del Comité Acreditador de Educación Superior en las Artes (CAESA) de 2011 a 2015 y de la Red Interamericana de Universidades de Artes. Fue becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (FECAS) en el rubro de *Investigación musical* con el proyecto "Rescate y edición de música en Archivos Sonorenses. Ciclo 2010-2011". Es miembro del comité editorial de la revista *Arte, entre paréntesis* del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Sonora.

Luisa Vilar-Payá

Es Catedrática en el área de historia de la música y musicología de la Universidad de las Américas, Puebla, donde ha sido Decana de Artes y Humanidades (2000-2011), Decana de Ciencias Sociales (2005-2008) y Jefa del Departamento de Artes (1997-1999). Sus publicaciones en Alemania, Argentina, México, España y Estados Unidos enfatizan el análisis musical como factor clave de la recepción histórica. Sus trabajos más recientes examinan la relación entre música y política. Ha sido becaria Fulbright, Consejera de la American Musicological Society y es miembro de la Sociedad Española de Musicología, la American Musicological Society y miembro vitalicio de la Society for American Music. Vilar-Payá es Doctora en Musicología por la Universidad de California, Berkeley, con una Maestría de la Universidad de Columbia (Nueva York) y una Licenciatura en Filosofía por la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México).

Leonardo J. Waisman

Realizó sus estudios musicales en las universidades Nacional de Córdoba y de Chicago. Ha publicado trabajos sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina, la inserción sociocultural de los estilos musicales y las óperas de Vicente Martín y Soler. Sus más recientes trabajos de envergadura son *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Gourmet Musical, 2019) y la edición de *Un ciclo musical para la misión jesuítica: los cuadernos de ofertorios de San Rafael*, *Chiquitos (s. XVIII)*, 2 vols. (Editorial Brujas, 2015). Es clavecinista y director especializado en música barroca, con actuaciones en América, Europa y el Lejano Oriente.

Raúl Zambrano

Bachiller por la UNAM, fue alumno de Manuel López Ramos, con quien se especializó en la música de Manuel M. Ponce para guitarra. Ha sido solista y ha colaborado con ensambles como la Orquesta Filarmónica de Bruselas, Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Orquesta Académica del Es-

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

tado de San Petersburgo y La Capilla Flamenca, trabajando con músicos como Dirk Snellings, Gordon Campbell, Marc Moncusí o David Navarro Turres. Le han dedicado obras compositores como Juan Trigos, Georgina Derbez y Hebert Vázquez. Ha estudiado dirección coral con Pierre Cao y Bernhard Schmidt, así como clases magistrales de dirección orquestal con David Reilland. Es autor de la *Historia mínima de la música en Occidente*, publicada por El Colegio de México, y de la edición crítica de la *Suite en La menor* y del *Allegretto* para el Proyecto Editorial Manuel M. Ponce de la Facultad de Música de la UNAM.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Bibliografía

AA.VV. "15 años de *Musicat*: revisión de aportes y deconstrucción de mitos". Número monográfico de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 9 (marzo de 2018).

AA.VV. *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000.

AA.VV. *... y la música se volvió mexicana* [Testimonio musical de México, 51]. México, CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y CONACULTA, 2010 [libro + 6 CDs].

A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Times. Londres, Sainsbury and Co., 1824.

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

Abia Guerrero, Margarita *et al.* "Índice de las obras de teatro y diálogos representables de la sección de manuscritos de Biblioteca Nacional". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, VII (1972), pp. 65-103.

Abreu, José. *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*. Tesis Doctoral, 2 vols., University of Surrey, 2002.

"Actualidades". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (15 de enero de 1867), pp. 46-47.

Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Adorno, Theodor Wiesengrund. "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 2 (1932), pp. 103-124.

—; y Horkheimer, Mark. *Dialektik der Aufklärung*. Ámsterdam, Querido, 1947 [Traducción al español: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007].

Agrasánchez, Jr., Rogelio. *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters and Audiences, 1920-1960*. Jefferson, McFarland, 2006.

—. *Viaje Redondo: El cine mudo mexicano en los Estados Unidos, 1900-1930*. Harlingen, Agrasánchez Film Archive, 2013.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Albizu, Ibis. *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca. De Arbeau a Feullet pasando por la "Academie royale de Danse" de Luis XIV*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional de México. México, Talleres Tipográficos de los señores Gurza y Mijares, 1925. 312 pp. sin numerar.

Alcaraz, José Antonio. "La poética individual de Muench". *Proceso*, 16 de abril de 1977, <https://www.proceso.com.mx/3900/la-poetica-individual-de-muench> [consulta 27-06-2018].

—. "Gerhart Muench: pacto y testimonio". *Proceso*, 2 de agosto de 1986, <https://www.proceso.com.mx/144203/gerhart-muench-pacto-y-testimonio> [consulta 28-06-2018].

Alcázar, Miguel (ed.). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus, Editions Orphée, Inc., 1989.

— (ed.). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México, CONACULTA y Ediciones Étoile, 2000.

Alexander, Rehding. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Alier, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990.

Almazán, Joel. "Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, 118-119 (1998), pp. 118-136.

—. "La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)". *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 49-65.

Alonso Tomás, Diego. "From the People to the People: The Reception of Hanns Eisler's Critical Theory of Music in Spain through the Writings of Otto Mayer-Serra". *Musicologica Austriaca*, <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/76> [consulta 30-12-2019].

Álvarez de Toledo, Cayetana. *Juan de Palafox. Obispo y virrey*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons Historia, 2011.

Álvarez Enríquez, Lucía. "La representación inconclusa en el Gobierno del Distrito Federal. Los pueblos originarios y participación". *VI Congreso de la Red de Investigadores en Gobiernos Locales de México (IGLOM).* Mazatlán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2009.

Amat, Joan Carles, *Guitarra española y bandola*. Gerona, Joseph Bró, 1761-1766 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall: Mónaco, Chanterelle, 1980].

Ancelet. *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments.* Ámsterdam, Aux dépends de la Compagnie, 1757 [Edición facsímil: Courlay, Fuzeau, 2003].

— *et al. Flûte traversière. Méthodes et traités*. Courlay, Fuzeau, 2001.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Anderson, Christopher (ed. y trad.). *Selected Writings of Max Reger.* Nueva York, Taylor & Francis Group, 2006.

—. *Max Reger and Karl Straube: Perspectives on an Organ Performing Tradition.* Londres, Routledge, 2016.

Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, Editorial Península, 2009.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Annals de la Musique ou Almanach Musical pour L'an 1819. París, Annals de la Musique, 1819.

Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680). Transcripción de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal y Manuel Morais. Estudio de Robert Stevenson [Portugaliae Musica, XXIX]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Anuarios del Colegio Nacional de Minería: 1845, 1848, 1859, 1863. Edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* [The Medieval Academy of America Publication, 38]. Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 1953 [5ª ed.].

Arámbula, Ivonne; y Dena, Gabriela. "San Agustín de las Cuevas, Tlalpan". *Boletín de Monumentos Históricos,* 4 (1980), pp. 53-70.

Arias Estrada, Walter Octavio. *Catalanes en Nueva España, 1790-1820. Emigración y comercio*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2013.

Armijo, Leticia. "Música para el bello sexo en el México independiente: *El Iris*". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 335-348.

Arnaz, José. *Recuerdos de Don José Arnaz*. Berkeley, Bancroft Library, University of California, Berkeley, BANC MSS C-D 32, <https://oac.cdlib.org/ark:/13030/hb396nb3kx/?brand=oac4>.

Arriaga, Gerardo. "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán". *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985), pp. 97-102.

Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*. Madrid, Alianza, 2003.

Assmann, Jan. "Collective Memory and Cutural Identity". *New German Critique*, 65 (1995), pp. 125-133.

Attademo, Luigi. "El repertorio de Andrés Segovia y las novedades del archivo". *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, 1 (2008), pp. 69-191.

Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI, 2017.

Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

Azteca (seudónimo), "Cuadros de mestizos del Museo de México". *Anales del Museo Nacional de México,* tercera época, IV (1912), pp. 237-248.

Baker, Geoffrey. "The 'Ethnic Villancico' and Racial Politics in 17th-Century Mexico". Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 399-408.

—. "Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?" *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-448.

Bal y Gay, Jesús. "Un nuevo diccionario de la música. Otto Mayer-Serra: Breve diccionario de música. Editorial Leyenda. México, 1948". *Nuestra Música*, IV, 15 (1949), pp. 220-228.

Balderrama, Francisco E.; y Rodríguez, Raymond. *Decade of Betrayal: Mexican Repatriation in the 1930s*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

Ballester, Ana Cairo. *El Grupo Minorista y su tiempo.* La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1978.

Baqueiro Foster, Gerónimo. "Manuel M. Ponce, el compositor romántico de México" (en cinco entregas). *El Nacional* (México), 16, 23 y 30 de marzo y 6 y 13 de abril de 1956.

Barceló, Alejandro *et al. 150 años de educación musical en México*. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004.

Barrows, H. D. "Recollections of the Old Court House and its Builder". *Publications of the Historical Society of Southern California*, III, 2 (1894), pp. 40-46.

Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Aspen: The Magazine in a Box*, 5-6 [The Minimalism Issue] (1967).

Barwick, Steven. *Two Mexico City Choirbooks of 1717. An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982.

Béhague, Gérard. *La música en América Latina.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

—. "Mayer-Serra, Otto". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18168>.

Bekker, Paul. *Das deutsche Musikleben*. Berlín, Schuster & Loeffler, 1916.

Bell, Horace. *Reminiscences of a Ranger, or, Early Times in Southern California*. Los Ángeles, Yamell, Caystile & Mathes, 1881 [reimpresión: Norman, University of Oklahoma Press, 1999].

Bellinghausen, Karl. *El Conservatorio Nacional de Música: una institución de 150 años*, <http://www.conservatorio.bellasartes.gob.mx/menu-prueba-cnm.html> [consulta 06-11-2017].

Benavente "Motolinía", Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva España: escrita a mediados del siglo XVI*. Barcelona, Herederos de J. Gili, 1914.

Benítez, Nena. "Música y Músicos" y "Conciertos en Perspectiva" *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre y 8 de octubre de 1928, p. 12.

Benjamin, Walter. "Unpacking my Library. A Talk About Book Collecting". *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1968, pp. 59-67.

Bermúdez, Egberto. *La música en el arte colonial de Colombia.* [Bogotá], Fundación de Mvsica, 1995.

Bermúdez, María Teresa. "Meter orden e imponer impuestos: la política de Ignacio Trigueros Olea". *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*. Leonor Ludlow (coord.). 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, vol. 1, pp. 203-215.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555 [Edición facsímil por Macario Santiago Kastner (Kassel, Reichenberger, 1957)].

Bernal Jiménez, Miguel. *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII. Morelia Colonial*. Morelia, Sociedad de Amigos de la Música y Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

Berrocal, Joseba-Endika. "Y que toque el abué. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII". *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 293-312.

Berson, Misha. "The San Francisco Stage from Gold Rush to Golden Spike, 1849-1869". *San Francisco Performing Arts Library and Museum Journal*, II (1989), volumen completo.

—. "The San Francisco Stage from Golden Spike to Great Earthquake, 1869-1906". *San Francisco Performing Arts Library and Museum Journal*, IV (1992), volumen completo.

Bertran, Lluís. *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis Doctoral, Université de Poitiers-Universidad de La Rioja, 2017.

Biamonte, Nicole. "Variations on a Scheme: Bach's 'Crucifixus' and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes". *Intégral*, 26 (2012), pp. 47-89.

Biblioteca Nacional de España. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Bitrán, Yael. "'Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano': un virtuoso europeo en México (1849-1850)". *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 89-108.

—. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012.

—. "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente". *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 112-153.

—. "Henri, Heinrich, Enrique Herz: la invención de un artista romántico en el México decimonónico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXV, 102 (2013), pp. 33-64.

—. "Identidad musical en formación. Prácticas musicales en la ciudad de México después de la Independencia". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 59-68.

—. Gómez, Luis Antonio; y Navarro, José Luis (eds.). *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*. México, CENIDIM, 2016.

Blancafort, Gabriel. "El órgano español del siglo XVII". *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1981, pp. 133-142.

Blavet, Michel. *I.r* [*II.eme, III.eme*] *Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, & c. Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes tràversieres, Violons, Pardessus de Viole, etc. Par M. Blavet, ord.re de la musique de la Chambre du Roi...* París, chez M. Blavet au Palais abatiel de St. Germain des Prés, 1744 [1755 y 1757].

Bloom, Peter (ed.). *Berlioz: Scenes from the Life and Work* [Eastman Studies in Music, 52]. Woodbridge, Boydell & Brewer; Rochester, University Rochester Press, 2008.

Boletín de Educación. México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1916.

Bombi, Andrea. "'The Third Villancico Was a Motet': The Villancico and Related Genres". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 149-187.

Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental*. Francisco López Marín (trad.). Barcelona, Acantilado, 2014.

Bordas, Cristina. "Tradición e innovación en los instrumentos musicales". *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 175-191.

—. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.

Borges, Pedro. "Primero hombres, luego cristianos: la transculturación". *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX)*. 2 vols. Pedro Borges (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, vol. 1, pp. 521-534.

Born, Georgina; y Hesmondhalgh, David (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley y Londres, University of California Press, 2000.

Borràs i Roca, Josep. "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1806". *Revista Catalana de Musicologia*, 1 (2001), pp. 93-156.

Bourdaghs, Michael. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nueva York, Columbia University Press, 2012.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Bourdieu, Pierre. "L'Identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35 (1980), pp. 63-72.

Brading, David. *La Nueva España: patria y religión.* México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Brennan, Juan Arturo. "Gerhart Muench: Tessellata Tacambarensia". *Gerhart Muench. Su música para piano solo* [Libreto de CD; set de 4 CDs]. Rodolfo Ponce Montero, piano. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2001, pp. 1-39.

Brenscheidt genannt Jost, Diana. *Shiva Onstage. Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931-38*. Zúrich y Berlín, LIT, 2011.

—. "Prejudices of a Traveler in New Spain: Matthäus Steffel's Observations on Tarahumara Culture". *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Claudia Parodi, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez (eds.). Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2013 pp. 17-30.

—. "Cuerpo y música en la descripción de Sonora de Ignaz Pfefferkorn". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXXIX, 156 (2018), pp. 227-255.

Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, & Clementis VIII. primùm nunc denuò Urbani PP. VIII. auctoritate recognitum. Amberes, Ex Typographia Plantiniana, 1697.

Briceño, Luis de. *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español...* París, Pedro Ballard, 1626 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1972].

Brown, Matthew; y Paquette, Gabriel (eds.). *Connections After Colonialism: Europe and Latin America in the 1820s*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2013.

Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement.* Austin, University of Texas Press, 1994.

Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.

—. "Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830". *Revista de Musicología*, XLI, 2 (2018), pp. 509-538.

Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco.* México, Grupo Azabache, 1992.

Cabezón, Antonio. *Obras de música para tecla, harpa y vihuela…* Madrid, Francisco Sánchez, 1578.

Caldwell, John. *La música medieval*. Madrid, Alianza Música, 1984.

—. "Lesson". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915> [consulta 15-09-2018].

Calmell, Cèsar. "Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment". *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 323-344.

Camacho, Rafael S. *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano.* Guadalajara, Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878.

Camarillo, Albert. *Chicanos in a Changing Society: From Mexican Pueblos to American Barrios in Santa Barbara and Southern California, 1848-1930*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.

Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.

—. *El folklore literario y musical de México* [Colección Metropolitana, 25]. México, Secretaría de Obras y Servicios, 1974.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Canticum Canticorum. Ex Biblia Sacra Vulgata Editioneis. Sixti V. et Clementis VIII. Londres, Samuel Bagster & Sons, 1977.

Carmona, Gloria. "Gerhart Muench". *Pauta*, XV, 55-56 (1995), pp. 31-40.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004 [1946].

—. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". *Musicología en Latinoamérica.* Zoila Gómez García (ed.). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp. 254-271 [Originalmente publicado en *América Latina en su música.* México, Siglo XXI, 1977].

Carrasco, Alfredo. "El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara". *Mis recuerdos*. Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 141-156.

Carrasco Vázquez, Fernando. "María Garfias (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica". *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, febrero de 2018, <https://musicologiacasera.files.wordpress.com/2018/04/marc3ada-garfias-1849-1918-una-fugaz-presencia-de-la-mc3basica.pdf> [consulta 25-05-2018].

—. "María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora mexicana del siglo XIX". *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, 10 de julio de 2018, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2018/07/10/maria-de-jesus-zepeda-y-cosio-1821-1857-cantante-y-compositora-mexicana-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v/> [consulta 15-07-2018].

Carredano, Consuelo. *Ediciones mexicanas de música: historia y catálogo*. Preliminar de Gloria Carmona. México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994.

— (ed.). *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.

—. "El piano". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 221-266.

Carrera, Magali. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Painting.* Austin, University of Texas Press, 2003.

Carreras, Juan José. "La música en las entradas reales". *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Luis Robledo Estaire *et al.* (eds.). Madrid, Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2000, pp. 273-287.

—. "De fragmentos y huellas: la imagen de Bach a través de los documentos". *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza, 2001, pp. 9-42.

—; y Fenlon, Iain (eds.). *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* [DeMusica, 19]. Kassel, Edition Reichenberger, 2013.

—. "La invención de la música española". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pp. 151-283.

"Carrillo y nosotros". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de octubre de 1928, pp. 268 y 295.

Carter, Tim. *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. Londres, Batsford, 1992.

—. "Word-painting". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568> [consulta 09-11-2018].

Carver, Anthony F. "Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 1 (1981-1982), pp. 1-24.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. *Cori spezzati*. 2 vols. Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
Casares Rodicio, Emilio. "Mayer-Serra, Otto". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 7, p. 379.
Castañeda, Daniel; y Mendoza, Vicente T. *Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello [Textos de Humanidades, 32]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
Castelli, Valentin. *La Fileuse. Chanson pour voix de Soprano. Paroles de ***. T'en souviens tu. Duo-nocturne pour Soprano et Tenore. Paroles de Madame la Comtesse D***.* [París], Hentz Jouve y Pacini, *ca.* 1820.
Castilho, M. Luísa F. S. C. Correia. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII*. Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009.
Castro, Eusebio. *Ensayos histórico-filosóficos* [Ediciones Filosofía y Letras, 57]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
Castro Santa-Anna, José Manuel de. *Diario de sucesos notables*. Documentos para la historia de México. México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, vol. 6.
Catalogue of the Library of the Late Henry Ward Poole of the City of Mexico. Nueva York, Bangs and Co., [1893].
Cayward, Margaret. *Missions and Transmissions: Music and the Spanish Missions of Alta California from 1769*. Tesis Doctoral, University of California, Davis, 2012.
Cea Galán, Andrés. *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, <https://eprints.ucm.es/27767>.
Cetrángolo, Aníbal Enrique. *La Arcadia entre las vicuñas. Secretos y sátiras en los peregrinajes de la ópera napolitana.* [Quaderni del I.M.L.A.]. Valladolid, El Árbol de las Letras, 2012.
Chailley, Jacques. "Les huit tons de la musique et l'èthos des modes aux chapiteaux de Cluny". *Acta Musicologica*, 57, 1 (1985), pp. 73-94.
Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* [Princeton Studies in Culture/Power/History]. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000 [2ª ed.].
Chase, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem*. Lanham, The Scarecrow Press, 2003.
Chew, Ng Poon. "The Chinese in Los Angeles". *Land of Sunshine*, I, 5 (1894), pp. 102-103.
Claro Valdés, Samuel. "La música virreinal en el Nuevo Mundo". *Revista Musical Chilena*, XXIV, 110 (1970), pp. 7-31.
—. "La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical". *Revista Musical Chilena,* XXVI, 117 (1972), pp. 3-23.
Clavigero, Francesco Saverio [Francisco Javier Clavijero]. *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli*.… 4 vols. Cesena, Gregorio Biasini, 1780-1781.
Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de Méjico y de su conquista: sacada de los mejores historiadores españoles...* México, Imprenta de Lara, 1844.
Cleland, Robert Glass. *The Cattle on a Thousand Hills: Southern California, 1850-80*. San Marino, Huntington Library, 1941.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Collier, Mary Jane; y Thomas, Milt. "Cultural Identity: An Interpretive Perspective". *Theories of Intercultural Communication. International and Intercultural Communication Annual*. Young Yum Kim y William B. Gudykunst (eds.). Newbury Park, SAGE Publications, 1988, vol. 12, pp. 99-120.

Constituzione Apostolica. *Annus qui hunc*, <http://www.totustuustools.net/magistero/b14annus.htm> [consulta 28-12-2015].

Contreras Soto, Eduardo. "Datos para una fonografía de Gerhart Muench". *Heterofonía*, XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 191-198.

—. *La tradición grabada. Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. México, CENIDIM, 2015.

—. "El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, y su Congreso Internacional 'De Nueva España a México: El Universo Musical Mexicano entre Centenarios (1517-1917)'". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3, 2 (2018), pp. 48-55.

Corbin. Alain. *Village Bells. Sound and Meaning in the 19th-century French Countryside.* Londres, Macmillan, 1999.

Córdova Durana, Arturo (coord.). *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*. Puebla, Honorable Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 2011.

Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad orgánica…* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Macario Santiago Kastner en 2 vols. Barcelona, CSIC, 1948-1952].

—. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad orgánica…* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, 3 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, 1ª ed.].

Cortez, Luis Jaime. "Apostillas a Gerhart Muench". *Heterofonía*, XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 199-203.

Costello, Julia G. "'A Night with Venus, a Moon with Mercury': The Archaeology of Prostitution in Historic Los Angeles". *Restoring Women's History through Historic Preservation*. Gail Lee Dubrow y Jennifer B. Goodman (eds.). Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, pp. 177-196.

Costeloe, Michael P. *La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII* [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1]. Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911.

"Coup d'ceil Musical sur les concerts de la saison". *Revue et gazette musicale de Paris*, 13, 2 (1 de enero de 1846), p. 12.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. México, Ediciones Turner, 1984 [1611].

Creason, Glenn. *Los Angeles in Maps*. Nueva York, Rizzoli, 2010.

Cruz, Juana Inés de la. *Obras completas.* Francisco Monterde (ed.). México, Editorial Porrúa, 1985.

Cubides, Humberto; y Guerrero, Patricia. "Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar". *Nómadas*, 29 (2008), pp. 128-141.

Cummings, Anthony M. "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet". *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 1 (1981), pp. 43-59.

Curiel, Gustavo. "Imago. Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México". *Imágenes*, 2007, <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel01.html> [consulta 15-07-2017].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—; y Navarrete, Benito (eds.). *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos en los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya.* México, Museo Soumaya, 1999.

—; y Rubial, Antonio. "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950.* Gustavo Curiel *et al.* (eds.). México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 49-153.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. J. Bradford Robinson (trad.). Berkeley, University of California Press, 1989.

Davie, John Constanse. *Letters from Buenos Ayres and Chili, With an Original History of the Latter Country. Illustrated with Engravings*. Londres, Ackermann, 1819.

Davies, Drew Edward. "Seventeenth-Century Portuguese Polyphony: Toward a More Precise Interpretation". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11 (2001), pp. 47-74.

—. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral,* Español *Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis Doctoral, 4 vols. Universidad de Chicago, 2006.

—. "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain". *Sanctorum,* 6 (2009), pp. 67-89.

—. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas y ADABI, 2013.

—. "De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza, 4-5 December 2017". *Eighteenth-Century Music*, 15, 2 (2018), pp. 285-288.

"De día en día". *Diario de la Marina* (La Habana), 3 de octubre de 1928, p. 2.

De la Cuesta-Benjumea, Carmen. "La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa". *Enfermería clínica*, XXI, 3 (2011) pp. 163-167.

De la Guardia, Carmen; y Pan-Montojo, Juan. "Presentación". *Studia historica: Historia contemporánea*, 16 (1998), p. 7.

De la Ossa, Marco Antonio. *La música en la guerra civil española*. Cuenca, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

De la Reza, Germán. *El Congreso de Panamá de 1826 y otros ensayos de integración latinoamericana en el siglo XIX: estudio y fuentes documentales anotadas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.

De las Carreras, María Elena; y Horak, Jan-Christopher (eds). *Hollywood Goes Latin: Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. Bruselas y Los Ángeles, Fédération Internationale des Archives du Film y UCLA Film and Television Archive, 2019.

Deimel, Claus. "Auf einem Pfad zu Gott in der Sierra Tarahumara. Die Reise des Johannes Rattkay SJ in den Norden Mexikos und sein Bericht über seine Mission mit einer Beschreibung der Tarahumara Nation und ihres Landes. 1681-1683. Allgemeine Einführung". *Abhandlungen und Berichte der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*. Claus Deimel (ed.). Berlín, VWB, 2012, vol. 54, pp. 7-15.

Delgado Parra, Gustavo. *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

—. "Antonio de Cabezón y el órgano en el 'Nuevo Mundo'. *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 259-276.

—; y Gómez Castellanos, Ofelia. *Órganos históricos de Oaxaca*. México, FCB-INAH, 2000.

Delgado Ribas, Josep Maria. "Fiscalidad y comercio con América: los resguardos de rentas de Catalunya (1778-1799)". *Boletín Americanista*, 30 (1980), pp. 69-88.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "Comercio colonial y crecimiento económico en la España del siglo XVIII. La crisis de un modelo interpretativo". *Manuscrits: revista d'història moderna*, 3 (1986), pp. 23-40.
—. "'El algodón engaña'. Algunas reflexiones en torno al papel de la demanda americana en el desarrollo de la indianería catalana". *Manuscrits: revista d'història moderna*, 11 (1993), pp. 61-83.
—; Fradera, Josep Maria *et al*. *El comerç entre Catalunya i Amèrica segles XVIII i XIX*. Barcelona, L'Avenç, 1986.
Déniz, Gerardo. "Recordación de Otto Mayer-Serra". *Pauta*, IX, 35 (1990), pp. 20-23.
Deverell, William. *Whitewashed Adobe: The Rise of Los Angeles and the Remaking of Its Mexican Past*. Berkeley, University of California Press, 2004.
Devienne, François. *Nouvelle Méthode théorique et practique pour la flûte*. París, Imbault, 1794.
Diamond Jubilee, 1871-1946, Los Angeles Turners: The History of the Turners in Los Angeles, California. Los Ángeles, L.A. Turners, 1946.
Díaz Cervantes, Emilio; y Díaz, Dolly R. de. *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. 2 vols. Durango, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1998.
Díaz Mirón, Salvador. "Despedida al piano" [poema], <http://amediavoz.com/diazmiron.htm> [consulta 15-07-2017].
Díaz Pérez, Clara. *De Cuba, soy hijo: correspondencia cruzada de Gonzalo Roig*. Madrid, Editorial Mundana Música, 1995.
Didier, Charles. *Campagne de Rome*. París, Jules Labitte, 1842.
Díez-Canedo, María. "La flauta travesera en las dos orillas: una sonata de Luis Misón en México". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 41-72.
—. *Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa XII Sonatas a Solo Flauta é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, <http://132.248.9.195/ptd2014/octubre/510002680/Index.html>.
DjeDje, Jacqueline Cogdell; y Meadows, Eddie S. (eds.). *California Soul: Music of African Americans in the West*. Berkeley, University of California Press, 1998.
Doesburg, Sebastian van. *Códices cuicatecos Porfirio Díaz y Fernández Leal*. México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, 2001.
Domínguez Cubero, José. *El coro de la Catedral de Jaén. Maestros, simbología y vicisitudes históricas*. Jaén, Fundación Caja Rural Jaén, 2012.
Drury, Wells; y Drury, Aubrey. *California Tourist and Handbook*. Berkeley, Western Guidebook Company, 1913.
Duel, Pauline B. *Mexican Serenade: The Story of the Mexican Players and the Padua Hills Theatre*. Claremont, Padua Institute, 1961.
Dumke, Glenn S. *The Boom of the Eighties in Southern California*. San Marino, Huntington Library, 1944.
Earnest, Sue Wolfer. *An Historical Study of the Growth of the Theatre in Southern California, 1848-1894*. Tesis Doctoral, University of Southern California, 1947.
Eder, Francisco Javier, S.J. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Josep M. Barnadas (trad. y ed.). Cochabamba, Historia Boliviana, 1985.
Egginton, William. "Reason's Baroque House (Cervantes, Master Architect)". *Reason and Its Others: Italy, Spain and the New World*. David R. Castillo y Massimo Lollini (eds.). Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, pp. 186-203.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "The Corporeal Image and the New World Baroque". *South Atlantic Quarterly*, CVI, 1 (2007), pp. 107-127.

Eighteenth-Century Drama: Censorship, Society, and the Stage, <http://www.eighteenthcenturydrama.amdigital.co.uk/Documents/Details/HL_LA_mssLA1634>.

Eisler, Hanns. "Progress in the Workers' Music Movement". *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*. Manfred Grabs (ed.). Nueva York, International Publishers, 1978, pp. 32-33 [publicado originalmente en 1931].

Emerson, John. "Madame Inez Fabbri, Prima Donna Assoluta, and the Performance of Opera in San Francisco During the 1870s". *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson*. Malcolm Cole y John Koegel (eds.). Warren, Harmonie Park Press, 1997, pp. 325-354.

Engel, Hans. "Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII (1935), pp. 175-185.

Enríquez, Lucero. "Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante". *Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. Memorias del IV Coloquio Musicat.* Lucero Enríquez (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 65-100.

—. "De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito". *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Javier Marín López (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, pp. 75-102.

—. "Neapolitan Technology and Galant Style in a *Novohispano* Context: Eight Concerted Responsories by Ignacio Jerusalem". *The Iberoamerican Baroque.* Beatriz Alba-Koch (ed.). Toronto, University of Toronto Press [en prensa].

—; Davies, Drew Edward; y Cherñavsky, Analía. *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Volumen I. Villancicos y cantadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

Escalante, Pablo (ed.). *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 2004.

Escobar, Luis Antonio. *La música en Cartagena de Indias*. Bogotá, [s.e.], 1985.

Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and 18th Centuries*. 3 vols. Nueva York, Pendragon Press, 1992-1994.

Estavan, Lawrence (ed.). *The French Theatre in San Francisco / The German Theatre in San Francisco* [San Francisco Theatre Research, IX]. San Francisco, Works Progress Administration, Northern California Unit, 1939.

—. *The Italian Theatre in San Francisco* [San Francisco Theatre Research, X]. San Francisco, Works Progress Administration, Northern California Unit, 1939.

Estenssoro, Juan Carlos. "Ceruti, Roque". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05310> [consulta 09-11-2018].

Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal.* Prólogo, revisión y notas de Andrés Lira [Sepsetentas, 95]. México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Estrada, Julio (ed.). *La música de México.* 10 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984-1988.

Estrada, William. *The Los Angeles Plaza: Sacred and Contested Space*. Austin, University of Texas Press, 2008.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". *México en el mundo de las colecciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2*. Elisa Vargaslugo (coord.). México, Grupo Azabache, 1994, pp. 79-113.

Faderman, Lillian; y Timmons, Stuart. *Gay L.A.: A History of Sexual Outlaws, Power Politics, and Lipstick Lesbians*. Berkeley, University of California Press, 2006.

Faragher, John Mack. *Eternity Street: Violence and Justice in Frontier Los Angeles*. Nueva York, W. W. Norton, 2016.

Fenlon, Iain; y Knighton, Tess (eds.). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* [DeMusica, 11]. Kassel, Reichenberger, 2006.

Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la música española. Vol. 1: Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*. Madrid, Alianza, 2004 [1983].

Fernández de Latorre, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2015.

Fernández Oblanca, Justo. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.

Ferreira, Manuel Pedro. "Da música na História em Portugal". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), pp. 183-195.

Ferrer, Vicente. *Suma moral para examen de curas y confessores…*. Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1736.

Ferriol y Boxeraus, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar…* Capoa, Joseph Testore, 1745.

Figueres, Josep Maria. "Pau Casals, música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment". *EBRE: Revista internacional de la Guerra Civil (1936-1939)*, 38 (2017), pp. 137-169.

Fisher, Alexander F. *Music, Piety, and Propaganda. The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2014.

Fisher, John Robert. "The Imperial Response to *Free Trade*: Spanish Imports from Spanish America, 1778-1796". *Journal of Latin American Studies*, XVII, 1 (1985), pp. 35-78.

—. *El comercio entre España e Hispanoamérica (1797-1820)*. Madrid, Banco de España, 1993.

Fitzgibbon, Katherine Lenore. *Historicism and Nationalism in the German Requiems of Brahms, Reger and Distler*. Tesis Doctoral, Boston University, 2008.

Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano…*. México, Colegio de San Ildefonso, 1755.

Flores, Manuel. "Zulema". *El Mundo Ilustrado* (México), 26 de enero de 1902.

Flores, Richard R. *Los Pastores: History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1995.

Flores Tamayo, Alejandra. "Ediciones musicales en el México del siglo XIX". *Heptagrama*, 2 (2012), <http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/?p=76> [consulta 06-10-2017].

Flores y Escalante; Jesús; y Dueñas, Pablo (comps.). *Bicentenario: 200 años de la Historia de la Música en México*. México, Sony Music, 2010. 4 CDs (caja).

Fondevila Silva, Pedro. *Diccionario español de la lengua franca marinera mediterránea*. Murcia, Fundación Séneca, 2011.

Fontana, Josep. "En torno al comercio libre". *El comercio libre entre España y América Latina (1765-1824)*. Antonio Miguel Bernal Rodríguez (coord.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 7-14.

Ford, John. *Ackermann, 1783-1983. The Business of Art*. Londres, Ackermann, 1983.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. A. Garzón del Camino (trad.). México, Siglo XXI, 1978.
—. "¿Qué es un autor?". Corina Yturbe (trad.). *Dialéctica*, IX, 16 (1984), pp. 4-18.
Fraile Martín, María Isabel. "La iconografía mariana en la Catedral de Puebla, México". *Norba: revista de arte*, XXVII (2007), pp. 191-215.
Frías, José D. "El maestro músico Agustín González". *Gaceta Musical* (París), I, 2 (febrero de 1928), p. 43.
Frisch, Uwe. *Gerhart Muench o de la poética o metafísica de un compositor*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1985.
Fry, Stephen M. (ed.). *California's Musical Wealth: Sources for the Study of Music in California*. Glendale, Music Library Association, Southern California Chapter, 1988.
Fryklund, Daniel. "Bidrag till gitarristiken Part I [Contributions to Guitar Studies]". *Guitar and Lute Issues. The On-Line Magazine of Editions Orphée* (1997), <http://www.guitarandluteissues.com/fryk.htm> [consulta 25-06-2018].
Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2002.
"Gacetilla". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 7.
"Gacetilla". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (1 de enero de 1867), p. 39.
Gagey, Edmond G. *The San Francisco Stage: A History*. Nueva York, Columbia University Press, 1950.
Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2015.
Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
Galindo, Gloria. "Los estudios subalternos, una teoría a contrapelo de la Historia". *Revistas humanas*, 2 (2005), pp. 1-23.
Gamboa Ojeda, Leticia. "La Constancia Mexicana. De la fábrica, sus empresarios y sus conflictos laborales hasta los años de la posrevolución". *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, 39 (2004), pp. 93-112.
Gamio, Manuel. *Hacia un México nuevo (problemas sociales)*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1926.
Gandelman, Claude. *Reading Pictures*, *Viewing Text*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
García, Matt. "'Just Put on That Padua Hills Smile': The Mexican Players and the Padua Hills Theatre, 1931-1974". *California History*, LXXIV, 3 (1995), pp. 244-261.
—. "Adjusting the Focus: Padua Hills Theatre and Latino History". *OAH Magazine of History*, X, 2 (1996), pp. 19-22.
García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*: *estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social.* México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.
García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz: historia y contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
Garcia Espuche, Albert (ed.). *Dansa i música. Barcelona 1700*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. *La ciutat del born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.

García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México: estudio biográfico y bibliográfico, con un apéndice de documentos inéditos o raros*. México, Antigua Librería de Andrade y Morales, 1881.

—. *Colección de documentos para la historia de Nueva España.* México, J. M. Andrade, 1894.

García Sáiz, María Concepción. "La imagen del mestizaje". *Catálogo de la exposición "El mestizaje americano"*. Madrid, Museo de América, 1985, pp. 45-65 y 67-187.

Garro, Francisco. *Livro de Antífonas Missas e Motetes*. Transcripción y estudio de Adriana Latino [Portugaliae Musica, LI]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Gembero-Ustárroz, María. "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España". *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 461-499.

—. "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla". *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 11-38.

—."Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gemberro Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58.

—. "'Muy amigo de música': el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en el Virreinato de Nueva España". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano, 2010, pp. 55-130.

—. "Integrating Musical Otherness in a New Social Order: Indigenous Music from Moxos, Bolivia, under Spanish Governor Lázaro de Ribera (r. 1786-1792)". *Early Music*, 40, 2 (2012), pp. 237-251.

Gibb, Andrew. *Staging Continuity: Theatre, Performance, and the Social Imaginary in Transitional California, 1836-1859*. Tesis Doctoral, University of California, Santa Barbara, 2008.

—. "Wartime Collaboration: Theatrical Space and Power in Conquered Los Angeles". *Theatre Symposium*, XXIV (2016), pp. 64-75.

—. *Californios, Anglos, and the Performance of Oligarchy in the U.S. West*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2018.

Gibson, Campbell; y Jung, Kay. "California-Race and Hispanic Origin for Selected Cities and Other Places: Earliest Census to 1990". *Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for Large Cities and Other Urban Places in the United States* [Population Division Working Paper, 76]. Washington, D.C., U.S. Census Bureau, 2005.

Gimnástica del bello sexo, o ensayos sobre la educación física de las jóvenes. Obra escrita originalmente en castellano. Londres, Ackermann, 1827 [2ª ed].

Gipson, Rosemary. "The Beginnings of the Theatre in Sonora". *Arizona and the West*, IX, 4 ([1967]), pp. 349-364.

—. *The History of Tucson Theatre before 1906*. Tesis de Máster (DMA), University of Arizona, 1967.

—. "The Mexican Performers: Pioneer Theatre Artists of Tucson". *Journal of Arizona History*, XIII, 4 (1972), pp. 235-252.

Goldman, Dianne Lehmann. "Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico". *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Drew Edward Davies (coord.); Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 125-138.

Goldwyn, Liz. *Sporting Guide, Los Angeles, 1897*. Nueva York, Regan Arts, 2015.

Gómez Rivas, Armando. "El pasaporte musical del Conservatorio México-París vía Florencia (1866-1939)". *150 años de educación musical en México*. Alejandro Barceló *et al*. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 35-78.

González Oropeza, Manuel. "Los senadores de la República". *Las facultades exclusivas del Senado de la República.* México, Senado de la República, Editora Laguna, 2008, pp. 55-152, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3028/3.pdf> [consulta 11-06-2016].

Goodman, Glenda. "'But hey differ from us in sound': Indian Psalmody and the Soundscape of Colonialism". *The William and Mary Quarterly*, LXIX, 4 (2012), pp. 793-822.

Gray, Paul Bryan. *A Clamor for Equality: Emergence and Exile of Californio Activist Francisco P. Ramírez*. Lubbock, Texas Tech University Press, 2012.

Griswold del Castillo, Richard. *The Los Angeles Barrio: A Social History*. Berkeley, University of California Press, 1979.

Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Norma, 2001.

Guedea, Virginia (ed.). *Asedios a los centenarios (1910-1921)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Guerau, Francisco. *Poema Harmonico*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694 [Edición facsimilar con introducción de Brian Jeffery (Londres, Tecla Editions, 1977)].

Guerberof Hahn, Lidia. "Presentación". *José Antonio Gómez, Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*. Revisión y edición de Lidia Guerberof Hahn. México, CONACULTA, 2015, pp. 9-14.

Guerola Landa, Delia Alma. *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/29821> [consulta 03-06-2018].

Guerrero, Vladimir. "Caste, Race, and Class in Spanish California". *Southern California Quarterly*, XCII, 1 (2010), pp. 1-18.

Guinn, James M. "Historic Houses of Los Angeles". *Publications of the Historical Society of Southern California*, III (1896), pp. 62-69.

Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.

—; Horak, Jan-Christopher; y Jarvinen, Lisa (eds.). *Cinema between Latin America and Los Angeles. Origins to 1960*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2019.

Gunten, Roger von. "Requiem para Gerhart Münch". *Pauta,* VIII, 29 (1989), pp. 5-8.

Gura, Philip F. *The American Antiquarian Society, 1812-2012: A Bicentennial History*. Worcester, American Antiquarian Society, 2012.

Gutiérrez Álvarez, José Antonio; y Marín López, Javier. "Ignacio Jerusalem en Ceuta (1737/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española". *Revista de Musicología*, XLII, 1 (2019), pp. 396-412.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Prosa*. México, Oficina Impresora del Timbre, 1903.

—. *Obras VII/Crónicas y Artículos sobre teatro, V (1890-1892*). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Guzmán Bravo, José Antonio. "Glosario de instrumentos prehispánicos". *La música en México, I. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.).* Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 169-225.

—. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España". *La música en México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810).* Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 77-145.

Haberl, Franz Xaver. *Magister choralis. Manual teórico práctico de canto Gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos escrito en alemán […]. Primera versión española conforme con la original y enriquecida con las adiciones de la nueva colición [*sic*] italiana*. Ratisbona, Casa editorial de Federico Pustef, 1889.

Haffter, Christoph. "Das Andere der Musik. Weißes Rauschen, Ur-Geräusch". *Geräusch–das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*. Camille Hongler, Christoph Haffter y Silvan Moosmüller (eds.). Bielefeld, Transcript, 2014, pp. 7-17.

Halffter, Rodolfo. "Apuntes autobiográficos". *Rodolfo Halffter: Antología, introducción y catálogos.* Xochiquetzal Ruiz Ortiz (ed.). México, CENIDIM, 1990.

Hammond, George (ed.). *The Californian Volume One*. San Francisco, John Howell Books, 1971.

Handbook of Latin American Studies, Universidad de Texas, Austin; edición digital a través del *HLAS Online*, <http://lcweb2.loc.gov/hlas>.

Harlow, Neal. *Maps and Surveys of the Pueblo Lands of Los Angeles*. Los Ángeles, Dawson Books, 1976.

—. *California Conquered: The Annexation of a Mexican Province, 1846-1850*. Berkeley, University of California Press, 1989.

Hayburn, Robert. F. *Papal Legislation on Sacred Music 95 a.D. to 1977 a.D*. Collegeville, The Liturgical Press, 1979.

Hayes, Benjamin Ignatius. *Pioneer Notes from the Diaries of Judge Benjamin Hayes, 1849-1875.* Marjorie Tisdale Wolcott (ed.). Los Ángeles, [McBride Printing Co.], 1929.

Hayes, Derek. *Historical Atlas of California, with Original Maps*. Berkeley, University of California Press, 2007.

Heinink, Juan B.; y Dickson, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990.

Heisley, Michael. "Lummis and Mexican-American Folklore". *Charles F. Lummis: A Tramp Across the Continent*. Daniela P. Moneta (ed.). Los Ángeles, Southwest Museum, 1985, pp. 60-67.

Hepokoski, James A. *Giuseppe Verdi: Otello*. Nueva York, Cambridge University Press, 1987.

Heredia, José María. "Introducción". *El Iris*, 1 (4 de febrero de 1826), p. 1.

Hernandez, Daniel. "The Case Against Latinx". *Los Angeles Times*, 17 de diciembre de 2017.

Hernández Romero, Nieves. *La educación musical de las mujeres en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social.* Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

Hernández Sánchez, Alejandra. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Herrera, Jesús. "El *Manuscrito de Mariana Vasques*: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente". *Heterofonía* 132-133 (2005), pp. 9-24.

—. "Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la catedral de México a fines del virreinato". *Heterofonía*, 143 (2014), pp. 9-24.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "Entre lo público y lo privado. Música, política y religión en el *Quaderno para Guadalupe Mayner* al inicio de la Independencia de México". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 349-368.

—. "Imágenes de prácticas musicales en *Variedades*". *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 2 (2015), pp. 68-95.

—. *Música europea de Londres para las nuevas repúblicas hispanoamericanas en 1825: paratextos de tres himnos patrióticos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, [en prensa].

Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México, Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917 [reimpresión facsimilar: México, CENIDIM, 1992].

Hiley, David. *Western Plainchant*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

Hill, Edwin C. *Black Soundscapes, White Stages. The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.

Hill Boone, Elizabeth. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs.* Austin, University of Texas Press, 2000.

History of Los Angeles County, California, *with Illustrations*. Oakland, Thompson and West, 1880.

Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. Nueva York, Norton & Co., 1978 [Edición española: *La música medieval*. Pilar Ramos (trad.), Madrid, Akal, 1991].

Houmard, Charles James. *A Historical and Musical Analysis of the Villancico "Los Coflades de la Eztleya" by Juan de Araujo.* Tesis de Máster (DMA), University of Texas, Austin, 1999.

Huacuz, Guadalupe. "Notas sobre la pauta de las mujeres en la música en el siglo XIX". *Mujeres, género y desarrollo*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1998, pp. 431-443.

—. "*El arte musical de México*, la lectura de Alba Herrera y Ogazón en la transición al siglo XX: un preámbulo a los géneros". *Primer Coloquio Arte y Género. Memoria*. México, Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2002, pp. 135-144.

Huber, Robert Christopher. *The Merced Theatre of Los Angeles: An Analysis of Its Management and Architecture, 1870-1879*. Tesis Doctoral, University of Southern California, 1980.

Hudson, Richard, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne. The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for The Five-Course Spanish Guitar*. 4 vols. Neuhausen y Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982.

Hurewitz, Daniel. *Bohemian Los Angeles and the Making of Modern Politics*. Berkeley, University of California Press, 2007.

Hurtado, Nelson. "¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII". *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 43-88.

—. "Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles". *Heterofonía*, XL, 138-139 (2008), pp. 29-65.

Hylen, Arnold. *Los Angeles before the Freeways, 1850-1950: Images of an Era*. Los Ángeles, Dawson's Book Shop, 1981.

Ibáñez González, Luis Antonio, "La evolución de las fábricas textiles de Puebla en el corredor Atoyac". *Boletín de Monumentos Históricos*, 25 (2012), pp. 37-56.

Ichaso, Francisco. "El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas". *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, pp. 71 y 84.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "El prejuicio en nuestra evolución musical". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de junio de 1927, pp. 161-162.

Illari, Bernardo. "The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 409-440.

Jacobs, Charles. *Francisco Correa de Arauxo*. La Haya, Martinus Nihoff, 1973.

Jarvinen, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2012.

Jáuregui, Jesús. "Una comparación estructural del ritual del Volador". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto de Antropología e Historia*, 95 (2013), pp. 17-50.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press, 2006.

Jessen, Peter. *Rococo Engravings. Two Hundred Plates of the Eighteenth Century.* Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922.

Jiménez Abollado, Francisco Luis; y Ramírez Calva, Verenice Cipatli. "Población indígena en la jurisdicción de Tepeapulco en el siglo XVI: encomienda, tributo y trabajo". *Tepeapulco, región en perspectiva*. Manuel Alberto Morales Damián (coord.). Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008, pp. 187-211.

Jiménez Casillas, Bernardo. *Biografía del compositor mexicano Arnulfo Miramontes (1881-1960)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

"Julián Carrillo". *Revista de Avance* (La Habana), 15 de septiembre de 1928, p. 261.

Kadelburg, Heinrich. *Fünfzehn Jahre deutschen Theaters in San Francisco*. San Francisco, Rosenthal & Roesch, 1883.

Kagan, Richard L. "Urbs and Civitas in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain". *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography.* David Buisseret (ed.). Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 75-100.

Kallberg, Jeffrey. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor". *19th-Century Music*, XI, 3 (1988), pp. 238-261.

Kanellos, Nicolás. "A Brief Overview of the Mexican-American Circus in the Southwest". *Journal of Popular Culture*, XVIII, 2 (1984), pp. 77-84.

—. *A History of Hispanic Theater in the United States: Origins to 1940.* Austin, University of Texas Press, 1990.

Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII.* México, CONACULTA, 2004.

—. "Valiant Styles: New Spain Painting, 1700-85". *Painting in Latin America, 1550-1820: From Conquest to Independence*. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.). New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 149-203.

Kehrmann, Detlef R. *El arte en su laberinto: aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural*. Tesis Doctoral, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013.

Kenyon de Pascual, Beryl. "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza". *Revista de Musicología*, VII, 2 (1984), pp. 431-434.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749". *Actas del congreso "España en la música de Occidente"*. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.). 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 93-97.

Kerman, Joseph. *Write All These Down*. Berkeley, University of California Press, 1994.

—; Tyson, Alan; *et al.* "Beethoven, Ludwig van". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> [consulta 24-09-2018].

Kim, Hyung-Chan (ed.). *Distinguished Asian Americans: A Biographical Dictionary*. Westport, Greenwood Press, 1999.

Kirsch, Winfried. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. 3 vols. Ratisbona, Gustav Bosse Verlag, 1989-1999.

Kloss, William; y Timbrell, Charles. "Two Portraits of Henri Herz by the Deveria Brothers". *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, 9 (1989), pp. 48-57, <https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinback/0054307.0009.001/48:4?g=bulletin;rgn=full+text;view=image;xc=1> [consulta 28-11-2017].

Koegel, John. "Calendar of Southern California Amusements (1852-1897) Designed for the Spanish-Speaking Public". *Inter-American Music Review*, XIII, 2 (1993), pp. 111-143.

—. "Spanish and Mexican Dance Music in Early California". *Ars Musica Denver*, VII, 1 (1994), pp. 31-55.

—. "Preserving the Sounds of the 'Old' Southwest: Charles Lummis and His Cylinder Collection of Mexican-American and Indian Music". *Association for Recorded Sound Collections Journal*, XXIX, 1 (1998), pp. 1-29.

—. "*Canciones del país*: Mexican Musical Life in California after the Gold Rush". *California History*, LXXVIII, 3 (1999), pp. 160-187 y 215-219.

—. "Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier Guitarist-Composers in Nineteenth-Century California". *Inter-American Music Review*, XVI, 2 (2000), pp. 45-66.

—. "Grabaciones tempranas de música y músicos mexicanos". *Discanto. Ensayos de Investigación Musical*, 2 (2008), pp. 63-83.

—. *Music in German Immigrant Theater: New York City, 1840-1940*. Rochester, University of Rochester Press, 2009.

—. "Musical Instruments in Mission, Presidio, and Pueblo". *Diagonal: Journal for the Center for Iberian and Latin American Music*, IX (2009), <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2009/Koegel.pdf> [consulta 11-11-2018].

—. "Mexico". *Musics of Latin America*. Robin Moore y Walter Aaron Clark (eds.). Nueva York, W. W. Norton & Company, 2012, pp. 77-123.

—. "Mexican Musical Theater and Movie Palaces in Downtown Los Angeles before 1950". *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles*. Josh Kun (ed.). Berkeley, University of California Press, 2017, pp. 46-75.

Koon, Helene Wickham. *Gold Rush Performers*. Jefferson, McFarland, 1994.

Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, University of California Press, 2011.

Kropfinger-von Kügelgen, Helga. "Europäischer buchexport von Sevilla nach Neuspanien im jahre 1586". *Libros europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI: una contribución a la estratigrafía cultural*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1973, pp. 1-105.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Kropp, Phoebe S. "Citizens of the Past?: Olvera Street and the Construction of Race and Memory in 1930s Los Angeles". *Radical History Review*, LXXXI (2001), pp. 35-60.

Krutitskaya, Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1639-1729).* México, Universidad Nacional Autónoma de México-ENES Morelia, 2018.

Krythe, Maymie R. "Pico House: The Finest Hotel South of San Francisco". *Historical Society of Southern California Quarterly*, XXXVII, 2 (1955), pp. 139-160.

Kun, Josh (ed.). *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles*. Berkeley, University of California Press, 2017.

Kurutz, K. D.; y Kurutz, Gary F. *California Calls You: The Arts of Promoting the Golden State, 1870 to 1940*. Sausalito, Windgate Press, 2000.

"La Lira Mexicana". *El Universal. Periódico independiente* (México), V, 1004 (16 de agosto de 1851).

"La Orquesta Filarmónica". *Diario de la Marina* (La Habana), 10 de septiembre de 1928, p. 8.

Labie, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique des XIX et XX siècles*. París, Fayard, 2005.

Laird, Paul R. "Villancico. 3. Latin America". *Grove Music Online.* Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375> [consulta 10-07-2018].

Lara Cárdenas, Juan Manuel (ed.). *Officium Defunctorum Novohispanicum. Con música de Hernando Franco (1532-1585)* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XIV]. México, CENIDIM, 2015.

Lara Galicia, Aline. "La continuidad icónica de las manifestaciones rupestres a los grabados del siglo XVI, Hidalgo, México". *Temas americanistas: historia y diversidad cultural.* Sandra Olivero Guidobono y José Luis Caño Ortigosa (coords.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 81-89.

Lawrence, J. E. "The Drama on the Pacific: First Theatricals in California". *The Golden Era* (San Francisco), 15 y 29 de abril y 13 de mayo de 1855.

Lazos, John G. "A Young Bishop, Eleven Music Manuscripts, and a Remote Cathedral Archive: A Mexican Musical Legacy Comes to Light". *Latin American Music Review*, 32, 2 (2011), pp. 240-268.

—. "Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: '¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?'" *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 185-214.

Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley, University of California Press, 2014.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.

Lengyel, Cornel (ed.). *Celebrities in El Dorado* [History of Music in San Francisco, 4]. San Francisco, Works Progress Administration, 1940.

Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1949].

Leppert, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1993.

Levy, Janet. "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music". *The Journal of Musicology*, 5, 1 (1987), pp. 3-27.

Library of Congress, Hispanic Division. *HLAS Online. Handbook of Latin American Studies*, <http://lcweb2.loc.gov/hlas>.

Lipschutz, Alejandro. *Indoamericanismo y el problema racial en las Américas.* Santiago, Editorial Nascimiento, 1944.

Lipski, John. "Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction". *Romance Philology*, XLIX, 2 (1995), pp. 130-167.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Lledías, Luis; y Muriel, Josefina. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas y Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

Llovet, Joaquim. *Alsina, March i Codina (1794-1808). Tràfic colonial, bloqueig marítim i comerç de neutrals*. Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, Editorial Rafael Dalmau, 1986.

Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945.

—. "El 'Cuadernillo de noticias' del Virrey del Perú Marqués de Castelldosrius (1708)". *Anuario de Historia de América Latina*, 1 (1964), pp. 207-237.

Lolo, Begoña. "El himno". *Símbolos de España*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 377-477.

—; y Presas, Adela (eds.). *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2016.

Loomis, C. Grant. "The German Theater in San Francisco, 1861-1864". *In Honorem Lawrence Marsden Price: Contributions by His Colleagues and by His Former Students*. Berkeley, University of California Press, 1952, pp. 193-242.

Lopes, Rui Miguel Cabral. *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*. Tesis de Máster, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

López, César. *El Descanso: A Comparative History of the Los Angeles Plaza Area and the Shared Racialized Space of the Mexican and Chinese Communities, 1853-1933.* Tesis Doctoral, University of California, Berkeley, 2002.

—. "Lost in Translation: From Calle de los Negros to Nigger Alley to North Los Angeles Street to Place Erasure, Los Angeles 1855-1951". *Southern California Quarterly*, XCIV, 1 (2012), pp. 25-90.

López, Martos; y Medina, Yoma. "El Parián. Un siglo y medio de historia y comercio". *Boletín de Monumentos Históricos*, 10 (1990), pp. 24-37.

López-Calo, José. *Historia de la música española. Vol. 3: Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1983.

López de Cogolludo, Diego. *Historia de Yucathan.* Madrid, Juan García Infanzón, 1688.

López de Llano, Héctor. *Los voladores de Papantla: una mirada desde la etnomusicología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

López Fernández, Miguel. *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios.* Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2014, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34643>.

López Goldarás, José. "En honor de Julián Carrillo. Un gran triunfo de la Orquesta Sinfónica". *Diario de la Marina* (La Habana), 17 de septiembre de 1928, p. 8.

López Mena, Sergio. "Una tonadilla del siglo XIX". *Literatura Mexicana*, IV, 2 (1993), pp. 499-505.

López Poveda, Alberto. *Andrés Segovia: vida y obra*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén, 2010.

Lorimer, Michael (ed.). *Saldívar Codex: Santiago de Murcia Manuscript of Baroque Guitar Music (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, Mexico, by the Mexican musicologist Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980)*. Santa Bárbara, M. Lorimer, 1987.

Lothrop, Gloria Ricci. "Italians of Los Angeles: An Historical Overview". *Southern California Quarterly*, LXXXV, 3 (2003), pp. 249-300.

Lou, Raymond. *The Chinese American Community of Los Angeles, 1870-1900: A Case of Resistance, Organization, and Participation*. Tesis Doctoral, University of California, Irvine, 1982.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Loza, Steven. *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*. Urbana, University of Illinois Press, 1993.
— (ed.). *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* [Selected Reports in Ethnomusicology, X]. Los Ángeles, University of California, Los Angeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, 1994.
Lummis, Charles F.; y Farwell, Arthur (eds.). *Spanish Songs of Old California*. Los Ángeles, Charles F. Lummis, 1923.
Macfarlane, Helen Louise. *"Il faut savoir l'Italien pour déchiffrer une romance française": Italian Presence in the French Romance 1800-1850*. Tesis Doctoral, University of Southampton, 2015.
Macías, Anthony. *Mexican American Mojo: Popular Music, Dance, and Urban Culture in Los Angeles, 1935-1968*. Durham, Duke University Press, 2008.
MacMinn, George R. *The Theater of the Golden Era in California*. Caldwell, Caxton Printers, 1941.
Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
—. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York, Oxford University Press, 2015.
—. "Mexico". *Oxford Bibliographies - Music*, 2015 [DOI: 10.1093/obo/9780199757824-0025].
—. *Music in Mexico: Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York, Oxford University Press, 2012.
Mahaut, Antoine. *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*. París, De La Chevardière, 1759.
Maldonado Ojeda, Lucio Ernesto. *El tribunal de vagos de la ciudad de México (1828-1867)*. México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de Compilación y Sistematización de Tesis, 2011.
Mancera, Octavio. "Crónica ligera". *La Ilustración Mexicana* (México), 18 de enero de 1892, pp. 4-5.
Mann, Kristin Dutcher. "Christmas in the Missions of Northern New Spain". *The Americas*, LXVI, 3 (2010), pp. 331-351.
—. *The Power of Song. Music and Dance in the Mission Communities of Northern New Spain, 1590-1810*. Stanford, Stanford University Press, 2010.
Mañach, Jorge. *Indagación del choteo.* La Habana, Editorial Libro Cubano, 1955.
Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*. México, Cvltura, 1932 [reimpresión facsimilar: México, INBA, 2009].
Marcus, Kenneth H. "The Start of Something Big: Theater Music in Los Angeles, 1880-1900". *California History*, LXXXI, 1 (2002), pp. 24-39.
—. *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004.
—; y Chen, Yong. "Inside and Outside Chinatown: Chinese Elites in Exclusion Era California". *Pacific Historical Review*, LXXX, 3 (2011), pp. 388-395.
María y Campos, Armando de. *Las tandas del Principal*. México, Diana, 1989.
Marín, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca* [DeMusica, 7]. Kassel, Reichenberger, 2002.
—. "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural". *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 167-172.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Marín López, Javier. "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)". *Príncipe de Viana*, 238 (2006) [volumen monográfico *Estudios sobre música y músicos de Navarra.* María Gembero-Ustárroz (ed.)], pp. 425-457.

—. *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/1653>.

—. "Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza". *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII.* María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346.

—. "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.* María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.

—. "Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado". *Orbis incognitvs: avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*. 2 vols. Fernando Navarro Antolín (ed.). Huelva, Universidad de Huelva y Asociación Española de Americanistas, 2008, vol. 2, pp. 137-152.

—. "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3 (2008), pp. 5-14.

—. "A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City". *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63.

—. *Los libros de polifonía de la Catedral de México*. *Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012.

—. "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento". *Acta Musicologica*, 89, 2 (2017), pp. 123-144.

— (ed.). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* [Música hispana. Textos. Estudios, 22]. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

—. "A propósito de la Comisión de Trabajo 'Música y Estudios Americanos' (MUSAM/SEdeM): apuntes sobre una musicología trasatlántica desde la perspectiva española". *Atas do Congresso Internacional "Musicologia transatlântica: um momento para reflexão"*. Alejandro Reyes Lucero y David Cranmer (eds.). Lisboa, Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL, 2018, pp. 35-62.

—. "El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales". *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* [Iberian Early Music Studies, 3; Colección Estudios de Literatura, 133]. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.). Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 259-289.

—; y Borrego Gutiérrez, Esther (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* [Iberian Early Music Studies, 3; Colección Estudios de Literatura, 133]. Kassel, Reichenberger, 2019.

—; y Davies, Drew Edward. *Ignacio Jerusalem (1707-1769). Cronología biográfica y lista de obras / Biographical Timeline and List of Works* [Ignacio Jerusalem. Obras selectas - Selected Works, 1]. Madrid, Dairea Ediciones, 2019.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—; y Sánchez López, Virginia (eds.). *México mestizo: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2017.

Marmolejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004.

Martin, George. *Verdi at the Golden Gate: Opera in San Francisco in the Gold Rush Years*. Berkeley, University of California Press, 1993.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. Vol. 4: Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 2001 [1985].

Martín y Coll, Antonio. *Flores de Música*. 2 vols. Genoveva Gálvez (ed.). Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso y Ed. Fidelio, 2007.

Martínez, María José. "Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete". *Lenguaje y textos*, X (1997), pp. 157-172.

Martínez de la Rosa, Francisco. *Morayma, tragedia*. París, Didot, 1829.

Martínez del Río de Redo, María Josefa. "Permanencias y ausencias de obispos, virreyes e indianos". *México en el mundo de las coleciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2*. Elisa Vargaslugo (coord.). México, Grupo Azabache, 1994, pp. 3-43.

Martínez Shaw, Carlos. *Cataluña en la carrera de Indias*. Barcelona, Crítica, 1981.

—. "El libre comercio y Cataluña: contribución a un debate". *El comercio libre entre España y América Latina (1765-1824)*. Antonio-Miguel Bernal Rodríguez (coord.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 43-52.

— (ed.). *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*. Madrid, Marcial Pons, 2005.

Mason, William. "The Chinese in Los Angeles". *Los Angeles Museum of Natural History Quarterly*, VI (1967), pp. 15-20.

Mathews, W. S. B. *A Hundred Years of Music in America*. Chicago, 1889 [reimpresión: Nueva York, AMS Press, 1970].

Mauleón, Gustavo; y Pepe, Edward C. "Vislumbres de Cabezón: algunas reflexiones y recepción novohispana de *Obras de Música*". *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 277-294.

Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. Madrid, Técnos, 1979.

Maya, Áurea. "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX". *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 81-111.

—. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Mayer-Serra, Otto. "Hanns Eisler. Un gran músic revolucionari". *Mirador: Setmanari de Literatura, Art I Politica*, VIII, 400, nueva época (24 diciembre 1936), p. 7.

—. "En torno de una sociología de la música". *Música* (México), 3 (1938), pp. 30-38.

—. *El romanticismo musical*. México, Nuestro Tiempo, 1940.

—. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941 [Edición facsimilar: México, CENIDIM, 1996].

—. *Música y músicos de Latinoamérica.* México, Atlante, 1947.

—. "Problemas de una sociología de la música". *Revista Musical Chilena*, 41 (1951), pp. 59-70.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

McClary, Susan. "Afterword: The Politics of Silence and Sound". *Noise: The Political Economy of Music*. Jacques Attali. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1985, pp. 149-158.

McCleary, Kristen. "Popular, Elite, and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900". *Studies in Latin American Popular Culture*, XXI, 1 (2002), pp. 1-27.

McWilliams, Carey. *Southern California Country: An Island on the Land*. Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1946.

—. *California: The Great Exception*. Nueva York, Current Books, 1949.

Meier, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*. Nueva York, Broude Brothers, 1988.

Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. México, Cuadernos de Pauta, 2001.

—. "Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 323-366.

Mellers, Wilfrid. *Man & His Music, The Story of Musical Experience in the West.* Londres, Barrie & Rockliff, 1973.

Mello, Paolo. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. Escuela Nacional de Música, UNAM". *Revista Digital Universitaria*, 7, 2 (2006), <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art14/int14.htm> [consulta 24-09-2018].

Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 [1942].

Mendoza, Vicente T.; y Mendoza, Virginia R. R. de. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Metcalfe, William Scott. *Motolinía on Music: An Anthology, Translation, and Study of Writings about Music in the Works of Fray Toribio de Benavente, Called Motolinía (c. 1490-1569)*. Tesis de Máster (M.A.), Harvard University, 2005.

Meyer, Ernst Hermann. "Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock. Eine unbekannte Blütezeit niederländischen Musik". *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XV, 1 (1936), pp. 56-83.

—. *Kontraste – Konflikte. Erinnerungen – Gespräche – Kommentare*. Dietrich Brennecke y Mathias Hansen (eds.). Berlín, Verlag Neue Musik, 1979.

Meyer, Jean. *La cristiada.* 3 vols. México, Siglo XXI, 2005 [1973].

Meyer, Kathi. "The Eight Gregorian Modes on Cluny Capitals". *The Art Bulletin*, 34, 2 (1952), pp. 75-94, <http://www.jstor.org/stable/3047404> [consulta 20-10-2015].

Meyer, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989.

Meyer, Michael D.; Gibson, Erica S.; y Costello, Julia G. "City of Angels, City of Sin: Archeology in the Los Angeles Red-Light District ca. 1900". *Historical Archeology*, XXXIX, 1 (2005), pp. 107-125.

Meyer-Frazier, Petra. *Bound Music, Unbound Women: The Search for an Identity in the Nineteenth Century*. Missoula, College Music Society, 2015.

Mignolo, Walter. *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo (cuestiones de antagonismo).* Madrid, Akal, 2003.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Miller, Toby; y Yúdice, George. *Cultural Policy.* Londres, SAGE Publications Ltd., 2002.
Minguet y Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1752-1754 [Edición facsimilar: Ginebra, Minkoff Reprint, 1981].
—. *El noble arte de danzar a la francesa, y española...* Madrid, Pablo Minguet, 1755.
Mínguez Cornelles, Víctor Manuel *et al*. *La fiesta barroca: Los virreinatos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos.* 2 vols. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
Miranda, Ricardo. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*. México, CENIDIM, 1993.
—. *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*. México, CONACULTA, 1998.
—. "Ponce Cuéllar. 3. Manuel María [Manuel M. Ponce]". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 883-891.
—. *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
—. "A tocar, señoritas". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.
—. "Del sonido 13 a *L'apprenti sorcier*: *El festín de los enanos* y el primer Congreso Nacional de Música". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 172-203.
—. "'De Ángeles también el coro': estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano, 2010, pp. 131-153.
—. "La seducción y sus pautas". *Artes de México*, 97 (2010), pp. 14-25.
—. "Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas". *Heterofonía*, 143 (2010), pp. 167-210.
—. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX". *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 15-80.
—. "Historias y silencios de lo sonoro". *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 211-239.
—; y Tello, Aurelio. *La música en Latinoamérica* [La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, 4]. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.
—; y Tello, Aurelio (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. México, CONACULTA, 2013.
Molas Ribalta, Pedro. *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1970.
Molina, Alfonso de. *Aqui comiença un vocabulario en la lengua castellana y mexicana.* México, Juan Pablos, 1555.
—. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana.* México, Antonio de Spinosa, 1571.
Monelle, Raymond. *The Sense of Music.* Princeton, Princeton University Press, 2000.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2015.

Monroy, Douglas. *Thrown among Strangers: The Making of Mexican Culture in Frontier California*. Berkeley, University of California Press, 1990.

—. *Rebirth: Mexican Los Angeles from the Great Migration to the Great Depression*. Berkeley, University of California Press, 1999.

Monterey Quadrilles. Boston, A. & J. P. Ordway, 1848, <https://www.loc.gov/resource/sm1848.080900.0/?sp=1> [consulta 15-07-2017].

Montes de Oca Vega, Mercedes *et al*. *Cartografía de tradición hispanoindígena, vol. I: Mapas de mercedes de tierra, siglos XVI y XVII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Archivo General de la Nación, 2003.

Montes González, Francisco. "Un palacio novohispano en la corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa Ducal de Albuquerque". *Libros de la Corte.es*, 5 (2017) [volumen monográfico 5: *Tejiendo redes – Acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica*], pp. 145-162.

Moore, Ernest Carroll *et al*. *Los Angeles. A Guide*. Los Ángeles, Neuner Company, 1907.

Mora, María Elvira; y Ramírez, Clara Inés. *La música de la colonia a la independencia*. México, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y el 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.

Morales Moreno, Humberto; y Alejo García, Óscar. "La experiencia de gestión del patrimonio industrial textil mexicano. El proyecto de museo de La Constancia Mexicana". *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio industrial*. Camilo Contreras Delgado (coord.). Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2015, pp. 155-174.

Moreno Cabrera, María de la Luz. "La arqueología de Chapultepec en el Plano del Real Sitio de 1792". *Boletín de Monumentos Históricos,* tercera época, 7 (2006), pp. 21-37.

Moreno Gamboa, Olivia. *La imprenta y los autores novohispanos. La transformación de una cultura impresa colonial bajo el régimen borbónico*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana.* México, Editorial Océano de México, 2008 [1979].

—. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Morgan, Joseph E. *Carl Maria von Weber: Oberon and Cosmopolitanism in the Early German Romantic*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

Moriones, Ildefonso. "Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X y su valor histórico". *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 272-276.

Moyssén, Xavier. "La pintura colonial y romántica y Romero de Terreros". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, X, 38 (1969), pp. 91-95.

Muench, Gerhart. *Tessellata Tacambarensia No. 3* [Colección Arión]. México, Ediciones Mexicanas de Música, 1969.

Muench, Vera. "Alemania veinticuatro horas al día". *Pauta,* XIII, 49 (1994), p. 19-43 [Nota preliminar y traducción de Dionisia Urtubees].

Müller-Hartmann, Robert. "A Musical Symbol of Death". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8 (1945), pp. 199-203.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Mundy, Barbara E. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas.* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996.

Muñoz Ledo, Luis F. "Baca, D. Luis". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México), I, 1 (1 de noviembre de 1866), pp. 2-5 [sección de "Biografías"].

Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. [Amberes], 1714 [Edición facsimilar con una introducción de Monica Hall: Mónaco, Chanterelle, 1980].

Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press, 1991.

Nájera Coronado, Martha Ilia. "El rito del palo volador: encuentro de significados". *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1 (2008), pp. 51-73.

Navarrete, Silvia; y Miranda, Ricardo (eds.). *Música de la Independencia a la Revolución*, número monográfico bilingüe de *Artes de México*, 97 (2010) [80 pp. + 1 CD].

Navarro García, Luis. "Nobleza criolla y milicia en México, 1766". *Temas Americanistas*, 15 (2002), pp. 56-77.

Navascués Palacio, Pedro. *Teoría del coro de las catedrales españolas.* Discurso de académico electo, leído en el acto de su recepción pública el 10 de mayo de 1998. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

Nentvig, Juan. *El rudo ensayo. Descripción geográfica, natural y curiosa de la provincia de Sonora, 1764*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977.

Nervo, Amado. "El piano" (*El Nacional*, 1896). *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 110-111.

Nery, Rui Vieira. *The Music Manuscripts in the Library of King D: João IV of Portugal (1604-1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Tesis Doctoral, University of Texas, Austin, 1990.

—. "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music". *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa, Conselho da Europa-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217-223.

—. "Homenaje al mestizaje musical. Encuentros de músicas y culturas en la Península Ibérica e Iberoamérica". Libreto del CD *Villancicos y danzas criollas. De la Iberia Antigua al Nuevo Mundo, 1550-1750*. La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI, Jordi Savall, dir. Aliavox AV9834, 2003, pp. 25-32.

Newmark, Marco R. "Ordinances and Regulations of Los Angeles, 1832-1888". *Historical Society of Southern California Quarterly*, XXX, 1 (1948), pp. 26-41; XXX, 2 (1948), pp. 97-110.

Nieto, Velia. *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Nunis, Jr., Doyce B. (ed.). *The Founding Documents of Los Angeles: A Bilingual Edition*. Los Ángeles y Pasadena, Historical Society of Southern California y Zamorano Club of Los Angeles, 2004.

Núñez Méndez, Elsarris. *Female Society Portraits: Representing the Elite Woman in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis de Maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

Och, Joseph. "Nachrichten von seinen Reisen nach dem spanischen Nordamerika, dessen dortige Aufenthalte, von Jahr 1757 bis 1767, und Rückkehr nach Europa". *Nachrichten der verschiedenen Länder des spanischen America*. Christoph Gottlieb von Murr (ed.). 2 vols. Halle, Joh. Christian Hendel, 1809, vol. 1, pp. 187-292.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ogihara, Junko. "The Exhibition of Films for Japanese Americans in Los Angeles During the Silent Film Era". *Film History*, IV, 2 (1990), pp. 81-87.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. 5 vols. Prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª ed.].

Olguín, Enriqueta M. *Nacar en manos otomíes.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Olmos Aguilera, Miguel (ed.). *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*. [México], Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente, 2011.

Olsson, Jan. "Hollywood's First Spectators: Notes on Ethnic Nickelodeon Audiences in Los Angeles". *Aztlán*, XXVI, 1 (2001), pp. 181-195.

—. *Los Angeles before Hollywood: Journalism and American Film Culture, 1905 to 1915*. Estocolmo, National Library of Sweden, 2008.

Ordenanzas revisadas de la ciudad de Los Ángeles. Los Ángeles, Ymprenta del California Meridional, 1855.

Ortega, Judith. "La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas". *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), pp. 395-442.

—. *Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

—; y Berrocal, Joseba (eds.). *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

Ortiz, Diego, *El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano. Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce*. Roma, Valerio Dorico, 1553.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid, Ediciones Júcar, 1974 [1934].

Ortiz de la Tabla, Javier. *Comercio exterior de Veracruz 1778-1821. Crisis de dependencia*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1978.

Osborne, Richard. *Rossini*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México, Fonapas, 1981.

Pacheco, Joaquín F.; Cárdenas, Francisco de; y Torres de Mendoza, Luis. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Occeanía [*sic*]: sacados, en su mayor parte, del Real Archivo de Indias...* Madrid, Manuel Bernaldo de Quirós, 1864-1884.

Palacios, Mariantonia (ed.). *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla.* Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.

Palafox de Mendoza, Juan. "Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron". *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*. Antonio Tamariz de Carmona. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991, pp. 105-147.

Palm, Albert. "J. J. de Momigny als Verleger". *Fontes Artis Musicae*, 10, 1-2 (1963), pp. 42-59.

Palm, Erwin Walter. "Rasgos humanistas en la cartografía de las *Relaciones geográficas* de 1579-1581". *Comunicaciones: Proyecto Puebla-Tlaxcala*, 7 (1973), pp. 109-118.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Palomar, Carlos. "Arnulfo Miramontes in memoriam". *Excélsior* (México), 8 de mayo de 1960.
Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. 2 vols. México, Universidad Panamericana, 2006.
Parker, Stephen L. "*Otello*. Performance History". *Opera Glass*, 8 de diciembre de 2003, <http://opera.stanford.edu/Verdi/Otello/history.html> [consulta 02-12-2016].
Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. México, Porrúa, 1982.
Pelegrín Sandoval, Ana. *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
Pellisa Pujades, Joan. *Guitarres i guitarrers d'escola catalana: dels gremis al modernisme*. Barcelona, Tritó, 2013.
Peñafiel, Antonio. *Códice Fernández Leal*. México, Oficina de la Secretaría de Fomento Cultural, 1895.
Peralta Barnuevo, Pedro de. *Lima fundada o conquista del Perú: Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento*. Lima, Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.
Pérez de Oliva, Hernán. *Historia de la invención de las Indias*. José Juan Arrom (ed.). México, Siglo XXI Editores, 1991.
Pérez de Ribas, Andrés. *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Provincia de la Nueva España. Refiérense así mismo las costumbres, ritos y supersticiones que usaban estas gentes*. Madrid, Alonso de Paredes, 1645 [Edicion moderna: México, Layac, 1943-1944, 3 vols.].
Pérez López, Arturo. *Gerhart Muench: trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México (1907-1988)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos.* México, Publicaciones de la Casa Chata, 2007.
Pérez Puente, Leticia. "Los cabildos de las catedrales indianas, siglos XVI y XVII". *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, XXXII, 1 (2015), pp. 23-52.
Pérez Ruiz, Bárbara. "Una antífona y tres maestros de capilla". *Historia de la música en Puebla*. Gustavo Loyola Medina (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2010, pp. 63-78.
— (ed.). *Antonio de Salazar (c. 1650-1715). Vol. I: Obras en latín* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XV]. México, CENIDIM, 2016.
Pérez Salas, María Esther. "Imagen y pentagrama: partituras ilustradas del siglo XIX". *Los Papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Laura Suárez de la Torre (coord.). México, Instituto Mora y CONACYT, 2014, pp. 169-229.
Pérez Sánchez, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 17 (2013), <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf> [consulta 09-11-2018].
Perón, Greta. "Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXIII (2012), pp. 87-106.
—. "Pedro Sanjuán (1886-1976): génesis y desarrollo del movimiento sinfónico cubano en La Habana del minorismo". *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica.* Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 207-218.
Perotti, Antonio. *Migrations et société pluriculturelle en Europe*. París, Ciemi y L'Harmattan, 1996.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Pfefferkorn, Ignaz. *Sonora. A Description of the Province*. Theodore E. Treutlein (trad.). Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1949.
—. *Descripción de la provincia de Sonora*. Armando Hopkins Durazo (trad.). 2 vols. Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1983.
—. *Beschreibung der Landschaft Sonora samt andern merkwürdigen Nachrichten von den inneren Theilen Neu=Spaniens und Reise aus Amerika bis in Deutschland*. Bonn, Holos, 1996.
"Pianos". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 15.
Pichardo Hernández, Adria P. M. "Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España". *Multidisciplina,* II, 4 (2009), pp. 29-38, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/27716> [consulta 15-07-2017].
Pilipczuk, Alexander; y Moran, Neal K. "The 'Grand Concert Dans Un Jardin' by Bernard Picart and the Performing Musical Arts at the French Court around 1700". *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXX, 2 (1980), pp. 121-148.
Pinho, Ernesto. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
Piñero Gil, Carmen Cecilia. "Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos". *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rosa Iniesta Masmano (ed.). Valencia, Rivera Editores, 2011, pp. 37-76.
Pío X. *Tra le sollecitudini (sobre la música sagrada)*. Ciudad del Vaticano, 1903, <http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> [consulta 25-6-2018].
Pisani, Michael V. *Music for the Melodramatic Theatre in Nineteenth-Century London and New York*. Iowa City, University of Iowa Press, 2014.
Pitrè, Giuseppe, *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia; con tre indici speciali*. Palermo, C. Clausen, 1894.
Pitt, Leonard. *The Decline of the Californios: A Social History of Spanish-Speaking Californians, 1846-1890*. Berkeley, University of California Press, 1966.
Planché, James Robinson. *Cortez; Or, the Conquest of Mexico. An Historical Drama in Three Acts by J. R. Planchè as First-Performed at the Theatre Royal, Covent Garden, on Wednesday, Nov. 5, 1823. The Music by Henry R. Bishop*. Londres, John Lowndes, 1823.
Ponce, Manuel M. "Romanticismo". *Música* (México), 1 de agosto de 1940, p. 3.
—. *Cuatro danzas mexicanas*. Montevideo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1941.
—. *Suite for Solo Guitar*. Edición de Carlos Vázquez; revisión y digitación de Manuel López Ramos. Nueva York, Peer International Corporation, 1967.
—. *Suite en la mineur.* Revisión y digitación de José Luis González. París, Editions Musicales Transatlantiques, 1983.
—. *Prélude para guitarra y clavecín.* Revisión de Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-D-01, Lomas de Bezares, 1985.
—. *Balletto.* Revisión de Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-7, Lomas de Bezares, 1987.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. *Preludio Courante*. Revisión de Mario Molina. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-16, Lomas de Bezares, 1990.
—. *Bendita sea tu pureza.* Revisión y prefacio de Samuel Pascoe. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música [Edición especial Clema Ponce], 2003.
—. *Suite en La menor*. Edición y revisión de Raúl Zambrano [Proyecto Editorial Manuel M. Ponce]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 2012.
—. *Variaciones sobre un tema de Jean Tisserand (anteriormente atribuidas a Cabezón)*. Edición y estudio preliminar de Rodolfo Pérez Berrelleza [Proyecto Editorial Manuel M. Ponce]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Música, [en prensa].
Poole, Henry Ward. "On the True Natural Diatonic Scale of Music, and Its Adoption in the Euharmonic Organ". Worcester, 1848.
—. "On Perfect Intonation and the Euharmonic Organ". *New Englander and Yale Review* (mayo de 1850).
—. "On Perfect Harmony in Music". *The American Journal of Science and Arts* (julio de 1867), p. 1.
—. "On the Musical Ratios, and our Pleasure in Harmonious Sounds". *American Journal of Science*, XLIV, 135 (1868), p. 19.
Poole, Jean Bruce; y Ball, Tevvy. *El Pueblo: The Historic Heart of Los Angeles*. Los Ángeles, Getty Conservation Institute y J. Paul Getty Museum, 2002.
Post, Jennifer C. "Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions". *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Susan C. Cook y Judy S. Tsou (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1994, pp. 35-51.
Potter, Pamela. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998.
Powell, Ardal. *The Flute*. New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 208-224.
Pozas, Jorge (ed.). *The Golden Age of Violin Making in Spain*. Barcelona, Tritó, 2014.
Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
Preston, Katherine K. *Opera for the People: English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*. Nueva York, Oxford University Press, 2017.
Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. México, Editorial Patria, 1958.
Protz, Uta. "Rudolph Ackermann (1764-1834)". *The Fitzwilliam Museum* (2010), <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/> [consulta 27-07-2018].
Pulido, Esperanza. "Gerhard Muench". *Heterofonía*, IV, 18 (1971), pp. 29-30.
—. "La mujer mexicana en la música". *Heterofonía*, XXII, 104-105 (1991), pp. 5-51.
Pullés-Linares, Nidia. "*Laudes civitatis* y los hechos de la conquista de México en *Canto intitulado Mercurio* de Arias de Villalobos". *Calíope*, 16, 1 (2010), pp. 73-93.
Quantz, Johann Joaquim. *On Playing the Flute*. Edward R. Reilly (ed.). Londres, Faber, 1996 [*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752].
Quevedo, Antonio. "Grupo Sonido 13 de La Habana. Concierto Instrumental y Vocal en 4os., 8os. y 16os. de tono". *Musicalia* (La Habana, septiembre-octubre de 1928), pp. 100-102.
Quevedo, Francisco de. *Obras de Francisco de Quevedo Villegas. Tomo I*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1772.
Quezada, Noemí. "Introducción". *Religiosidad popular. México-Cuba*. Noemí Quezada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Plaza y Valdés Editores, 2004, pp. 9-22.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Quintana, Isabela Seong Leong. "Making Do, Making Home: Borders and the Worlds of Chinatown and Sonoratown in Early Twentieth-Century Los Angeles". *Journal of Urban History*, XLI, 1 (2015), pp. 47-74.

Quirarte, Vicente. "El doble compás de la música y la historia". Silvia Navarrete y Ricardo Miranda. *Música de la Independencia a la Revolución*. México, Artes de México, 2010, pp. 8-14.

R. D. V. "No hay un solo instrumento en el mundo afinado perfectamente, dijo el inventor del Sonido 13". *Diario de la Marina* (La Habana), 9 de septiembre de 1928, p. 23.

Rael, Juan B. *The Sources and Diffusion of the Mexican Shepherd's Plays*. Guadalajara, Librería La Joyita, 1965.

Ramírez Estrada, Arturo Javier. "Un instrumento que se volvería propiamente mexicano: la guitarra séptima en México". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 99-104.

—. *La guitarra séptima mexicana y su repertorio. El instrumento representativo olvidado de México*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Robredo, 1938.

Ramos Lara, María de la Paz; y Saldaña, Juan José. "Del Colegio de Minería de México a la Escuela Nacional de Ingenieros". *Revista Quipu*, 13, 1 (2000), pp. 117-119.

Ramos López, Pilar. "Musicología española y exilio: continuidades y rupturas". *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 115-138.

—. "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)". *Resonancias*, XVII, 33 (2013), pp. 52-70.

Rancière, Jaques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Nueva York, Continuum, 2011 [2000].

Rao, Nancy Yunhwa. *Chinatown Opera Theater in North America*. Urbana, University of Illinois Press, 2017.

Rattkay, Johannes. "Bericht über die Tarahumara Missionen und Beschreibung der Tarahumara Nation und ihre Landes". *Abhandlungen und Berichte der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*. Claus Deimel (ed.). Berlín, VWB, 2012, vol. 54, pp. 66-105.

Rebelo, João Lourenço. *João Lourenço Rebelo (1610-1661). Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii Item Magnificat Lamentationes et Miserere.* Transcripción y estudio de José Augusto Alegria [Portugaliae Musica, XXXIX a XLII]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Recanati, Giovanni Battista. *Resie italiane di rimatrici viventi*. Venecia, Sebastiano Coleti, 1716.

Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo (1880-1887)*. México, Imprenta Universitaria, 1964.

—. *El teatro en México. Porfirismo: II*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

—. *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

—. *Circo, maroma y teatro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

—. *El teatro en México durante la Revolución (1911-1913)* [Escenología, Consulta, 6]. México, Escenología, 2005.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Reyes García, Luis. *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista.* México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe-Biblioteca Lorenzo Boturini y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001.

Reygadas, Fermín de. *Astucias por heredar un sobrino a su tío*. Pedro García-Caro (ed.). Houston, Arte Público Press, 2015.

Reynaud, François. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoinages aux environs de 1600*. París, CNRS y Brepols, 1996.

Ribera, Lázaro de. *Carta al Rey* (MS, 1790). Sevilla, Archivo General de Indias, Documentos escogidos 1-167.

Rice, William B. *Southern California's First Newspaper: The Founding of the Los Angeles Star*. Los Ángeles, Dawson, 1941.

—. *The Los Angeles Star, 1851-1864: The Beginnings of Journalism in Southern California*. John Walton Caughey (ed.). Berkeley, University of California Press, 1947.

Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Riva Palacio, Vicente (dir.). *México a través de los siglos*. 10 vols. México, Cumbre, 1989.

Robledo, Luis. "Capilla Real". *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, pp. 119-132.

Robles, Martha, *Educación y sociedad en la historia de* México. México, Siglo XXI, 1977.

Rodríguez, Chantal. *The Latino Theatre Inititative / Center Theatre Group Papers, 1980-2005*. Los Ángeles, Chicano Studies Research Center, University of California, 2011.

Rodríguez, Pablo L. *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.

—. "*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: la música en latín y el órgano". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: El siglo XVII.* Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016, pp. 85-188.

Rodríguez, Sandra Patricia. "Conmemoraciones del Cuarto y Quinto Centenario del '12 de octubre de 1492'". *Revista de Estudios Sociales*, 38 (2011), pp. 64-75.

Rodríguez de Guzmán, Diego. *Flor de academias que se celebraron en el Real Palacio de Lima, en el gabinete de D. Manuel de Oms y de Santa Pau, Virrey del Perú* (MS, 1713). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 8722, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069518&page=1>.

Rodríguez Garrido, José Antonio. "Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de 'El mejor escudo de Perseo' del Marqués de Castell dos Rius". *Edición y anotaciones de textos coloniales hispanoamericanos*. Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, pp. 351-375.

Rodríguez Guzmán, Norma Angélica; y Barradas Bribiesca, Ignacio. *José Ignacio Bartolache, matemático de la Nueva España*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2010.

Rodríguez Vázquez, Elías; y Tinoco Quesnel, Pascual. *Graffitis novohispanos de Tepeapulco, siglo XVI*. Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2006.

Rojas-Mix, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo, instrumento de dominio cultural.* Barcelona, Muchnik Editores, 1978.

Roldán Vera, Eugenia. *The British Book Trade and Spanish American Independence: Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Aldershot, Ashgate, 2003.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México, Imprenta Universitaria, 1950.
—. "Antecedente mexicano a la Reforma de la Música Religiosa, acordada por S. S. Pío X". *Carnet Musical*, X, 131 (México, enero de 1956), pp. 32-33.
Romero de Terreros, Manuel. *Ex Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España.* Guadalajara, [Jaime], 1919.
—. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
Ros-Fábregas, Emilio. "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI". *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 39-66.
Roubina, Evguenia. *El responsorio "Omnes moriemini" de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 2004.
—. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. México, Ediciones Eón y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, 2009.
—. "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical". *Pesquisa em música: novas conquistas e novos tums. I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM)*. Daniel Puig (ed.). Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83.
—. "¿Una imagen vale más?: Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana". *Cátedra de Artes*, 13 (2013), pp. 40-69.
—. "La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España". *Cuadernos de Iconografía Musical,* I, 1 (2014), pp. 41-59.
—. "Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen". *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 1 (2016), pp. 103-120.
—. "El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre". *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 2 (2016), pp. 103-128.
Rubial García, Antonio. "Nueva España: imágenes de una identidad unificada". *Espejo mexicano.* Enrique Florescano (comp.). México, CONACULTA, Fundación Miguel Alemán y Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 72-115.
Rubio, Samuel. *La polifonía clásica* [Biblioteca La ciudad de Dios, 3]. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.
—. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía* [Biblioteca La ciudad de Dios]. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1969.
—. *Historia de la música española. Vol. 2: Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, 1998 [1983].
Rueda Ramírez, Pedro. *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2005.
—. "Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España". *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano, 2010, pp. 155-177.
Ruiz de Ribayaz, Lucas. *Luz y norte musical*. Madrid, Melchor Álvarez, 1677 [Edición facsimilar con una introducción de Rodrigo de Zayas; transcripción por Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo Manzano: Madrid, Alpuerto, 1982].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Ruiz Naufal, Víctor Manuel. "Los jardines de Chapultepec y sus reflejos novohispanos". *Arqueología Mexicana,* X, 57 (2002) [Serie Historia de la Arqueología en México, VI: Antiguos Jardines Mexicanos], pp. 42-47.

Ruiz Torres, Rafael Antonio. *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana [México], 2000.

Russell, Craig H., *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. Vol. 1: Commentary*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1995.

—. "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII". *Heterofonía*, 116-117 (1997), pp. 51-97.

—. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.

Russo, Alessandra. "Lenguajes de figuras y su entendimiento... Preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 73 (1998), pp. 187-192.

—. *The Untranslatable Image a Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin, University of Texas Press, 2014.

Saavedra, Leonora. *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México, 1910-1930*. México, Secretaría de Cultura, INBAL y CENIDIM 2019.

Saborit, Antonio. *El mundo ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México, Grupo Carso, 2003.

Sadie, Julie Anne (ed.). *Companion to Baroque Music.* Los Ángeles, University of California Press, 1998.

Saeki, Mitsuru. *Music in Southern California's Japanese Community as Reported in Rafu Shimpo, 1924-1941*. Tesis de Master (M.A.), California State University, Fullerton, 2013.

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

Sala i Vila, Núria. "La escenificación del poder: el marqués de Castelldosrius, primer virrey Borbón del Perú (1707-1710)". *Anuario de Estudios Americanos*, 61, 1 (2004), pp. 31-68.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México, Secretaría de Educación Pública, 1934.

—. "Una tablatura mexicana". *Revista Musical Mexicana*, 2, 3, 5 (1942), pp. 36-39, 65-66 y 110-111.

—. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. 2 vols. México, CENIDIM, 1991-1992.

Salmerón, Enrique. "El cuaderno de Merced Acebal: nueva música del periodo independiente". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 69-84.

Samson, Jim. "Chopin and Genre". *Music Analysis,* VIII, 3 (1989), pp. 213-231.

—. "Music History". *An Introduction to Music Studies.* J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 7-21.

San Vicente, Juan Manuel de. *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana…* Cádiz, Francisco Rioja y Gamboa, [1768].

Sánchez, Àlex. "Crisis económica y respuesta empresarial. Los inicios del sistema fabril en la industria algodonera catalana, 1797-1839". *Revista de Historia Económica*, XVIII, 3 (2000), pp. 485-523.

—. "Barcelona i la indústria de les indianes. Una presentació". *Barcelona Quaderns d'Història*, 17 (2011), pp. 9-29.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. Nueva York, Oxford University Press, 1993.

Sánchez García, Rosa Virginia, "Hacia una tipología del son en México". *Acta Poetica*, 26 (2005), pp. 399-424.

Sánchez Rojas, Abigaíl. "El piano en las artes plásticas del México decimonónico: una aproximación al problema de estudio". *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 1 (2015), <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/20> [consulta 01-12-2017].

Sánchez Sánchez, Víctor. "La frontera norte de la zarzuela en América: *Spanish Opera* en San Francisco en 1870". *Heterofonía*, 132-133 (2005), pp. 63-99.

—. "Músicas españolas llegadas a California con la fiebre del oro". *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 253-264.

—. "Es California una tierra ideal: zarzuelas en los teatros de San Francisco durante el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XIX (2010), pp. 117-144.

—. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

Sanjuán, Pedro. "Julián Carrillo y el Sonido 13". *Diario de la Marina* (La Habana), 4 de enero de 1926, p. 2.

—."Concertino del Maestro Julián Carrillo". *Revista de Avance* (La Habana), 30 de abril de 1927, pp. 77-78.

—. Santamaría, Carolina. "Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2, 1 (2005-2006), <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6428/5109> [consulta 21-07-2019]

Santa María, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

Santamaría, Francisco J. *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1985.

Santoscoy, Alberto. *Obras completas*. Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado, 1984.

Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674-1697 [Edición facsimilar con prólogo y notas de Luis García-Abrines: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979].

Sarfson, Susana; y Herrera, Jesús. "Ecos de México en España... y de España en México: I Congreso MUSAM". *Revista de Musicología*, XLI, 1 (2018), pp. 390-394.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

Sarno, Jania. "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación". *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle.* René de Maeyer (ed.). Bruselas, The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 95-108.

—. "El villancico en España y su transplante en el Nuevo Mundo". *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle.* René de Maeyer (ed.). Bruselas, The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 125-130.

Sas, Andrés. "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia". *Revista Musical Chilena*, XVI, 81-82 (1962), pp. 8-53.

Schafer, R. Murray. *Hacia una educación sonora*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "The Soundscape". *The Sound Studies Reader*. Jonathan Sterne (ed.). Londres y Nueva York, Routledge, 2012, pp. 95-103.

Schávelzon, Daniel. *El juego del volador en Zempoala, Hidalgo* [Material de Lectura, 10]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1979.

Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1958.

Schökel, Luis Alonso; y Carniti, Cecilia. *Salmos. Traducción, introducciones y comentario*. *Salmos 73-150*. Pamplona, Editorial Verbo Divino, 1993.

Schorr, Timothy Brian. *The Romantic Piano Fantasia: An Historical Survey of the Classifications, Composers, and Repertory ca. 1800-1850*. Tesis de Máster (DMA), University of Cincinnati, 1997.

Schreffler, Michael J. "Emblems of Virtue in Eighteenth–Century New Spain". *Woman and Art in Early Modern Latin America.* Kellen Kee MacIntyre y Richard E. Phillips (eds.). Leiden y Boston, Brill, 2007, pp. 265-287.

Schulin, Karin. *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*. Tutzing, Schneider, 1986.

Schwandt, Eric. "March". *Grove Music Online.* Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080> [consulta 08-10-2017].

Scillia, Charles E. "Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor". *Gesta*, 27, 1-2 (1988), pp. 133-148.

Secretaría de Turismo, Gobierno de México. "Pueblos mágicos, herencia que impulsan [*sic*] turismo", <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-herencia-que-impulsan-turismo> [consulta 20-06-2018].

Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660-1760*. Stanford, Stanford University Press, 2007.

Senefelder, Alois. *A Complete Course of Lithography.* Londres, Ackermann, 1819.

Sigaut, Nelly. "Corpus Christi: la construcción simbólica de la ciudad de México". *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Interacional de Emblemática Hispánica (Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre 1999).* Víctor Mínguez Comelles (ed.). 2 vols. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, pp. 27-58.

—. "La fiesta de Corpus Christi". *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi.* Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas; Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego", 2008, pp. 19-40.

Siliceo, M. "La Sociedad Filarmónica Mexicana". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México), I, 1 (1 de noviembre de 1866), pp. 1-3.

Silva Cruz, Ignacio; y Herrera de la Rosa, Santos. *Transcripción y traducción del plano de San Agustín de Las Cuevas, hoy Tlalpan.* México, Archivo General de la Nación, 2009.

Simonett, Helena; y Marcuzzi, Michael. "One Hundred Years of Latin American Music Scholarship: An Overview". *A Latin American Music Reader. Views from the South*. Javier F. León y Helena Simonett (eds.). Urbana, University of Illinois Press, 2016, pp. 1-68.

Singer, Stan. "The Orpheum Theater of Los Angeles: A Chronology". *Southern California Quarterly*, LXXII, 4 (1990), pp. 339-372.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "Vaudeville in Los Angeles, 1910-1926: Theaters, Management, and the Orpheum". *Pacific Historical Review*, LXI, 1 (1992), pp. 103-113.

Slout, William L. *Olympians of the Sawdust Circle: A Biographical Dictionary of the 19th-Century American Circus*. San Bernardino, The Borgo Press, 1998.

— (ed.). *Burnt Cork and Tambourines: A Source Book of Negro Ministrelsy*. San Bernardino, Borgo Press, 2007.

Smith, Buckingham (ed.). *Rudo ensayo. Tentativa de una prevencional descripción geográfica de la provincia de Sonora, sus términos y confines*. San Agustín de la Florida, Albani y Munsell, 1863.

Smith, Catherine Parsons. *Making Music in Los Angeles: Transforming the Popular*. Berkeley, University of California Press, 2007.

Smith, Kylie. "Hegemony, Subalternity and Subjectivity". *3er Congreso de la International Gramsci Society, Cagliari 2007*, <http://www.gramscitalia.it/html/smith.pdf> [consulta 21-07-2019].

Smith, Michael E.; y Hodge, Mary G. "An Introduction to Late Posclassic Economies and Polities". *Economies and Polities in the Aztec Realm* [Studies on Culture and Society, 6]. Mary G. Hodge y Michael Smith (eds.). Albany, The State University of New York, 1994, pp. 1-42.

Smith, Tallant. *The History of the Theatre in Santa Barbara: 1769-1894*. Tesis de Máster (M.A.), University of California, Santa Barbara, 1969.

Smith, Timothy A. "Circulatio as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach". *Ars Lyrica: Journal of Lyrica Society for Word Music Relations,* 11 (2000), pp. 77-88.

Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. México, Fondo de Cultura Económica y Editorial Siruela, 2013.

Sordo Sodi, Carmen. "La música mexicana en la época del Presidente Benito Juárez". *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* [Studien zu Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 57]. Ratisbona, Gustav Bosse, 1982, pp. 299-325.

—. "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, XV, 79 (octubre-diciembre 1982), pp. 36-39.

Soto, Myrna. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture.* Cary Nelson y Lawrence Grossberk (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

Spottswood, Dick. "Columbia Record C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all known releases", <www.recordingpioneers.com/docs/intro_c.pdf> [consulta 15-07-2019].

Staley, Edgcumbe. *Watteau, Master-Painter of the "Fêtes Galantes"* [Bell's Miniature Series of Painters]. Londres, George Bell & Sons, 1901.

Stanford, E. Thomas. *El son mexicano.* México, Secretaría de Educación Pública, 80/59, 1984.

—. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.

—. "El trabajo de campo. Un ensayo metodológico". *Rutas de Campo*, segunda época, 1, 1 (enero-junio de 2017), pp. 8-24.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Stark, Richard B. *Music of the Spanish Folk Plays in New Mexico*. Santa Fe, Museum of New Mexico, 1969.
Starr, Frederick. *En el México indio*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 [1908].
Starr, Kevin. *Material Dreams: Southern California Through the 1920s*. Nueva York, Oxford University Press, 1990.
Steele, Colin. "The Background to the Collection". *Independent Mexico: A Collection of Mexican Pamphlets in the Bodleian Library*. Colin Steele y Michael P. Costeloe (eds.). Oxford, Mansell, 1975.
Stevenson, Robert M. *Music in Mexico. A Historical Survey.* Nueva York, Thomas Y. Crowell Co., 1952.
—. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington D.C., Pan American Union, 1960.
—. "La música en la Catedral de México: 1600-1750". *Revista Musical Chilena*, XIX, 92 (1965), pp. 11-31.
—. "The Afro-American Musical Legacy to 1800". *The Musical Quarterly*, LIV, 4 (1968) pp. 475-502.
—. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C., Organization of American States, 1970.
—. *Foundations of New World Opera*. Lima, Ediciones Cvltura, 1973.
—. *Latin American Colonial Music Anthology.* Washington D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1975.
—. "Music in Southern California: A Tale of Two Cities". *Inter-American Music Review*, X, 1 (1988), pp. 39-112.
—. "La música en la América española colonial". *Historia de América Latina. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Leslie Bethell (ed.). 16 vols. Barcelona, Crítica, 1990 [1984], vol. 4, pp. 308-335.
—. "Elízaga, José Mariano". *Grove Music Online.* Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08718> [consulta 06-11-2017].
Stresser-Péan, Guy. *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
Sturman, Janet. *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*. Urbana, University of Illinois Press, 2000.
Suárez-Pajares, Javier; y Sol, Manuel del (eds.). *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.
Subotnik, Rose. *Developing Variations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
Subirá, José. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930.
—. *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1932.
Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography.* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997.
Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.
Tartarín de Tarascón. "Para verdades el tiempo…". *Diario de la Marina* (La Habana), 28 de septiembre de 1928, p. 2.
Taruskin, Richard, *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
—. *Oxford History of Western Music*. 5 vols. Nueva York, Oxford University Press, 2010.
—. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, University of California Press, 2010.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Tatjer, Mercè. "La Barceloneta com a centre de producció i aprovisionament naval, 1750-1850". *Barcelona Quaderns d'Història*, 22 (2015), pp. 67-86.

Taylor, Cynthia E. "José de Arnaz of Buenaventura". *Ventura County Historical Society Quarterly*, V, 1-2 (2007), pp. 1-51.

Taylor, Timothy. *Beyond Exoticism*. Durham, Duke University Press, 2007.

Tello, Aurelio (ed.). *Cancionero musical de Gaspar Fernandes.* La Habana, Casa de las Américas, 1999.

— (ed.). *La música en México. Panorama del siglo XX* [Biblioteca Mexicana]. México, Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, 2010.

— (ed.). *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología.* Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2012.

—; Franco, Dalila; y Maní Andrade, Abel. *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*. Puebla, CONACULTA, INBA y CECAP, 2015.

—; Hurtado, Nelson; Morales Abril, Omar; y Pérez Ruiz, Bárbara. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. 2 vols. México, Secretaría de Cultura, ADABI e INBA, 2017.

Tenorio Trillo, Mauricio. *De cómo ignorar*. México, Fondo de Cultura Económica y Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2000.

—. *Historia y celebración. México y sus centenarios*. México, Tusquets, 2009.

"The Chinese Theater, Law and Order in Los Angeles: Jew Ah Mow and His Congressional Testimony". *Gum Saan Journal* (Los Ángeles), 7, 2 (1984), pp. 1-4.

"The Contributors' Club: One of the Lost Geniuses". *The Atlantic Monthly* (Boston), 67, 399 (1891), pp. 136-137.

Torquemada, Juan de. *Segunda parte de los veinteiun libros rituales i monarchia indiana: con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos…* Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723.

Torre Molina, María José de la. *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/4588> [consulta 01-07-2018].

Torrente, Álvaro. "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna". *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 217-236.

—. "Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)". *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Bernardo José García García y M. Virginia León Sanz (coords.). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 199-248.

—. "'Misturadas de castelhanadas com o oficio divino': la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII". *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*. Miguel Ángel Marín (ed.). Logroño y Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 193-235.

—. "Este es el Rey que los cielos te envían: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos". *Musica i politica a l'epoca de l'arxiduc Carles en el context europeu*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). Barcelona, MUHBA, 2017, pp. 79-112.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Torres Amat, Felix. *Los salmos de David traducidos de la vulgata latina al español*. Madrid, Imprenta de León Amarita, 1824.

Torres Clemente, Elena. "Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas". *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*. Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 523-545.

Torres-Rouff, David Samuel. *Before L.A.: Race, Space, and Municipal Power in Los Angeles, 1781-1894*. New Haven, Yale University Press, 2013.

Tortajada Quiroz, Margarita. "Entre la imitación y el jarabe. Las Ballerinas del México independiente". *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 369-387.

Toscano, Maria Manuela. *Maneirismo Inquieto: Os Responsórios de Semana Santa de Carlos Gesualdo*. 3 vols. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

Toussaint, Manuel. *La litografía en México. Sesenta facsímiles y un estudio*. México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Estudios Neolitho, M. Quesada B., 1934.

Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

—. "History and Music". *New Literary History*, 21, 2 (1990), pp. 299-319.

Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana México, 1790-1810*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

—. *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. Lucero Enríquez (ed.); Drew E. Davies (coord.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.

Tyler, James. *The Early Guitar*. Londres, Oxford University Press, 1980.

—; y Sparks, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Londres, Oxford University Press, 2002.

Tyrrell, Ian. *Transnational Nation: United States History in Global Perspective since 1789*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

Urbina, Luis G. "Gran acontecimiento artístico en la Metrópoli". *El Imparcial* (México), 5 de julio de 1912, pp. 1 y 2.

Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga, Universidad de Málaga, 2015.

Valls Junyent, Francesc. *La Catalunya Atlàntica. Aiguardent i teixits a l'arrencada industrial catalana*. Vic, Eumo Editorial, 2004.

Van de Grift Sánchez, Nellie (ed. y trad.). "Memoirs of a Merchant". *Touring Topics* (Los Ángeles), septiembre de 1928, pp. 14-19, 47-48; y octubre de 1928, pp. 37-41, 46-47.

Vargas y Guzmán, Juan Antonio. *Explicación para tocar la guitarra, de punteado, por música o por cifra. Veracruz: 1776*. Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero (eds.). 3 vols. México, Archivo General de la Nación, 1986.

Vasconcelos, José. "The Latin-American Basis of Mexican Civilization". *Aspects of Mexican Civilization*. José Vasconcelos y Manuel Gamio. Chicago, University of Chicago Press, 1926, pp. 3-102.

—. "El México de Afuera". *La Opinión* (Los Ángeles), 10 de junio de 1928, pp. 9-10.

Vázquez Mantecón, María del Carmen. "La *china* mexicana, mejor conocida como *china poblana*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXII, 77 (2000), pp. 123-150.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Vázquez Martínez, Ana Laura. "'Sombras y enramadas'. La participación de los pueblos indios en la festividad de Corpus Christi". *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi.* Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas; Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego", 2008, pp. 61-76.

Velázquez Guadarrama, Angélica. "Juliana and Josefa Sanromán: The Representation of Bourgeois Domesticity in Mexico, 1850-1860". *Reprises. Artelogie*, 5 (2013), pp. 1-14, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article263> [consulta 16-10-2017]; publicado previamente en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. Esther Acevedo (ed.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 122-145.

Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto…* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

Vera, Fortino Hipólito. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe. Comprobada por una información levantada en el siglo XVI…* Amecameca, Imprenta del "Colegio Católico", 1890.

Vera Aguilera, Alejandro. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, X (2005), pp. 7-33.

— (ed.). *Santiago de Murcia, Cifras selectas de guitarra*. 2 vols. Middleton, A-R Editions, 2010.

—. "La circulación de la música en la América Virreinal: el virreinato de Perú (siglo XVIII)". *Annais do SIMPOM*, 3 (2014), 23 pp., <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4470> [consulta 20-06-2018].

Victoria, Tomás Luis de. *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*. Venecia, Alessandro Gardano, 1585.

—. *Th. Lud. De Victoria. Officium Hebdomadae Sanctae. XVIII responsoria IV vocum eaqualium et insequealium.* Guadalajara, Seminarii Guadalajarensis, 1948.

Vilar-Payá, Luisa. "Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas". *Heterofonía*, 130-131 (2004), pp. 89-107.

—. "Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)". *Revista de Musicología*, XL, 1 (2017), pp. 135-176.

Villaseñor y Sánchez, José Antonio de. *Suplemento al theatro americano. La ciudad de México en 1755*. Estudio preliminar, edición y notas de Ramón María Serrera. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Von Arx, Victoria A. *Piano Lessons with Claudio Arrau. A Guide to His Philosophy and Techniques.* Oxford, Oxford University Press, 2014.

Wade, Bonie. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Waisman, Leonardo J. "Una musicología integrada para Latinoamérica". *Revista de Musicología*, XVI, 3 (1993) [Simposio sobre "Relaciones entre la Musicología Histórica y la Etnomusicología en Latinoamérica". *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid 1992*], pp. 1770-1777.

—. "La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)". *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, XII (2004), pp. 11-38.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

—. "Urban Music in the Wilderness: Ideology and Power in the Jesuit Reducciones, 1609-1767". *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 208-229.

—. "La música en la América española". *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 553-644.

— (ed.). *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos.* 2 vols. Córdoba [Argentina], Brujas, 2015.

Waisman, Marina. *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso latinoamericano.* Bogotá, Escala, 1990.

Wakida, Patricia (ed.). *Latitudes: An Angeleno's Atlas*. Berkeley, Heyday Books, 2015.

Walton, John. *Western Times and Water Wars: State, Culture, and Rebellion in California*. Berkeley, University of California Press, 1992.

Ward, Josi. "'Dreams of Oriental Romance:' Reinventing Chinatown in 1930s Los Angeles". *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, XX, 1 (2013), pp. 19-42.

Waseda, Minako. *Japanese American Musical Culture in Southern California: Its Formation and Transformation in the 20th Century*. Tesis Doctoral, University of California, Santa Barbara, 2000.

Webber, Christopher. *The Zarzuela Companion*. Lanham, Scarecrow Press, 2002.

Weber, Carl Maria von. *Der Freischütz* [Reducción para piano]. Brunswick, H. Litolff's, 1865.

—. *Der Freischütz* [Versión orquestal]. Leipzig, C. F. Peters, *ca.* 1871.

Weber, José Ignacio (ed.). *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2016.

Weber, Max. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Múnich, Drei Masken Verlag, 1921 [Traducción al español: *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Traducción y revisión de Javier Noya y Miguel Salmerón. Estudio y edición musicológica de Elena Queipo de Llano. Madrid, Tecnos, 2015].

Weidman, Amanda J. "Anthropology and Voice". *Annual Review of Anthropology*, 14 (2014), pp. 37-51.

Weiss, Silvius Leopold. *Suite en la Maggiore*. Transcripción de Miguel Ablóniz. Módena, Casa Editrice Bèrben, 1951.

—. *Suite en La*. Revisión y digitación de A. Fleury. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

—. *Balletto.* Transcripción para guitarra y digitación de Mario Gangi. Ancona, Edizione Musicali Bèrben, 1960.

—. *Prelude in E*. Transcripción de Carl van Faggelen. Toronto, Berandol Music Ltd., 1969.

—. *Suite in la*. Transcripción de Miguel Ablóniz. Ancona, Edizioni Musicali Bèrben, 1971.

—. *Ouverture et Ballet*. Realización de Rafael Andia. París, Editions Musicales Transatlantiques, 1982.

Whalen, Meg Freeman. "A Little Republic Filled with Grace: The Nineteenth-Century Music Salon". *Women of Note Quarterly*, 4 (1995), pp. 16-26.

Wheat, Carl I.; y Jones, Thomas ap Catesby. "A Visit to Los Angeles in 1843: Commodore Thomas ap Catesby Jones' Narrative of His Visit to Governor Micheltorena (Continued)". *The Quarterly: Historical Society of Southern California*, XVIII, 1 (1936), pp. 7-19.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*. 9 vols. Austin, Whitwell Pub., 1982-1984.

Wild, Mark. *Street Meeting: Multiethnic Neighborhoods in Early Twentieth-Century Los Angeles*. Berkeley, University of California Press, 2005.

Woolsey, Ronald C. "A Capitalist in a Foreign Land: Abel Stearns in Southern California Before the Conquest". *Southern California Quarterly*, LXXV, 2 (1993), pp. 101-118.

Wright, Doris Marion. *A Yankee in Mexican California: Abel Stearns, 1798-1848*. Santa Bárbara, Wallace Hebberd, 1977.

Yang, Mina. *California Polyphony: Ethnic Voices, Musical Crossroads*. Urbana, University of Illinois Press, 2008.

Yáñez, César. "Los negocios ultramarinos de una burguesía cosmopolita. Los catalanes en las primeras fases de la globalización, 1750-1914". *Revista de Indias*, LXVI, 238 (2006), pp. 679-710.

Yetman, David. *The Ópatas. In Search of a Sonoran People*. Londres, Routledge, 2010.

Young, Clinton D. *Music Theater and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.

Zaleta, Leonardo. *La danza de los voladores: origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo, Grupo Editorial León, 1992.

Zárate, Edén; y Santa Cruz, Ruth. "La celebración de maitines en las *Actas de cabildo* de la Catedral de México, siglos XVI-XVIII". Documento inédito, Proyecto Musicat, marzo 2016.

Zárate Toscano, Verónica. "Música conmemorativa". *Artes de México*, 97 (2010), pp. 34-43.

—. "Las mujeres en el espacio musical del siglo XIX mexicano". *Espacios en la historia: Invención y transformación de los espacios sociales*. Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.). México, El Colegio de México, 2014, pp. 125-146.

—; y Gruzinsky, Serge. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gómez". *Historia Mexicana*, LVIII, 2, (2008), pp. 803-860.

Zarlino, Giuseppe. *L'istitvtione harmoniche divise in quattro parti*. Venecia, Francesco de i Francschi Senefe, 1573.

Zesch, Scott. *The Chinatown War: Chinese Los Angeles and the Massacre of 1871*. Nueva York, Oxford University Press, 2012.

Zimmerman, Tom. *Paradise Promoted: The Booster Campaign That Created Los Angeles, 1870-1930*. Santa Mónica, Angel City Press, 2008.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Javier Marín-López es musicólogo mexicanista, doctor por la Universidad de Granada y profesor titular en la Universidad de Jaén. Ha estudiado diversos aspectos de la cultural musical mexicana y española durante los siglos XVI al XIX, con particular énfasis en sus procesos de intercambio trasatlántico en el más amplio contexto europeo. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan artículos en prestigiosas revistas (como *Acta Musicologica*, *Latin American Music Review* y *Resonancias*), su estudio y catálogo crítico de los libros de polifonía de la Catedral de México (2 vols., SEdeM y UJA, 2012) y la edición de los libros *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (Madrid, ICCMU, 2018) y *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* (Kassel, Reichenberger, 2019; coed. Esther Borrego). En la actualidad es colaborador de la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*, director de la *Revista de Musicología*, coordinador de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) de la Sociedad Española de Musicología y dirige el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB).

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381

Edita

Patrocina

Colaboran

9 788479 933579

Universidad Internacional de Andalucía, 2020. DOI: https://doi.org/10.56451/10334/5381