

# DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

## EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

*Editado por Javier Marín-López*

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

## DRAGONES EN LOS VIENTOS NOVOHISPANOS. INFLUENCIAS DE LAS PRÁCTICAS INSTRUMENTALES MILITARES EN LOS ÁMBITOS TEATRAL, CIVIL Y ECLESIAÍSTICO EN LA NUEVA ESPAÑA: LAS MARCHAS DEL SIGLO XVIII<sup>1</sup>

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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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”. *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguila (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.

<sup>3</sup> Torrente, Á. “Villancicos...”, pp. 87-91.

Edward Davies<sup>4</sup>, 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<sup>5</sup> y dos marchas de Ignacio Jerusalem del archivo de música de la Catedral de Durango, importante centro musical del Norte de México<sup>6</sup>.

### *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”<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>. 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

<sup>4</sup> 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].

<sup>5</sup> 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 travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera 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].

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Marín López, J. “Música, nobleza y vida cotidiana...”, p. 139.

<sup>8</sup> 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].

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<sup>9</sup>.

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”<sup>10</sup>.

### 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<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

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.

<sup>9</sup> Albizu, Ibis. *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca. De Arbeau a Feuillet pasando por la “Academie royale de Danse” de Luis XIV*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 141-145.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2015, pp. 113-130.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 144. En la representación de la ópera *Allessandro nell’Indie* de Nápoles en 1749, apareció en escena un escuadrón de caballería.

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”<sup>13</sup>, 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)<sup>14</sup>. Se habrían utilizado, entonces, durante el ofertorio de la misa o como preludeo 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<sup>15</sup>. 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)<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>. Como se verá más adelante, en el corpus de marchas está representado este género.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Davies, D. E. *Catálogo de la Colección...*, p. 331.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Torrente, Á. “Este es el rey...”, pp. 87-93.

<sup>17</sup> Fondevila Silva, Pedro. *Diccionario español de la lengua franca marinera mediterránea*. Murcia, Fundación Séneca, 2011, pp. 156, 163 y 323.

### *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 minuetto 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<sup>18</sup>.

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<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>. 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

<sup>18</sup> Blavet, Michel. I.<sup>r</sup> [II.<sup>eme</sup>, III.<sup>eme</sup>] *Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes traversieres, Violons, Pardessus de Virole, 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].

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N° 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.

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<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>.

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<sup>23</sup>. 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 à que 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 (caballería), 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

<sup>21</sup> Entre los músicos italianos de la Real Capilla, muchos de ellos violinistas, estaban Geminiani, Mele, Conforto, Corradini, Porreti, Scarlatti, Falconi y Facco.

<sup>22</sup> Torrente, Á. “Este es el rey...”, pp. 94-101.

<sup>23</sup> 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 traveso de una llave.

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 traveseras 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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>.

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<sup>26</sup>, que empezaron a colaborar en eventos oficiales, actos cívicos y fiestas religiosas<sup>27</sup>. 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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Quantz, Johann Joaquim. *On Playing the Flute*. Edward R. Reilly (trad.). Londres, Faber, 1996 [*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752].

<sup>26</sup> 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 Orleans 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 eclesástico español del siglo XVIII”. *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 293-312.

<sup>27</sup> 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.



infantas que ingresa a la Real Capilla en 1766 a la muerte de Luis Misón<sup>28</sup> 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<sup>29</sup>. 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*)<sup>30</sup> 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)<sup>31</sup>, 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 Raisonnée* 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 Pleigniére, “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-

<sup>28</sup> 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 travesera en la Nueva España...*, pp. 203-218.

<sup>29</sup> Lolo, Begoña. “El himno”. *Símbolos de España*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 377-477.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Particularmente, el método de Corrette, “Ch’. 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*.

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<sup>32</sup>. 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<sup>33</sup>; 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<sup>34</sup>.

### *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<sup>35</sup>. 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”<sup>36</sup>; 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

<sup>32</sup> François Devienne (1759-1803) escribió el famoso método *Nouvelle Méthode théorique et pratique 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> “Secuestro y embargo de los bienes que quedaron por el fallecimiento del D<sup>e</sup>. D<sup>n</sup>. 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.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Brading, David. *La Nueva España: patria y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 49-50.

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<sup>37</sup>.

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<sup>38</sup>.

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<sup>39</sup>. 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

<sup>37</sup> Ruiz Torres, R. A. *Historia de las Bandas Militares de Música en México*, p. 90.

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 85-86.

<sup>39</sup> 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* [DeMúsica, 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.

Roubina<sup>40</sup> 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<sup>41</sup>.

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<sup>42</sup>; 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<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup> y músicos de su compañía como Gregorio Panseco –violinista y flautista milanes, perteneciente a los batallones de Marina–<sup>45</sup>, 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<sup>46</sup>, Otto Mayer-Serra (1947)<sup>47</sup> y Hildburg Schilling (1958)<sup>48</sup> 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

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> Díez-Canedo, M. *Perspectiva general...*, pp. 161-170.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 402-404.

<sup>44</sup> Trompa, clarín, violón y contrabajo. *Idem*, p. 404.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> Mayer-Serra, O. *Música y músicos...*

<sup>48</sup> Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1958.

también toca flauta y oboe)<sup>49</sup>, Juan Gregorio Panseco, Juan Bautista Arestin (violinista francés que también toca trompa, flauta y oboe) y Francisco Rueda (del teatro de Barcelona)<sup>50</sup>.

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 [...] <sup>51</sup>.

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<sup>52</sup>. 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<sup>53</sup>. 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<sup>54</sup>. Documentado en 1784 como segundo clarinete y segunda flauta del Teatro Coliseo<sup>55</sup>, ofrecía junto con los instrumentos, refacciones y cañas. Tanto Bussin como Luis Ancelen<sup>56</sup> realizaron solicitudes para ingresar a la capilla de música de

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Cita encontrada en Mayer-Serra, O. *Música y músicos...*, p. 632, con algunas variantes en Olavarría y Schilling, arriba citados.

<sup>52</sup> 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 habilidad y destreza, digo que es muy útil para el Choro de esta Iglesia...”. Los otros dictaminadores fueron Tollis de la Roca y Francisco Selma.

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Paule Bussin (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.

<sup>55</sup> ACCMM, Correspondencia, leg. 19, s.f., 12 de junio de 1784. Roubina, E. *Obras instrumentales...*, p. 211.

<sup>56</sup> Luis Anselén (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.

la Catedral Metropolitana pero, a pesar de la opinión favorable, no fueron aceptados por no traer una licencia de su coronel<sup>57</sup>.

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 Fapot 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.<sup>a</sup> de los sueldos de la Compañía del Coliseo en este presente año 1789”<sup>58</sup>.

Matías Triujeque y Cavallero<sup>59</sup>, 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<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>.

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<sup>62</sup>. 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<sup>63</sup>, 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)<sup>64</sup>. Es el caso del maestro francés de danza Tamaron, acusado de leer a Voltaire, cuyos libros estaban prohibidos<sup>65</sup>.

<sup>57</sup> Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, p. 52.

<sup>58</sup> Véase México, Biblioteca Nacional, Ms. 1410, “Asuntos de teatro”, fol. 283. Citado en Saldívar, G. *Historia...*, pp. 128 y 236.

<sup>59</sup> También conocido como don Matías Truije (Trujeque / Truget).

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> Véase Díez-Canedo, M. *Perspectivas...*, pp. 85-86 y 114-115.

<sup>62</sup> “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.

<sup>63</sup> Marín López, J. “A Conflicted Relationship...”, pp. 58-61.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

## 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 incipits 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] <i>Del Coliseo</i>	Re mayor; C	Teatro Coliseo de México, ¿Coliseo del Buen Retiro de Madrid?
N.º 33: <i>Marcha del Retiro [Retiro]</i>	Re mayor; $\text{C}\frac{2}{2}$	Concordancia con <i>Marcia</i> del Acto I, Scena I de <i>II Farnace</i> de F. Corselli, 1739 (Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Sig. 679-1/680-682, Mf. 198-9/25) (ligeras variantes rítmicas) <i>Sarao</i> o <i>Bailete de El Retiro</i> , n.º 36, Murcia (3/4, diferente música)
N.º 34: <i>Otra [marcha] Rendida</i>	Sol mayor; C	¿Relacionada con la retirada / rendición de Madrid?
N.º 37: <i>Marcha de la Reina</i>	Sol mayor; C	¿Dedicada a Isabel de Farnesio o a Bárbara de Braganza? <i>Marcha de las guardias de la Reina Ana</i> , en <i>Cifras selectas</i> (fol. 41v, n.º 48), diferente música (véase Vera, A. <i>Santiago de Murcia. Cifras selectas...</i> , p. XXI)
N.º 38: <i>Otra [marcha] de Nápoles</i>	Sol mayor; C	¿Corte española de Nápoles y Sicilia? Concordantes con la <i>Marcha de Nápoles</i> de Vargas y Guzmán. <i>Explicación para tocar la guitarra</i> , 1773 (Cádiz) / 1776 (Veracruz) (misma música)
N.º 54: <i>Marcha Inglesa</i>	Sol mayor; C	¿Tradición de marchas inglesas de colecciones manuscritas? British Library: <i>Marches</i> , Ms. GB-Lbl, Add. 63508
N.º 55: <i>Otra [marcha] del Emperador</i>	Sol mayor; C	¿Quizá dedicada al archiduque Carlos de Austria, coronado emperador en Frankfurt en 1711?
N.º 56: <i>Otra [marcha] de Alemania</i>	Sol mayor; C	¿Relacionada con María Amalia de Sajonia?
N.º 57: <i>Otra [marcha]</i>	Sol mayor; C	Concordancia con <i>Marcha en Fa mayor</i> de Ignacio Jerusalem (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, Ms. Mús. 261). Transportada a Sol mayor
N.º 58: <i>Otra [marcha]</i>	Sol mayor; 2/4	Aria, estilo Corselli
N.º 59: <i>Marcha a dúo</i>	Sol mayor; $\text{C}\frac{3}{4}$	¿Ignacio Jerusalem?
N.º 77: <i>Marcha a dúo de Jerusalem</i>	Re mayor; C	Atribuida a Ignacio Jerusalem
N.º 82: <i>Marcha</i>	Do mayor; C	Estilo Corselli-Jerusalem
N.º 84: <i>Marcha</i>	Sol/Re mayor; $\text{C}\frac{3}{4}$	Estilo Corselli-Jerusalem
N.º 85: <i>Otra [marcha]</i>	Re mayor; C	Tipo fanfarria

N.º 86: <i>Marcha de Porreti</i>	Re mayor; C	Domingo Porreti, violonchelista de la Real Capilla y de las Orquestas de los Sitios Reales
N.º 87: <i>Otra [marcha] del Duque</i>	Sol mayor; ♯	¿Dedicada a Carlos de Borbón, duque de Parma en 1731 (futuro Carlos III de España)?
N.º 88: <i>Otra [marcha] de los Cardenales</i>	Fa mayor; ♯	Estilo Corselli
N.º [101]: <i>Marcha de los granaderos de Pérez Cano</i>	Re mayor; 2/4	Concordancia con la <i>Marcha granadera</i> (con variantes) / <i>Marcha Real de España</i> . Manuel Espinosa de los Monteros. <i>Libro de la ordenanza...</i> , 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 Retiro* [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)<sup>66</sup>. 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 Retiro*, 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).

<sup>66</sup> 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.





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<sup>67</sup>; 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)<sup>68</sup>, 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.

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> 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.



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).

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<sup>69</sup>. Porreti estaba casado con la hija de Jaime Facó (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 afectá 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).

<sup>69</sup> Martín Moreno, A. *Historia de la música española...*, pp. 34-35 y 255.



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

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.

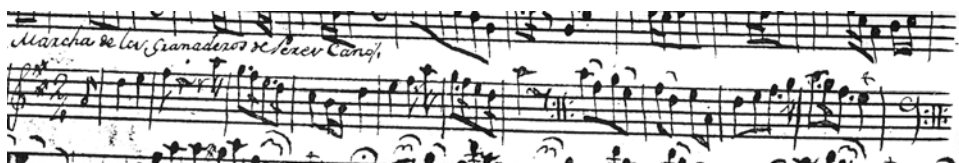


Figura 20.8: *Marcha de los Granaderos de Pérez Cano*, Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso*, n.º 101 (1759). México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FA, Ms. V. T-4-53 (detalle).

A handwritten musical score titled 'La Marcha Granadera'. It features five staves of music. The first three staves are labeled 'Pífanos 1º', 'Pífanos 2º', and 'Tambor' respectively. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

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













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: Incipits 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	

- 55 Marcha del Emperador 
- 56 Otra Alemania 
- 57 Otra [Marcha] 
- 58 Otra [Marcha] 
- 59 Marcha a dúo 
- 77 Marcha a dúo de Jerusalem 
- 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 