

# CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN HISPANOAMÉRICA

(SIGLOS XVI-XIX)

Anastasia Krutitskaya

EDITORA



# CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XIX)

Anastasia Krutitskaya  
Editora

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
UNIDAD MORELIA

*En homenaje a José López-Caló*



# ÍNDICE

9 INTRODUCCIÓN

15 PALABRAS DE JOSÉ LÓPEZ-CALO

## DOCUMENTACIÓN Y CATALOGACIÓN EN LOS ARCHIVOS DE MÚSICA

22 RISM EN AMÉRICA LATINA: PROYECTOS COLABORATIVOS PARA  
LA DOCUMENTACIÓN DE FUENTES

*Jennifer A. Ward*

Traducción del inglés por *Juan Francisco Rangel Yáñez*

42 EL ARCHIVO DE PAPELES DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE  
MÉXICO: SU CATALOGACIÓN Y CONSERVACIÓN

*Salvador Adán Hernández Pech*

58 LIBROS CORALES EN LA NUEVA ESPAÑA

*Silvia Salgado Ruelas*

## IMPRESIÓN DE MÚSICA EN HISPANOAMÉRICA

70 LA IMPRESIÓN DE MÚSICA EN MÉXICO (SIGLOS XVIII-  
XIX): COMENTARIOS DESDE LA HISTORIA DEL LIBRO Y LA  
MATERIALIDAD DE ALGUNOS EJEMPLARES DE LA BIBLIOTECA  
NACIONAL DE MÉXICO Y OTROS ACERVOS

*Marina Garone Gravier*

- 107 A PROPÓSITO DE LAS FECHAS DE IMPRESIÓN DE LOS PLIEGOS DE VILLANCICOS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO  
*Anastasia Krutitskaya*

### NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE MÚSICA EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVIII-XIX)

- 136 ELOGIO DE LA DISONANCIA EN EL BARROCO HISPÁNICO, Y DEL CONCEPTO DE LICENCIA. DE LAS TEORÍAS EN *EL PORQUÉ DE LA MÚSICA* A UN *RASGO DE ÓRGANO* SOBRE UN INTENTO CROMÁTICO DE ELÍAS  
*Antonio Ezquerro Esteban*

- 235 MÁS CERCA DE NEBRA QUE DE NÁPOLES: LA MISA EN *RE* MAYOR DE TOMÁS OCHANDO Y LAS VARIANTES NACIONALES DEL ESTILO GALANTE  
*Gladys Andrea Zamora Pineda*

- 251 HIDALGO EN LA CATEDRAL METROPOLITANA. EL RITUAL SONORO Y LA GUERRA DE ADVOCACIONES, 1811  
*Lourdes Turrent*

### MÚSICA Y POESÍA EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XIX)

- 271 JUAN DIEGO Y EL CANTO DE LAS AVES  
*Tadeo Pablo Stein*
- 289 LA PLUMA CANTA, LA VOZ ESCRIBE: TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA  
*Jorge Gutiérrez Reyna*

347 EL *ALABADO* EN MICHOACÁN. INDICIOS Y REFLEXIONES SOBRE  
SU ORIGEN Y ACEPCIONES  
*Antonio Ruiz Caballero*

LA ÓPERA EN HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVIII-XIX)

367 LA ESTRELLA, LA SANGRE Y LA CRUZ: *LA PÚRPURA DE LA ROSA*  
EN DOS VILLANCICOS DE CHUQUISACA  
*Bernardo Illari*

411 FILIPPO GALLI, EMBAJADOR DE LA ÓPERA ITALIANA EN  
HISPANOAMÉRICA: RECEPCIÓN Y CIRCULACIÓN ENTRE LOS AÑOS  
1816 Y 1840. ROSSINI Y OTROS COMPOSITORES  
*Juan Hugo Barreiro Lastra*

474 TRAS LOS CAMINOS DE LA ÓPERA EN COLOMBIA  
DURANTE EL SIGLO XIX  
*Rondy Torres López*





## INTRODUCCIÓN

**E**ste libro de estudios sobre el fenómeno de *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica* en los siglos XVI-XIX, en homenaje a José López-Caló, ha sido resultado de la consolidación del proyecto colectivo, coordinado por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Conservatorio de las Rosas, “Investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales hispanoamericanas (siglos XVI-XIX)”. Los trabajos que aquí se incluyen, que reflejan intereses diversos de los investigadores, pero sobre todo intereses que dialogan, han sido seleccionados de manera arbitrada como resultado de la reunión académica *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)* que se llevó a cabo durante los días 4, 5 y 6 de octubre de 2017 en Morelia, Michoacán.

En las entrañables palabras inaugurales, que por ser tan personales y tan suyas se incluyen en este volumen, José López-Caló resalta, parafraseando a Higinio Anglés, la “gloriosa contribución de México a la historia de la música hispánica”, recurriendo, de manera particular, a dos elocuentes ejemplos: “los códices 21 de la Catedral de Puebla y el de Gaspar Fernández, de la de Oajaca”. El significado histórico de estos dos manuscritos radica, para López-Caló, en su poco dimensionado papel que desempeñaron durante el nacimiento del barroco musical no solo en América, sino en toda Hispanoamérica, revalorando de esta manera la aportación de México en la transición del Renacimiento al Barroco para toda la música hispánica.

La primera parte del libro está dedicada a la “Documentación y catalogación en los archivos de música”. Jennifer A. Ward ofrece el repaso de las actividades del Repertorio Internacional de Fuentes Musicales-RISM en América Latina –México, Brasil, Cuba, Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, Perú, Uruguay y Venezuela– y, además, explica la estructura del RISM global, las cifras de los registros de la base de datos y la organización de la ficha de catalogación. Salvador Hernández aporta interesantes datos sobre la historia del Archivo de Papeles de Música de la Catedral de México en la segunda mitad del siglo xx y, desde el punto de vista de la catalogación de los materiales de uso litúrgico, revisa cómo se ha organizado el acervo en sus sucesivas etapas, tomando en cuenta el trabajo de Thomas Stanford, Salvador Valdez y, finalmente, el proyecto *Musicat* de la UNAM. Cierra esta parte el tema de los libros de coro –con un especial énfasis en la colección de libros corales de la Catedral de Durango del siglo xviii–, aquellos guardianes del ritual, manuscritos e iluminados, producidos en la Nueva España, el cual es abordado por Silvia Salgado Ruelas.

El segundo apartado contiene dos textos sobre la “Impresión de música en Hispanoamérica”. Marina Garone presenta el estado de la cuestión acerca del desarrollo de los sistemas de impresión musical en México para, posteriormente, comentar algunas ediciones musicales resguardadas en la Biblioteca Nacional de México y otros acervos, desde Juan Pablos, Antonio de Espinosa y Pedro Ocharte hasta varias obras impresas de las primeras dos décadas del siglo xix. En cambio, Anastasia Krutitskaya indaga sobre las fechas de impresión de los pliegos de villancicos de la Catedral de México: mientras exista la claridad de que fue Manuel de Sumaya quien rematara esa

tradición no solo en la catedral, sino también en la ciudad, afloran dudas acerca de la datación de los primeros pliegos, entre menciones, citas e impresos existentes; sin embargo, la documentación de archivo ayuda a dilucidar este dilema.

Las “Nuevas perspectivas sobre música en Hispanoamérica (siglos XVIII-XIX)” es la tercera sección del libro. El texto de Antonio Ezquerro, dedicado a la memoria de José Vicente González Valle, repasa, en el marco de una cultura musical donde prevalecían las reglas de la armonía y el contrapunto, una larga controversia entre los compositores hispanos, donde unos apoyaban el “empleo de disonancias si no desagradaban al oído” y otros estaban “en contra de su uso indiscriminado y contrario a las leyes de la armonía”, acompañándola con el análisis, entre otras fuentes, del tratado *El porqué de la música* de Andrés Lorente (1672). En la práctica, el autor relaciona el “uso de disonancias indiscriminadas, empleo lícito o no de las licencias armónicas” con tendencias nacionales, para ilustrar la discusión con el estudio y la edición de la obra *Rasgo de órgano, sobre un intento cromático* del compositor José Elías. El estudio estilístico de la Misa en *re* mayor de Tomás de Ochando, activo entre 1744 y 1799, permitió a Gladys Zamora contribuir argumentos a debatir la italianización de los compositores hispanos en el siglo XVIII a favor de la reivindicación de los elementos nacionales como variante española del estilo galante. Ya entrado el siglo XIX, Lourdes Turrent analiza el levantamiento de Hidalgo a la luz de la guerra de advocaciones —entre Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe— en torno a la rebelión y las conspiraciones, en la que la catedral metropolitana “se manifestó a través de los rituales sonoros”.

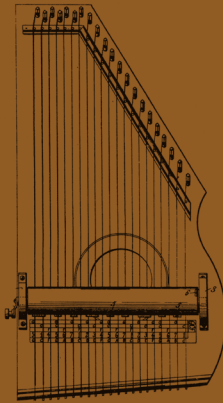
“Música y poesía en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)” es la temática del cuarto apartado. El canto de las aves que oye el indio Juan Diego cuando presencié el milagro de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe es reconstruido, por Tadeo Stein, como motivo, cuyo origen se ubica en el atributo de María como reina de los ángeles. En la poesía de los siglos XVII-XVIII el motivo se convierte en el recurso narrativo central en torno a esta advocación de la Virgen, pues “prefigura la transformación del cerro estéril en un espacio cultivado, esto es, en un espacio culto como el mismo canto”. Jorge Gutiérrez Reyna ofrece un detallado y escrupuloso estudio de la transmisión textual de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz desde la perspectiva de la crítica textual y basándose en una amplia recopilación de ejemplares de pliegos sueltos y ediciones antiguas de la monja, pudiendo establecer significativas correcciones a la edición de Alfonso Méndez Plancarte. El género del *alabado* en la Nueva España y en Michoacán, en sus al menos cuatro connotaciones, es analizado por Antonio Ruiz Caballero, quien argumenta, con evidencias documentales (finales del siglo XVII-principios del siglo XIX), que su introducción en el virreinato tuvo lugar durante el siglo XVII a raíz de la revitalización del culto concepcionista.

La última parte del libro se ocupa de “La ópera en Hispanoamérica (siglos XVIII-XIX)”. Las reminiscencias musicales de la primera ópera americana conocida, *La púrpura de la rosa* atribuida a Tomás de Torrejón y Velasco, en dos villancicos de Chuquiasaca, conservados en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, son minuciosamente desmenuzadas por Bernardo Illari, basándose en la preceptiva de la época y aplicando procedimientos de análisis interdisciplinario: “nada ni nadie parece haber sido capaz de atajar

el canibalismo poético-musical del metagénero villanciquero en su expansión permanente”. Hugo Barreiro estudia la figura de Filippo Galli, uno de los cantantes más solicitados de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, y lo presenta como uno de los principales protagonistas, ya en papel de director de escena, de la introducción de la ópera italiana en México, reconstruyendo de manera meticulosa su itinerario artístico entre Europa y América. Finalmente, Rony Torres analiza el fenómeno de la ópera de la segunda mitad del siglo XIX en Colombia como parte de una macroestructura integrada al proyecto imperial unificador de las ciudades, propiciando la creación de nuevos espacios de socialización que debían implantar “la urbanidad y las buenas maneras de los asistentes”; así, “la ópera fue un espacio en el que se verificó la nueva identidad y disciplina republicanas”.

Agradecemos a todos los investigadores que nos ayudaron a llevar a cabo el proceso de preparación de este volumen, así como a Mario Antonio Izúcar Durán, Abraham Aguilar Gómez, Giovana García Tinoco, Eduardo González Palacios, Frida Citlalli Guzmán Ortiz, Mariana Mendoza García y Guadalupe Alejandra Murguía Viveros por su ayuda en el proceso editorial.

ANASTASIA KRUTITSKAYA



## PALABRAS DE JOSÉ LÓPEZ-CALO<sup>†</sup>

Queridos Edgar y Anastasia, y queridos todos:

El generoso gesto de Edgar y Anastasia de dedicarme este segundo Encuentro de Música Hispanoamericana exigiría, en buena lógica, de parte mía, como la correspondencia más elemental, mi asistencia a él. Edgar llevó su generosidad al extremo de ofrecerme hacer todo lo posible no obstante las graves dificultades económicas del momento para costear el viaje, y no solo para mí, sino también para mi hermana, colaboradora a lo largo de tantos años y actualmente ayuda imprescindible, María Teresa. Y, en verdad, yo me plateé, ya antes de recibir esa generosa oferta de Edgar, el viajar a México para estar con vosotros en ese Encuentro, que preveo será de notable importancia para cómo vamos a realizar la recuperación y el estudio de nuestra música.

Desgraciadamente, la realidad de mis 95 años, ya largos –porque a estas edades tan avanzadas los meses cuentan casi como antes los años–, me impide realizar ese sueño mío y de Edgar, que estoy seguro que también para vosotros, todos y todas, hubiera significado, de poder llevarse a cabo, una no pequeña satisfacción. Os ruego, pues, que recibáis esta misiva mía, que os envío por mano de América y Daniel, con el mismo cariño y afecto con que yo la redacto y os la envío.

En realidad, este saludo se convierte, por fuerza de las circunstancias, en poco menos que en una despedida, pero, por muy paradójico que ello pueda parecer, despedida con un sentido de futuro.

Me explico: pensando en vosotros, en lo que Edgar y Anastasia están creando en Morelia, pensando en las continuadas “hornadas” de musicólogos morelianos a los que yo ayudé a formarse en los sucesivos cursos de Música en Compostela, me viene a la mente una frase que el profesor Severo Ochoa pronunció en un discurso en su Asturias natal, cuando, en 1959, le concedieron el Premio Nobel de Medicina: que la mayor ambición de un profesor universitario debe ser la de formar alumnos que le superen.

Y es que también yo en este momento, como profesor de varios de vosotros, y concretamente de Edgar, en los cursos compostelanos de Musicología, puedo decir eso mismo respecto de vosotros y de los demás jóvenes morelianos que, año tras año, habéis venido desde México para asistir a esas clases, tan entrañables, en el Hostal de los Reyes Católicos o en las aulas de la Facultad de Medicina, usadas para nuestros cursos. Y me refiero precisamente a vosotros, los morelianos, a vuestro Conservatorio y a vuestra Universidad; porque no existe ninguna otra institución, en España o en Hispanoamérica, que, año tras año, envíe algún alumno, o incluso dos por año, que se acerque en modo alguno a la vuestra, a lo que vosotros hacéis. De diversas instituciones académicas de España, Europa e Hispanoamérica vienen, sí, cada año, alumnos, y hasta en varios años consecutivos, a estudiar Musicología con este vuestro “viejo profesor”; pero, salvo alguna contada excepción, vienen por iniciativa personal, no como parte de una institución como, en cambio, venís los de Morelia.

Y pensando en vosotros, pensando en Morelia, me viene a la memoria lo que mi maestro Higinio Anglés hizo en 1948, cuando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas le encargó el dis-



curso inaugural del curso académico: lo tituló *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*; y es que pienso que algo parecido podría decirse de México respecto de la música hispánica, y concretamente de Morelia, respecto de la música histórica mexicana, y aun de la de las demás naciones de nuestra cultura. Y así me permito titular esta mi respuesta: *Gloriosa contribución de México a la historia de la música hispánica*, a la de aquende y de allende del Océano Atlántico. Y si Anglés, en la redacción de su discurso, para ejemplificarse esa contribución, se fijó casi exclusivamente en la música medieval, yo voy a fijarme en lo que México significa para España y para toda Hispanoamérica, para los comienzos de esa gloriosa parte de nuestra historia musical que es la de los primeros decenios del siglo XVII, en la transición del Renacimiento al Barroco; y aun, de nuevo como hizo él, me limitaré a un par de ejemplos concretos: los códices 21 de la Catedral de Puebla y el de Gaspar Fernández, de la de Oajaca; que aunque proceda de Puebla, fue usado, a lo que parece, en la de Oajaca.

Se trata, en efecto, de las dos fuentes musicales más significativas para conocer cómo nació en el mundo hispánico el nuevo arte del siglo XVII, el Barroco, que tan hermosos ejemplos produciría, en España y en las más varias naciones hispanoamericanas.

Los dos son muy conocidos y estudiados, aunque fuerza es añadir que la práctica totalidad de los estudios hasta ahora publicados se limitan, o casi, a repetir ideas ya expuestas, incluso por el propio Stevenson, de descripción de la materialidad del propio códice, o de su contenido, o de otros aspectos similares. Por el contrario, a mí me parece que sería más positivo estudiar un aspecto casi nunca tocado, que, a mi modo de ver, es de particular importancia e interés:

el significado histórico de esos dos manuscritos, lo que ellos significan para los comienzos y primer desarrollo del Barroco musical en el mundo hispánico, el primero para la música instrumental y el segundo para la vocal.

Voy a permitirme, pues, indicar algunas ideas básicas de eso, aunque con la brevedad que me impone el carácter de este escrito.

El de Puebla<sup>1</sup> nos transmite los primeros esfuerzos de los músicos hispánicos para introducir las ideas del Barroco en la música instrumental española, y contiene el repertorio más completo de la transición, en la música instrumental, del Renacimiento al Barroco en todo el mundo hispánico —entendiendo siempre este término en su más estricto sentido de España e Hispanoamérica—. Más aún: lo es con mucha diferencia. En España no existe ni uno solo que se le pueda comparar, ni de lejos; y lo mismo, y quizá con más razón, se puede y debe decir de los otros países americanos.

Qué duda cabe que esta constatación tiene que significar una satisfacción muy grande para vosotros, los de ese mundo musical que estáis creando en Morelia. No es una presunción, ni menos una presunción vanidosa. No. Es tan solo eso que acabo de decir: una constatación, el reconocimiento de un hecho histórico, pero una constatación de bien alto significado.

Mayor importancia, si cabe, para conocer cómo nació el Barroco musical en nuestro mundo cultural, tiene el manuscrito de Oajaca, procedente también de Puebla, pero que consta que fue usado en la catedral donde actualmente se conserva. Es bien sabido que con-

---

<sup>1</sup> Importa poco que la copia que actualmente se conserva date de los últimos decenios de ese siglo XVII; porque consta, con toda certeza, que el original fue confeccionado en los comienzos del primer decenio de ese siglo, o, como mucho, del segundo.

tiene los villancicos que el maestro de capilla de Puebla, Gaspar Fernández,<sup>2</sup> compuso a partir de 1605, y su significado histórico no es inferior al del código anterior, sino quizás incluso superior, ya que representa el único repertorio que existe, tanto en España como en Hispanoamérica, entre las “villanescas” de Francisco Guerrero, de 1589, y la eclosión del nuevo estilo, el Barroco, en Valencia con Juan Bautista Comes en las décadas tercera y cuarta del siglo XVII; porque esas obras de Guerrero, aun conteniendo, como en realidad contienen, no pocos avances respecto de las similares de los decenios precedentes, son en todo y por todo plenamente renacentistas, mientras que las de Comes son, también plenamente, barrocas; y las de Gaspar Fernández, consideradas así, en su verdadero –y tan importante– sentido histórico, aunque contienen ciertos restos del Renacimiento, pertenecen ya, en realidad, al nuevo estilo, al Barroco.

Volviendo, pues, al objeto de este saludo mío, me parece que si Inglés pudo escoger aquel título para su disertación, referida a España en relación con la música universal, pero centrándose, en buena parte, en la Edad Media, nosotros podemos, con toda razón, asumirlo para lo que México significa en el conjunto de toda la música hispánica en la transición del Renacimiento al Barroco; y hasta, si se me apura, podría darle incluso una nueva dimensión o, por

---

<sup>2</sup> Algunos estudiosos modernos, y concretamente Aurelio Tello, tanto en el catálogo del archivo de música de Oajaca como en el volumen primero –ignoro si ha publicado el segundo– de las obras completas de ese compositor, escriben siempre el apellido en la forma portuguesa, *Fernandes*. Debo confesar que nunca he logrado entender esa práctica del, por otra parte, benemérito y buen amigo Aurelio. Es verdad que, como bien demostró Stevenson, ese apellido en la forma original portuguesa es *Fernandes*; pero él, el autor, Gaspar Fernández, ni una sola vez usa esa formulación, sino única y exclusivamente la española, *Fernández*, y la usa en todos y cada uno de los tan numerosos villancicos de ese volumen, frecuentemente en forma abreviada *Fdez*, *fernz* o similares, pero siempre en español.

mejor decir, una nueva utilización: lo que Morelia, ese mundo musicológico que vosotros estáis creando a través del Conservatorio y de la Universidad, significa respecto de la nación mexicana. No es exageración ni pretender ser más de lo que sois; y hasta me atrevería a decir “lo que somos”, por cuanto yo llevo varios años inyectando entusiasmo en los que venían a que yo los ayude, en lo poco que puedo, a vuestra formación, tanto musicológica como incluso humana; sino que es tan solo constatar una realidad, tratando de dar un sentido de futuro a vuestra gran obra moreliana. Queridos todos y todas: ojalá que este sueño mío se convierta en realidad. Ojalá que vosotros dos, Edgar y Anastasia, que Odel y Gladys, que América y Daniel, sigáis adelante, con ilusión, con ilusión de futuro, de un futuro que un día se convertirá en realidad o, para ser más exactos, que ya es una realidad, y una realidad que no va a morir, sino que se desarrollará ampliamente en los meses y años inmediatos y en los que luego vendrán.

*Faxit Deus!*

Un abrazo a todos

Padre Calo.

DOCUMENTACIÓN Y  
CATALOGACIÓN EN LOS  
ARCHIVOS DE MÚSICA

# RISM EN AMÉRICA LATINA: PROYECTOS COLABORATIVOS PARA LA DOCUMENTACIÓN DE FUENTES

JENNIFER A. WARD

*RISM Zentralredaktion*

Traducción del inglés por Juan Francisco Rangel Yáñez

**E**n el 2017 se cumplieron 65 años del *Répertoire International des Sources Musicales* (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales-RISM). Desde 1952 RISM ha guiado a la comunidad académica en la documentación de fuentes musicales alrededor del mundo. Los musicólogos nos apoyamos en la transmisión escrita de notas y sonidos para respaldar nuestra forma de interpretar la historia musical, ya que para lograr entenderla y evaluarla, necesitamos acceso a los objetos que ayudaron a escribirla. Es claro que una sola persona no puede localizar todas las fuentes relevantes. Se necesita un proyecto de alcance y cobertura globales, y RISM pretende facilitar este proceso y permitir una transferencia y cooperación transculturales. Una idea que subyace en RISM es que cada país tiene un interés natural de preservar y conocer su propio patrimonio musical. La documentación es una forma de preservación, ya que hace descripciones de manera fija y estandarizada, dejando la información disponible para los investigadores. RISM busca reunir toda esta información estableciendo un catálogo central e internacional. Desde el lanzamiento del catálogo gratuito en línea

en 2010, y del programa de catalogación musical Muscat en 2016, ha aumentado el interés por el trabajo de RISM y la búsqueda de fuentes musicales.

Con el incremento de las tecnologías digitales y las nuevas iniciativas a las que RISM se está dedicando, se ha vuelto más fácil participar en este programa global. Los nuevos proyectos han enriquecido el acervo de fuentes, lo cual ha permitido una mayor internacionalización del campo. En este artículo se presentará el proyecto RISM y se describirá de manera general cómo este trabaja con musicólogos y bibliotecarios para documentar fuentes en América Latina. Además, se hará una breve introducción a Muscat, el programa de catalogación de RISM, y se mostrarán maneras de utilizar su información en proyectos de musicología.

### ¿QUÉ ES RISM?

RISM es una organización internacional sin fines de lucro que se propone documentar fuentes musicales alrededor del mundo –manuscritos, ediciones impresas, tratados y libretos musicales, que pueden encontrarse en bibliotecas, archivos, iglesias, museos, escuelas y colecciones privadas–, partiendo de su ubicación actual. Existen grupos de trabajo independientes y colaboradores que catalogan fuentes musicales conservadas en más de 35 países utilizando una base de datos central. RISM trabaja con más de 100 colaboradores en bibliotecas nacionales, academias científicas, institutos de musicología, universidades, museos y de ediciones críticas; además goza de asociaciones con varios investigadores independientes.

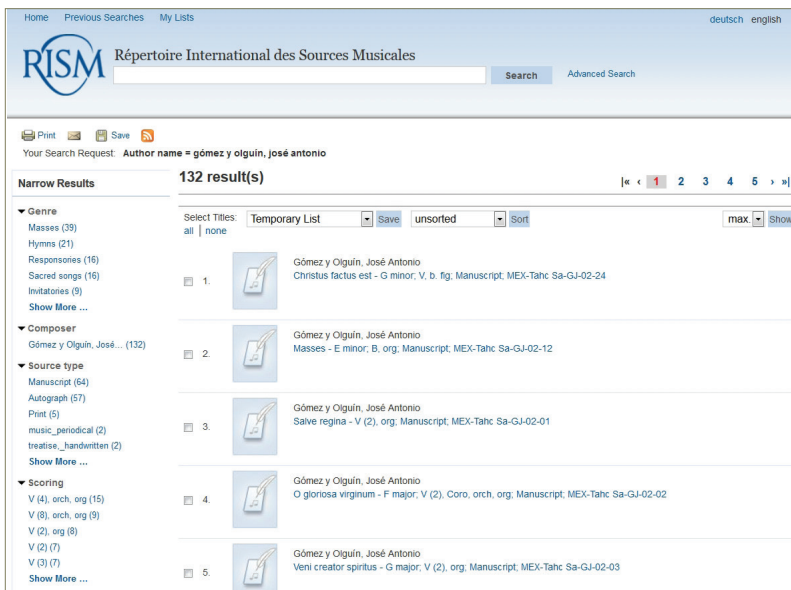
El proyecto RISM global está coordinado por la Oficina Central (*Zentralredaktion*), ubicada en Frankfurt, Alemania. Su fuente principal de financiamiento es la Academia de Ciencias y Literatura (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur*) en Mainz, que forma parte de la Unión de Academias Alemanas de Ciencias y Humanidades (*Union der deutschen Akademien der Wissenschaften*). Los grupos de trabajo son responsables de sostener su propio financiamiento en sus respectivos países.

La Oficina Central administra la información creada por todos los colaboradores y se asegura de que sea consistente con los lineamientos y estándares del proyecto global. Los datos son publicados en el catálogo RISM en línea, disponible para todos de manera gratuita en <[www.RISM.info](http://www.RISM.info)>. Los colaboradores obtienen acceso a su información gratuitamente, con la ventaja de poder integrar sus fuentes musicales a la base de datos internacional. En resumen, RISM documenta qué es lo que existe y dónde puede encontrarse.

Hasta octubre de 2017, la base de datos archivaba más de 1 086 000 fuentes de más de 40 países. El catálogo en línea es el resultado de una cooperación entre la Oficina Central, la Biblioteca Estatal Bávara (*Bayerische Staatsbibliothek*) y la Biblioteca Estatal de Berlín (*Staatsbibliothek zu Berlin*); ofrece una búsqueda simple y una avanzada. En la segunda hay 23 campos indexados disponibles (catálogo de obras, número, género, instituciones –de resguardo y afine–, clave, idioma del texto, festival litúrgico, incipit musical y transposición –las primeras notas de una pieza, mostradas en un pentagrama–, nombres –del compositor y otros–, procedencia, número RISM –también encontrado por serie–, título, partitura,



signo de estante, tipo de fuente –tales como manuscrito autógrafo o copia–, marcas de agua, año y, para ediciones impresas, editorial y número de referencia). Pueden aplicarse límites antes de una búsqueda y los filtros ayudarán a delimitar los resultados (Figura 1). El catálogo estará próximamente disponible en español. En conjunto, estos campos permiten la búsqueda de fuentes musicales en un nivel de detalle mayor al de los catálogos de bibliotecas convencionales.



The screenshot shows the RISM (Répertoire International des Sources Musicales) search results page. At the top, there are navigation links for 'Home', 'Previous Searches', and 'My Lists', along with language options for 'deutsch' and 'english'. The main header features the RISM logo and the text 'Répertoire International des Sources Musicales'. Below this is a search bar with a 'Search' button and a link to 'Advanced Search'. The search results are displayed under the heading 'Your Search Request: Author name = gómez y olguín, José Antonio' and '132 result(s)'. On the left side, there are several filter categories: 'Genre' (Masses (39), Hymns (21), Responsories (16), Sacred songs (16), Imitations (9)), 'Composer' (Gómez y Olguín, José... (132)), 'Source type' (Manuscript (64), Autograph (57), Print (5), music\_periodical (2), treatise\_handwritten (2)), and 'Scoring' (V (4), orch. org (15), V (8), orch. org (9), V (2), org (8), V (2) (7), V (3) (7)). The main content area shows a list of five search results, each with a document icon, a number, and the title and details of the work. The results are: 1. 'Christus factus est - G minor. V. b. fig. Manuscript, MEX-Tahc Sa-GJ-02-24'; 2. 'Masses - E minor. B. org. Manuscript, MEX-Tahc Sa-GJ-02-12'; 3. 'Salve regina - V (2). org. Manuscript, MEX-Tahc Sa-GJ-02-01'; 4. 'O gloriosa virginum - F major. V (2). Coro, orch. Manuscript, MEX-Tahc Sa-GJ-02-02'; 5. 'Veni creator spiritus - G major. V (2). org. Manuscript, MEX-Tahc Sa-GJ-02-03'. At the top of the results list, there are options to 'Select Titles: all | none', a 'Temporary List' button, and 'Save' and 'Sort' buttons. A 'max' dropdown and a 'Show' button are also visible.

Figura 1. Resultados de búsqueda en el catálogo RISM en línea.

Es de particular importancia la búsqueda por íncipit musical, que permite a los usuarios encontrar y comparar las primeras notas de una pieza, lo cual tiene un gran valor para dar seguimiento a la difusión de una obra o para identificar una fuente anónima.

El catálogo RISM en línea alberga más de un millón de incipits musicales, que son cifrados con el código Plaine & Easie (Howard, 1997). Otro rasgo importante es la vinculación con recursos digitales. Actualmente se tienen enlaces con más de 40 000 fuentes disponibles; algunos registros incluyen imágenes de marcas de agua y muestras del manuscrito. El acervo inicial, con alrededor de 700 000 registros, ha aumentado a más de 1 086 000 el día de hoy. Además, hay grupos nacionales e individuos que generan aproximadamente 2 800 registros mensualmente. Los datos que se importan de catálogos bibliográficos externos también contribuyen a este crecimiento.

En conjunto, la mayoría de las fuentes en el catálogo en línea provienen de bibliotecas en Europa y Estados Unidos. Casi todas las fuentes datan, aproximadamente, de 1600 a 1850; sin embargo, recientemente se ha expandido esta delimitación temporal y geográfica. De hecho, gran parte del crecimiento ha sucedido en América Latina. John Lazos ha aportado registros de fuentes mexicanas desde el 2011 y el equipo de trabajo en Brasil ha tomado nuevas fuerzas. En Asia, el catálogo se ha enriquecido por contribuciones de RISM Japón y RISM Corea del Sur. Más recientemente, un equipo de trabajo, en cooperación con cuatro instituciones de China y Taiwán, ha formado el equipo RISM Región de Habla China. Mediante estos esfuerzos, RISM se acerca a su propósito de documentar fuentes musicales alrededor del mundo.

En cuanto a la delimitación temporal, se han dispuesto tradicionalmente los años de 1600 a 1850 como marco de referencia para respaldar proyectos financiados por becas o con otras limitantes. Ya que resulta casi imposible asegurar el patrocinio de un proyecto sin hacer especificaciones de este tipo, dicho período

ha funcionado para muchos usuarios, y aun desde este enfoque, en varios países todavía queda una gran labor por delante. Sin embargo, RISM reconoce que ciertos grupos nacionales, dadas las peculiares historias y constelaciones de las fuentes conservadas en sus países, podrían tener otros marcos temporales más adecuados a su contexto. Particularmente en América, donde la tradición musical es mucho más reciente que en Europa, es vital reconocer la importancia de las fuentes del siglo XIX e incluso del XX. Por lo tanto, los equipos de trabajo RISM tienen la libertad de elegir sus límites cronológicos. La base de datos incluye fuentes de Isaac Albéniz (1860-1909), Antônio Martiniano da Silva Benfica (ca. 1874-1901), José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876), Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), Bonifacio Manzano (1807-1872), Pedro Rodríguez Barbero († 1921) y Antonio Valle (1825-1876).

### **RISM EN AMÉRICA LATINA**

El intercambio de bienes culturales —piezas musicales, en nuestro caso— entre Europa y América Latina es un campo de estudio fascinante que se caracteriza por la transferencia notable de obras del Viejo al Nuevo Mundo y la influencia que tuvieron en los músicos y compositores indígenas.

RISM ha contado con la participación de países latinoamericanos desde los inicios del proyecto en los años cincuenta. La primera publicación, serie B/I, que recopiló música impresa en antologías, incluyó a Brasil (Lesure, 1960); en la segunda de renombre, A/I: *Individual Prints before 1800* (Schlager *et al.*, 1971-2012), aparecieron partituras de Colombia, Guatemala y Brasil nuevamente. El esfuerzo

de RISM por recopilar manuscritos musicales comenzó en la década de los setenta. Actualmente hay 120 manuscritos registrados de la Universidad de São Paulo y se han llevado a cabo talleres de catalogación RISM en Brasil. John Lazos ha aportado alrededor de 500 fuentes desde nueve institutos y archivos mexicanos, incluyendo un proyecto enfocado en los manuscritos de José Antonio Gómez; como resultado de este trabajo se ha generado un catálogo (Lazos, 2016). Giovanni Mendoza, de Venezuela, ha aportado 35 registros, y hay otros 21 de manuscritos en Uruguay. Además, hay un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Chile documentado en RISM (91 piezas en total). Una colección de manuscritos llamada “Libro sexto” (RCH-Sbnc, “Libro sexto | LI | Maria | Maria Antonia Palacios,” jp/o/20140924, RISM id núm. 390000001 [ca. 1783-1790]) fue recopilada por una esclava llamada María Antonia Palacios, encargada de la producción musical de su casa, en la década de 1780 (Marchant, 1999). En total, hay más de 1 100 registros latinoamericanos en RISM.

El proyecto internacional se ha visto ampliamente beneficiado por la cooperación de la sede española y los esfuerzos de los colegas por dar a conocerlo en América Latina. Uno de los proyectos más grandes realizados en RISM España poco después de su fundación en 1990 (por José V. González Valle) ha sido la traducción de las normas originales al español. Se publicaron en 1996 como *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* (González Valle *et al.*, 1996). Esta versión se distribuyó ampliamente a lo largo de América Latina, donde incluso ha sido utilizada en diversos proyectos independientes, catálogos publicados y tesis. Tras su publicación, Antonio Ezquerro impartió cursos, seminarios y presentaciones sobre el proyecto y las normas de catalogación en Brasil, México, Perú y Venezuela.

Ya que la traducción tiene más de veinte años y está basada en un programa que ya no utiliza RISM, una nueva versión del manual en español, con base en Muscat, está en proceso de elaboración y reemplazará a la anterior.

Pueden comenzar a verse nuevas formas de entender la práctica musical, la transmisión de manuscritos y el intercambio y transferencia culturales como frutos de la labor documental de RISM. Cuando se publicó el primer volumen del catálogo temático de obras de Joseph Haydn, hecho por Anthony van Hoboken en 1957, el autor solo consultó bibliotecas y archivos en Europa y Estados Unidos (xviii-xx). Su trabajo no daba cuenta de la copia de “Nelson Mass” que había en el archivo de Santiago Chazumba, Oaxaca, en México (mex-SCHamp, “De la Misa [N. 3] a toda Orquesta | Por José Haydn | Y reducida a un corto tamaño”, Sa-MS-01-39, RISM id núm. 120000416 [ca. 1750]); ni se dio cuenta de que el copista del “Libro Sexto” en Santiago de Chile también incluía un movimiento de una sonata de piano de Haydn en su colección, transcrita a menos de diez años de su composición (fols. 16-19). Con estos nuevos conocimientos deben reescribirse las historias y pueden crearse nuevos mapas de transmisión musical. No cabe duda de que muchos otros descubrimientos como este quedan por delante.

La cobertura de fuentes mexicanas está próxima a expandirse gracias a un nuevo socio: el proyecto *Musicat*, Seminario de la Música en la Nueva España y el México Independiente, en la ciudad de México. La Oficina Central de RISM firmó recientemente un acuerdo para recibir información de su base de datos y que los registros sean importados en un futuro cercano.

Para fometar la documentación de fuentes, también es importante en RISM descubrir proyectos relacionados y

publicaciones nuevas como catálogos de colección y de obras. Para este asunto se ha llevado a cabo una conferencia sobre el tema y se ha participado en otras varias en América Latina. En septiembre del 2016, la Oficina Central de RISM organizó una conferencia titulada “Documenting Musical Sources in Latin America”. Fueron invitados musicólogos y bibliotecólogos a lo largo de Latinoamérica para dar fe de la situación actual de las fuentes descriptivas en sus países y del estado de las investigaciones sobre intercambio cultural. Además, los organizadores discutieron el progreso continuo y maneras de compartir información. Entre los conferencistas se encontraban Edgar Calderón, de Morelia, así como John Lazos. Asimismo, había ponentes de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, Colombia y México. Las presentaciones se grabaron y están disponibles en el canal de YouTube del proyecto (RISM Zentralredaktion, 2016).

Anteriormente, RISM estuvo en Morelia como parte de la conferencia de documentación musical “Encuentro Internacional de Investigación y Documentación de la Música y las Artes Escénicas” en 2015; también participó en las conferencias regionales de Cuba (2014), Chile (2016), y Brasil (2017) de IMS-ARLAC (Asociación Regional de IMS para América Latina y el Caribe).

#### **SIGLAS DE BIBLIOTECAS EN AMÉRICA LATINA**

Sabemos que no siempre es posible llevar a cabo proyectos de catalogación extensivos; sin embargo, hay algunas acciones sencillas que los musicólogos pueden hacer para favorecer las metas de RISM. Un primer paso es asegurarse de que las bibliotecas y

los archivos relacionados con el estudio musical utilicen nuestras siglas de bibliotecas.

RISM asigna una abreviatura, llamada sigla de biblioteca, a las instituciones que resguardan fuentes musicales, con las cuales son denominadas sin tener que dar los largos nombres institucionales completos. Por ejemplo, la sigla del Conservatorio de las Rosas en Morelia es MEX-MOcr, donde “MEX” corresponde a México (país), “MO” corresponde a Morelia (ciudad) y “cr” corresponde al Conservatorio de las Rosas (nombre de la institución). A pesar de que el catálogo en línea RISM no incluye fuentes musicales para cada institución con una sigla, están disponibles para ser citadas por los académicos en sus investigaciones. La meta es asignar una sigla a cada institución, en cualquier lugar, que resguarde fuentes o material relacionado con la investigación musical. Esto puede incluir archivos, iglesias, bibliotecas, museos y colecciones privadas, aunque también podrían ser archivos municipales con registros históricos sobre la vida de los músicos. Las fuentes no necesariamente deben estar en el catálogo RISM para que una sigla sea creada, y no se requiere que los materiales sean antiguos.

En conjunto, RISM tiene documentadas actualmente alrededor de 100 instituciones en 15 países latinoamericanos. El directorio de las siglas de bibliotecas está disponible en el sitio web <<http://www.RISM.info/sigla/>>, donde se incluye la información del contacto, un enlace web, un mapa y un enlace a las fuentes en RISM, en caso de haberlas, para cada institución (Figura 2).

## Information

### Archivo Histórico de la Parroquia del Sagrario

Other names: Catedral de San Juan Bautista - Archivo Histórico de la Catedral

City: Tulancingo, Hidalgo

Country: XD-MX

Address: Archivo Histórico de la Parroquia del Sagrario, Plaza de la Constitución s/n Col. Centro, C.P. 43600 Tulancingo, Hidalgo, Mexico

RISM Sigla: MEX-Tahc

[Sources](#) [Link](#)



Figura 2. Entrada al Archivo Histórico de la Parroquia del Sagrario en Tulancingo (MEX-Tahc).

México es el país más representado, con 33 siglas de bibliotecas, seguido por Brasil, con 18, y Cuba, con 13. Los otros países registrados son Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, Perú, Uruguay y Venezuela. Además, se han añadido siglas de tres países en América Latina a la base de datos RISM en el último año: Costa Rica, Archivo Histórico Musical en San José (CR-SJahm); Nicaragua, Fondo Histórico Documental de la Música Nicaraguense (FONMUNIC), en Managua (NIC-Mfmn);



Puerto Rico, Archivo General de Puerto Rico, Archivo de la Música y Sonido (AMS), en San Juan (PRI-SJams). Los países en Centro y Sudamérica que todavía no tienen instituciones registradas son Belice, República Dominicana, El Salvador, Guyana Francesa, Guyana, Haití, Honduras, Jamaica, Paraguay y Surinam. Asimismo, faltan por completo las islas caribeñas menores.

En RISM nos interesa que la información sobre instituciones latinoamericanas sea tan completa y minuciosa como sea posible. Agradecemos cualquier reporte de errores o de instituciones no incluidas en el directorio.

### **PROYECTOS MUSICOLÓGICOS CON MUSCAT**

En noviembre de 2016 se abrió Muscat, un programa de catalogación de fuentes musicales especializado, para todos los colaboradores de RISM a nivel mundial. Se trata de un sistema de libre acceso con plataforma independiente en línea, resultado de una colaboración desarrollada entre la Oficina Central y la sede sueca. El proyecto surgió originalmente de RISM Suecia y Reino Unido, y lleva más de 10 años en uso.

Los usuarios de Muscat tienen a su disposición una interfaz multilingüe (que incluye el español), control de versiones, sistema de comentarios, carpetas, conexión integrada a Virtual International Authority File (VIAF) y búsqueda por catálogo en línea incluida. Todos los colaboradores pueden acceder de manera gratuita.

La información está estructurada alrededor de MARC21, un formato común de uso en bibliotecas alrededor del mundo, por lo que Muscat parte de un modelo de datos estandarizado y de difusión

internacional. La información ingresada con Muscat se publica en el catálogo RISM en línea. Hay más de 40 campos disponibles para los catalogadores, muchos de ellos enfocados a la música, como compositor, partitura, clave, catálogo de obras, género, tipo de fuente e íncipit musical. Recientemente se han agregado campos para música impresa, tales como número de referencia, formato del libro, colofón e identificador de huellas digitales. Además, cuenta con un índice de marcas de agua que sirve de ayuda a los especialistas en estudios del papel.

Muscat ofrece una imagen intuitiva en todos sus aspectos. Proporciona diferentes plantillas de catalogación posibles, dependiendo de si la fuente es un manuscrito, impreso, edición, *libretto* o tratado (Figuras 3 y 4). La función *Autocompletar* ayuda a los catalogadores para que, al ingresar un nombre, se muestren diferentes sugerencias. Más de 80 carpetas de autoridades e índices proporcionan elementos como el nombre del compositor, nombre de instituciones, referencias a bibliografía secundaria, fiestas litúrgicas, lugares y encabezados para referenciar y enlazar constantemente a lo largo de la base de datos. Se utiliza la biblioteca de grabados Verovio para mostrar los íncipits musicales, con una disposición inmediata y sencilla de la notación. El catálogo integrado de Muscat ofrece a los catalogadores diversas maneras de buscar información, incluyendo búsqueda por íncipit (con cuatro grados de especificidad) y una herramienta de rastreo. El programa continúa desarrollando nuevas formas de mejorar su utilidad y satisfacer la necesidad de herramientas digitales.

Figura 3. Vista en Muscat de un manuscrito musical para el catalogador.

Figura 4. Registro completo de un manuscrito musical en Muscat.

Para los colaboradores de RISM, Muscat representa una forma innovadora y moderna de catalogar fuentes que supera ampliamente a nuestros programas anteriores. Para los musicólogos, ofrece la oportunidad de participar en la creación y mantenimiento de información sobre fuentes musicales. Como se mencionó, existe más de un millón de registros disponibles en el catálogo en línea. Los datos, aunados a Muscat, conforman una potente herramienta para la investigación musicológica.

RISM pretende hacer de Muscat la base de datos por defecto en la investigación musicológica basada en fuentes. El programa puede utilizarse en proyectos para catálogos de obra, ediciones críticas, estudios de fuentes o estudios de música en una región o institución particular. No hay necesidad de crear una base de datos desde cero —como en FileMaker Pro, Access, o una hoja de cálculo—, ya que se cuenta con campos específicos que no aparecen en otros programas ampliamente distribuidos. Al colaborar con RISM, la información se integra en el acervo internacional de fuentes musicales. Dada la reputación y fuerza del proyecto, y la estructura consistente de los datos, la información se mantiene estable y útil a largo plazo.

A ser un programa de libre acceso, existe la opción de utilizar Muscat independientemente de RISM. El programa puede ajustarse a las necesidades de cada proyecto y se pueden agregar o quitar campos. Los datos de RISM pueden utilizarse como punto de partida para editar y organizar según se requiera, o bien, pueden agregarse registros completamente nuevos. La información generada con Muscat es consistente con el resto de RISM, lo cual mantiene la posibilidad de compartir datos con el proyecto internacional si así se desea.

## Uso y reutilización de datos

La información de RISM fluye en dos sentidos. Los datos agregados al proyecto pueden obtenerse de varias formas y utilizarse de diversas maneras, y los registros pueden exportarse para ser utilizados en catálogos impresos o en formato PDF. También pueden utilizarse los datos en otros proyectos digitales.

Los datos RISM están disponibles como acceso libre simple y enlazado. Este servicio se encuentra directamente en el catálogo en línea y está dirigido a bibliotecas que quieren importar sus registros a catálogos locales, o bien, proyectos musicológicos que buscan hacer un catálogo de fuentes con un tema específico como base de la investigación.

La información está registrada bajo una licencia Creative Commons de Atribución 3.0 No Portada (CC BY 3.0), lo cual significa que los datos pueden reutilizarse prácticamente sin restricciones. Esta licencia permite que los usuarios descarguen y redistribuyan información RISM, pero también que la adapten y modifiquen para otros fines.

Para cargas de información mayores, la Oficina Central ha desarrollado herramientas que simplifican el proceso de entrega de datos. Estas pueden consultarse a través de una terminal SPARQL o por una interfaz SRU (búsqueda-obtención por URL). Los archivos MARCXML y RDF/XML pueden descargarse directamente desde cada entrada del catálogo. Los datos completos incluyen los registros de 1 086 000 fuentes musicales, 162 000 carpetas de autoridades (nombres personales y entidades corporativas), y 31 700 registros bibliográficos secundarios.

Esperamos que, al ofrecer la información de RISM en diversos formatos y desde múltiples puntos de acceso, los datos estén dispuestos de manera que estimulen su reutilización. Un ejemplo actual involucra al Catálogo de Obras de Palestrina en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Frankfurt (*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main*). Existen 7 600 fuentes RISM manuscritas e impresas por Palestrina que conforman la base del catálogo. Viendo hacia una lectura de obras con fuentes especializadas y ediciones enteras completamente digitalizadas, este proyecto puede ir más allá de lo que ofrece RISM y agregar nuevos niveles de información.

Los datos RISM también pueden utilizarse como metadatos en bibliotecas digitales institucionales. La colección de partituras digitales de la biblioteca musical en la Universidad de Washington destaca sus manuscritos de música vocal de los siglos XVII y XVIII, lo cual representa alrededor de 300 piezas. Estos ya han sido descritos en RISM y se hicieron los registros a fin de que los metadatos sirvieran como fundamento para la base de datos CONTENTdm de la universidad. Una vez que se estableció la biblioteca digital, se agregaron enlaces a sus referentes digitales en los registros de RISM.

Otras bibliotecas utilizan datos RISM en catálogos locales. La Fundación de Música Morava (MMF) en Estados Unidos recopiló recientemente los registros que describen su inventario (Blum, 2017). El acceso a la información de estas fuentes solo había sido posible anteriormente por medio de la base de datos RISM. El catálogo en línea de la Fundación está implementado por OCLC, con lo cual la información puede estar disponible simultáneamente

en el catálogo completo WorldCat. La MMF lleva de nuevo a los registros originales RISM. El proceso de transferencia de datos fue una oportunidad para que la institución corrigiera algunos errores tanto para su base como para la de RISM. La Fundación envió de vuelta un conjunto de datos corregidos, y la Oficina Central está integrando la nueva información a su acervo.

RISM también busca maneras de que la información fluya desde proyectos externos hasta nosotros. A pesar de que aspiramos a ser el recurso central para documentación de fuentes, reconocemos que existen muchos proyectos independientes. A través de acuerdos con varios socios, se han importado datos de diferentes conjuntos. En uno de estos modelos, RISM solo toma la información necesaria para elaborar los índices y facilitar las búsquedas: nombres personales, títulos, partituras, catálogo de obras, idioma del texto y título de la fuente. Así se procedió con la Base de Datos de Fuentes Richard Strauss (Richard-Strauss-Quellenverzeichnis), de la cual se han importado 650 registros hasta ahora y utilizando MARCXML. En la muestra completa del registro hay un enlace que lleva a la entrada en la base de datos original junto a las palabras “Entrada de catálogo original”. Se ha llegado a acuerdos similares con la Biblioteca Nacional de Austria, la Biblioteca Nacional de España, el Catálogo Único Italiano ICCU, y RISM Francia, que en total sumarán más de 200 000 registros.

## CONCLUSIONES

Con el fin de mejorar el acceso a fuentes musicales para académicos y músicos, en RISM buscamos que los métodos de catalogación

de fuentes y de intercambio de información existente estén organizados tanto para establecer los requisitos de análisis de fuentes como para facilitar medios de distribución informática. Muscat y la disponibilidad del catálogo RISM en línea han abierto nuevas posibilidades para que la institución sea una herramienta de mayor utilidad para los musicólogos. El proyecto está buscando oportunidades para colaborar con investigaciones que involucren fuentes musicales. Puede encontrarse información al respecto en <www.RISM.info>, en nuestros folletos y en nuestro artículo de Wikipedia. El folleto está disponible en el sitio web, o bien, puede solicitarse en la Oficina Central para su distribución entre profesores, bibliotecarios y estudiantes. Quienes estén interesados en este proyecto o tengan alguna duda sobre el catálogo de RISM o Muscat pueden ponerse en contacto con nosotros.

#### FUENTES

- Archivo Musical de la Parroquia, Santiago Chazumba, Oaxaca, México (MEX-SCHamp).  
Biblioteca Nacional de Chile (RCH-Sbnc).

#### BIBLIOGRAFÍA

- BLUM, David, 2017. "The Moravian Music Foundation Experience Using Bibliographic Records Downloaded from RISM". *Fontes Artis Musicae* 64, 4: 355-366.
- GONZÁLEZ VALLE, José V.; Antonio EZQUERRO; Nieves IGLESIAS; C. José GOSÁLVEZ y Joana CRESPI, 1996. *Normas internacionales*



- para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/ii, Manuscritos musicales, 1600-1800)*. Madrid: Arco/Libros.
- HOBOKEN, Anthony van, 1957. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- HOWARD, John, 1997. "Plaine and Easie Code: A Code for Music Bibliography". En Eleanor Selfridge-Field (coord.). *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*. Cambridge: MIT Press.
- LAZOS, John G., 2016. *José Antonio Gómez y Olgún (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*. Montreal: John G. Lazos.
- LESURE, François, 1960. *Recueils imprimés, XVIIe-XVIIIe siècles*. RISM B/I. Munich: G. Henle.
- MARCHANT, Guillermo, 1999. "El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, ca. 1790. Un manuscrito musical chileno". *Revista musical chilena* 53: 27-46.
- RISM Zentralredaktion, 2016. "Conference: Documenting Musical Sources in Latin America". <<http://www.RISM.info/publications/sources-in-latin-america-2016.html>>.
- SCHLAGER, Karl-Heinz *et al.*, 1971-2012. *Einzeldrucke vor 1800 (Individual Prints before 1800)*. RISM A/I. Kassel: Bärenreiter.

# EL ARCHIVO DE PAPELES DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO: SU CATALOGACIÓN Y CONSERVACIÓN

SALVADOR ADÁN HERNÁNDEZ PECH

*Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana de México  
Departamento de Catalogación de la Biblioteca Nacional*

*En la liturgia nada es banal. Todo se sitúa en la línea de la significación. Cada nivel del lenguaje se proyecta desde lo más craso a lo más inefable. El texto se hace poesía; la palabra, canto y hasta pura música, y el cuerpo, abrazando el mundo material, se hace signo y danza (Ferrer, 1995: 11-12).*

**L**a música es un elemento imprescindible para la realización de las diferentes representaciones de la fe en la Iglesia. Con su ejecución se celebra, se alaba o se enaltece la plegaria y la adoración a Dios, la Virgen, los ángeles o la Iglesia misma. Estas manifestaciones están conformadas por elementos materiales e inmateriales, que en conjunto forman parte del ritual litúrgico con que se ensalza y enaltece la fe y la religión en sí misma.

Desde la llegada de los españoles y con el establecimiento de las primeras congregaciones religiosas en la Nueva España, el uso y la elaboración de los materiales necesarios para la realización de los rituales litúrgicos fue una prioridad para la iglesia que se establecía

en estos territorios. Esto quedó registrado en las actas del cabildo catedralicio, y en su sesión del 1 de marzo de 1536 piden que:

[Cristobal de Campaya] ha de preguntar, en la iglesia mayor de Sevilla, por Peña, el benemérito y cantor, y darle la carta que para él lleva del cabildo, y que le busque los libros siguientes: primeramente una regla de pergamino –que sea muy buena, de las nuevas– y también un capitulario y un oficio natural diurno y un dominical. Y pagar lo que costare de los cien castellanos de minas que para esto lleva y, si faltase, avisar a su señoría o cabildo para que se provea y enviar. Luego, a lo menos, [que traiga] la regla y unas entonaciones de los himnos de todo el año y de los tonos de los salmos (ACCMM, Libro 1, fol. 003 [1º de marzo de 1536]).

Con el paso del tiempo, el ingreso de materiales de uso litúrgico –misales, breviarios y cantorales–, a la Nueva España fue aumentando, así como la necesidad de su manufactura en estas tierras; con ello se evitaba mandar traer o pedir que los hicieran en Europa, lo que implicaba un gasto monetario importante, así como un largo tiempo de espera para su recepción. La instauración de artesanos en el oficio de la elaboración del libro y diversos materiales impresos en estas latitudes en los primeros años del siglo xvii posibilitó que las colecciones proliferaran, y se fueran agregando otros tipos de materiales a los repertorios musicales eclesiásticos (Salgado Ruelas, 2014). Posteriormente, con el establecimiento del arzobispado y la conformación del cabildo catedralicio, se empezaron a formar colecciones de materiales que atendían a las necesidades y actividades de dicho órgano rector; me refiero a los archivos administrativos

y musicales de la catedral, mismos que se fueron enriqueciendo de documentos a lo largo del tiempo. Estos archivos musicales han pasado una gran variedad de vicisitudes, y los que se conservaron hasta nuestros días son una pequeña muestra de la riqueza musical que se tuvo en las catedrales mexicanas.

### EL ARCHIVO DEL CABILDO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

En palabras de Óscar Mazín, el archivo catedralicio

contiene la memoria de un proyecto histórico, social y urbano de largo alcance. [...] Éste es histórico porque supone una realización en etapas sucesivas y en un tiempo largo; cada catedral alcanzó un momento de consolidación que permitió su continuidad en el tiempo. El proyecto es social porque la Iglesia católica es una institución social por excelencia hacia la que confluyeron todos los grupos y corporaciones. [...] Finalmente, los proyectos catedralicios son urbanos porque desde la Antigüedad tardía las sedes episcopales fueron centros de poder específicamente ciudadanos, y además les marcó la honda raigambre urbana de la cultura mediterránea e hispánica (Mazín, 1999: 13).

Son estas iglesias catedrales las depositarias de una rica memoria documental proveniente de los registros de la curia de gobierno y justicia, de la secretaría de los obispos, de los registros de las sesiones del cabildo de la catedral, que tienen que ver con cuestiones económico-administrativas de la institución catedralicia, es decir, la colecturía de diezmos, las cuentas de fábrica y del tesoro,

los testamentos y obras pías, así como el repertorio musical que producían los maestros de capilla para la realización de los actos litúrgicos de la Iglesia. Es gracias a estos recursos materiales que actualmente se tiene noticia de cómo era la vida en la sociedad novohispana y decimonónica. A partir de su estudio se pueden obtener datos de acontecimientos relevantes, así como conocer un poco de la vida común en la sociedad mexicana y ver cómo el paso del tiempo, las modas y la decadencia de instituciones tan importantes como la catedral dieron paso a nuevos estilos y formas en la sociedad.

Es también un hecho innegable que estos repositorios documentales han sufrido saqueos y destrucción, tanto por la ignorancia de la misma sociedad como por cuestiones políticas. Prueba de ello son las incautaciones que se llevaron en los edificios eclesiásticos durante las Leyes de Reforma y el gobierno liberal, lo que permitió que, durante mucho tiempo, los encargados del resguardo de dichas colecciones las ocultaran al público en general y que únicamente se tuvieran atisbos de la riqueza en información que se contenía en dichas fuentes. Es el caso de la Catedral de México y su archivo.

### *Un poco de historia...*<sup>1</sup>

El padre Luis Ávila Blancas fue nombrado sacristán mayor de la Catedral de México en 1990 y archivista oficial dos años

---

<sup>1</sup> Son pocas las fuentes históricas que se tienen sobre la formación y constitución del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, por lo que la mayor parte de la información contenida en esta parte del texto está tomada de la obra de Mazín, 1999. Se ha buscado respetar la presentación original de la información y solo se han adecuado algunos párrafos para el fin de este documento.

después, cuando sucedió en el cargo al licenciado José de Martín Rivera. Por aquel entonces los fondos documentales del cabildo eclesiástico se localizaban en las tres únicas piezas que servían de oficinas en la iglesia: el anexo de la capilla de Guadalupe, que comunicaba a esta con el Sagrario Metropolitano; un recinto llamado el “revestidor”, que servía al clero catedralicio para dicho efecto, y uno tercero, contiguo al extremo noroccidental del Sagrario, donde se habían dispuesto servicios sanitarios. En varios armarios o estantes de fierro se hallaban libros y legajos, según parece, conforme un antiguo ordenamiento por dependencias u oficinas catedralicias. Aquel espacio resultaba no solamente estrecho, sino que la humedad del drenaje y las tuberías atentaba contra los documentos. Es debido a lo anterior que el padre Ávila Blancas, en su calidad de sacristán mayor y de archivista oficial, solicitó al gobierno de la República la devolución del edificio anexo al poniente de la catedral, que da con la calle de Brasil, frente al Monte de Piedad, inmueble construido a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El cual había servido originalmente a la biblioteca catedralicia y a las oficinas de haceduría y contaduría de la iglesia catedral, pero fue incautado por el gobierno juarista en 1862 y devuelto a la iglesia a finales del siglo XX. Sirvió de sede a las oficinas de la Mitra de México hasta que el arzobispo Darío Miranda las trasladó provisionalmente, en 1970, a la calle de Tíber, y más tarde a su actual domicilio en Durango núm. 90, en la colonia Roma. En muy malas condiciones, el antiguo inmueble fue ocupado de nueva cuenta por el Estado y fue restaurado. En él se hallaba, en 1992, un museo de la catedral, integrado a iniciativa del arquitecto Sergio Zaldívar Guerra.

En 1993, el entonces titular de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Luis Donaldo Colosio, giró órdenes para que se cerrara el museo y se entregara el edificio. En su planta baja quedaron instaladas las oficinas y el archivo del Sagrario Metropolitano; en la alta, el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, los restos de la biblioteca catedralicia, llamada “turriana” en recuerdo de los canónigos Torres –sus fundadores en el siglo XVIII–, las oficinas de la catedral y la sala guadalupana, con los retratos de los señores arzobispos de México. Del traslado de los fondos documentales a este espacio interesa decir que se empezó con los libros y legajos del archivo capitular; le acompañaron 259 rollos de microfilme en los que se consigna solo una parte de aquellos. Sin embargo, el padre Ávila Blancas descubrió ulteriormente, en uno de los roperos del crucero oriente de la iglesia, una sección de documentos sueltos dispuestos en montones.

Valido de algunos contactos con personal del Archivo General de la Nación, don Luis Ávila Blancas invitó a la profesora Glafira Magaña y a otras tres personas a que procedieran a limpiar los materiales y a darles un primer acomodo por series, guiados por el antiguo ordenamiento de oficinas o dependencias. En octubre de 1994 se sumó a la tarea el licenciado Salvador Valdez, quien, para el primer semestre de 1995, junto con la profesora Magaña, terminó el acomodo de la documentación suelta, elaborando un inventario de todo el repositorio, dispuesto ya para entonces alfabéticamente por series en gavetas y estantes de fierro. Según Valdez, parte de la documentación suelta estaba atada y otra, la más numerosa, esparcida. Toda ella fue dispuesta por expedientes en carpetas y luego en cajas de cartón según las series que pudieron identificarse en el fondo.

El archivo musical también fue trasladado, y para estas fechas constaba de 1 998 obras musicales en carpetas y 73 libros de coro. En 1960, los señores Lincoln Bruce Spiess y E. Thomas Stanford trabajaron un inventario de dicho archivo que da cuenta de las obras contenidas en cada legajo. No obstante, fue enriquecido por Salvador Valdez, quien a lo largo de 1996 y 1997 anotó un número progresivo por cada obra, más la referencia del rollo de microfilme en que se puede consultar cada una.

En 1997, el Centro de Estudios de Historia de México Condumex y El Colegio de Michoacán propusieron al señor Norberto Rivera, arzobispo de México, el proyecto de microfilmación de la totalidad de documentos hallados en el archivo de la catedral, así como la elaboración de un instrumento de consulta. Fue un proceso largo y delicado, mismo que estuvo a cargo del doctor Óscar Mazín, y que concluyó con la publicación, en 1999, del *Inventario y guía de acceso del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México*.

Posterior a estos trabajos de organización de la colección documental, solo se tiene noticia del agregado que hizo Salvador Valdez a la serie de “Concilios”, donde anotó los materiales que se reintegraron a la colección en 2002. No así con el archivo musical.

#### *Catalogación del archivo de música de la catedral*

Entre 1965 y 1967, Thomas Stanford trabajó, junto con Lincoln Bruce Spiess, en la catalogación de los documentos de música de los archivos musicales de diversas instituciones –civiles y eclesíásticas– mexicanas. De dicho trabajo se tiene el *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*; mismo que no vio la luz sino hasta julio de 1991. Stanford señala que, anterior a las labores que él realizaba, el padre Javier González ya había trabajado en la organización de los materiales, asignándoles una clasificación que indicaba su orden de acuerdo con su posición dentro de la estantería que los albergaba. Stanford no modificó el sistema de clasificación con el que se encontró, sino que lo utilizó para su propia catalogación. Encontró que el padre González había empleado tres codificaciones: la primera para indicar la sección del estante que guardaba los documentos; la segunda, la posición del entrepaño en el estante, y la tercera, la posición del legajo en dicho entrepaño, por ejemplo, Legajo A d 1 (Stanford, 2002: XLVI).

Después de los trabajos realizados por Stanford, no se tiene información de que se haya continuado con la revisión de los materiales, así como tampoco hay noticias de que alguien velase por la conservación y organización de los mismos, por lo que es posible que el archivo haya tenido pérdidas invaluable (Covarrubias, 2006: 265).

En 1994, Salvador Valdez fue nombrado encargado del archivo; realizó una revisión general de los materiales resguardados y aplicó su reordenación, haciendo una serie de indicaciones adicionales a la signatura del presbítero González; añadió las del catálogo de Stanford e incluyó otras con la finalidad de facilitar su localización y organización, quedando como sigue:

C1 E1.1 Leg B a 1 AM 0001			
C1	E1.1	Leg B a 1	AM 0001
Sección de la clasificación que indica el clóset o estante en el que se encuentra el material. Cabe mencionar que solo hay C1 y C2.	Esta sección está conformada por tres subsecciones: -E: se refiere al entrepaño. -E1: el número antes del punto e inmediato a la letra <i>E</i> se refiere a la ubicación del entrepaño en el estante, de arriba hacia abajo. -E1.1: El número que sigue al punto se refiere a la ubicación, de izquierda a derecha, en el que se encuentra el legajo en el entrepaño.	Estas siglas representan la signatura que dio Stanford a los materiales en su catálogo.	Esta sección está compuesta por: -AM. Siglas que indican Archivo de Música -0001. Números que corresponden al ordenamiento, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de cada uno de los expedientes.

**Tabla 1.** Ejemplo de clasificación propuesta por Salvador Valdez en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México.

Estas adiciones a la signatura tenían como finalidad hacer más asequible la organización de los materiales en la estantería, así como su localización. Sin embargo, dentro de esta clasificación no se incluían los materiales que conforman la “Colección Estrada”, ni los “Libros de coro”; asimismo, en lo que se refiere al contenido, estas signaturas no atendían a las necesidades de unificación y de representación, puesto que había problemas de identificación muy serios que venían desde los trabajos de catalogación hechos por Stanford y sus antecesores.

No es sino hasta finales del siglo XX e inicios del XXI que ingresa el proyecto *Musicat*, de la UNAM, para realizar los trabajos de catalogación de la colección de libros y papeles de música de la Catedral de México. La idea del proyecto se gestó desde 1998, e inició como parte de una investigación individual que tuvo lugar cuando

María de la Luz Enríquez participaba en el seminario “Patronato de los Virreyes y Arzobispos”. Una vez aceptado el trabajo de colaboración entre el proyecto *Musicat* y la Catedral de México, uno de los primeros retos fue organizar las colecciones de acuerdo con las normas y criterios que se habían planteado al interior del proyecto. La necesidad de reorganizar la colección se tuvo en el 2003, cuando el equipo de trabajo que se encargaría del estudio de esta para el diseño de la base de datos de libros y papeles de música de *Musicat* comenzó con la revisión de la primera obra que se encontraba en la colección: los *Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo*, compuestos por el maestro de capilla Antonio Juanas, y que, de acuerdo con lo indicado en el catálogo de Valdez, estaba contenida en los tres primeros legajos (Covarrubias, 2006: 266):

C1 E1.1 Leg B a 1 AM0001 a 0013
C1 E1.2 Leg B a 2 AM0014 a 0023
C1 E1.3 Leg B a 3 AM0024 a 0034

**Tabla 2.** Clasificación de los *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, por Antonio Juanas (Valdez).

De lo anterior se entiende que la obra está dentro de tres legajos y cada legajo contiene más de una decena de materiales, lo cual da un total de 34 firmas diferentes para los cuadernillos que deberían de conformar una unidad; es decir, poseer una sola firma para todos los papeles. Aunado a esto, se identificó que la obra que corresponde a la firma C1 E1.1 Leg B a 1 AM0009 no forma parte de la anterior, lo que indica que la organización y la clasificación no fueron realizadas a partir del estudio del contenido, tanto litúrgico como musical, de los materiales.

Conforme siguieron con la revisión de la colección, fueron identificando más obras que no solo compartían la problemática anterior, sino también poseían otras adicionales, como cuando aparecían diferentes obras con una sola signatura asignada o cuando se presentaban obras incompletas o procedentes de las misceláneas, agrupadas en un solo ítem, lo que no permitía su adecuada identificación.

El estudio y el análisis del contenido de los materiales que conforman el actual archivo de música ha dado paso a un crecimiento exponencial en lo que a registros catalográficos de la colección se refiere, pues además de incluir los materiales que conforman la “Colección Estrada”, se han podido distinguir obras únicas; se han determinado las festividades que corresponden en algunos casos, así como se han establecido autorías (cuando esto ha sido posible) de materiales, antes anónimos (Covarrubias, 2014: 24):

	CATÁLOGO DE STANFORD	CATÁLOGO DE <i>MUSICAT</i> /ADABI
Cantidad de obras	-	4 386
Cantidad de entradas catalográficas	1 463	2 339

**Tabla 3.** Comparación de las entradas en los catálogos de Stanford y *Musicat*.

De esta manera, se ha logrado una mejor identificación de los materiales musicales y ha aumentado el número de investigaciones que abarcan lo concerniente al fenómeno musical en la iglesia Catedral de México. El proyecto *Musicat* sigue realizando trabajos de revisión de la colección; se han identificando obras

que se encontraban tachadas en los originales, así también se han conformado nuevas colecciones y nuevas obras individuales. Asimismo, se han diseñado herramientas informáticas especializadas para el trabajo catalográfico de los materiales.

### CATÁLOGO ELECTRÓNICO *MUSICAT*

Para la realización de los trabajos de catalogación de la colección, el proyecto encargó al ingeniero Mario Hazza Treviño el desarrollo y construcción de una plataforma informática que respondiera a las necesidades de registro de información musicológica, litúrgica, descriptiva, museográfica y bibliotecológica. Esta herramienta se ha construido en el *software* libre de MySQL. Se actualiza y adecua en forma continua, atendiendo a las necesidades del catalogador y a las características propias del documento, pues ha sido evidente que no se puede hacer una simple descripción física del material; se requiere de un estudio más a fondo para poder entender el sentido de los materiales en lo litúrgico y musical, aspectos que le dan su función y razón de ser.

Para la conformación de dicha plataforma y la descarga de la información contenida en los documentos se han seguido las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas (RISM: *Répertoire International des Sources Musicales*), con lo que se normaliza la catalogación de música manuscrita antigua.

Para la descripción general de los materiales se han respetado las normas ISBD (G), así como las recomendaciones que se han tenido de especialistas en museografía y conservación para el llenado de las fichas de estado de conservación. De igual forma

se atienden las observaciones y comentarios de los campos de estudio de la bibliotecología, musicología y la liturgia, lo que da como resultado un trabajo multidisciplinario y una serie de fichas catalográficas que incluyen datos de estas disciplinas, conviviendo en armonía y brindando una herramienta de búsqueda y consulta muy versátil.

Aun cuando no se trabaja en una plataforma de corte bibliotecario, dígase en MARC21 o con los estándares de las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA), o las normas de Descripción y Acceso de Recursos (RDA), la gran mayoría de campos que tiene el sistema *Musicat* se corresponde con los campos de estos estándares y normas internacionales de catalogación. Para lograr la especificidad que requiere el análisis al interior del proyecto, se optó por el desarrollo de un sistema único.

No obstante los problemas que derivan de la creación y adecuación de un recurso informático de esta índole, el personal del área de informática ha logrado desarrollar una interfaz de administrador y una de usuario para lograr el objetivo ulterior del catálogo: hacer asequible la información a los usuarios finales del producto, lo cual se ha puesto a prueba cada vez que se han atendido peticiones de consulta con diversos tópicos y temáticas de estudio de los investigadores y ha permitido identificar los errores de la base, así como afinar los campos de consulta e indexación de información.

#### **MEDIDAS DE CONSERVACIÓN DEL ACERVO**

A la par de la catalogación de los documentos, se realiza también un proceso de digitalización de las obras. En principio, atendiendo a la

solicitud de la toma de las imágenes del íncipit musical y literario; sin embargo, y como una medida de conservación de la colección, simultáneamente se digitaliza el acervo musical. En ese sentido, ya se encuentra fotografiada la colección de “Libros de coro”, con poco más de 16 000 imágenes. En cuanto al archivo de papeles de música, existe un avance del 30% de la colección, lo cual representa cerca de 20 000 imágenes. Sin embargo, como los trabajos de catalogación continúan, no se ha concluido con los de fotografiado, en tanto no se terminen de integrar las obras de acuerdo con los criterios de catalogación del proyecto.

Para asegurar la conservación de la colección de papeles de música, estos se encuentran almacenados en cajas de polipropileno, tipo almeja, lo cual evita la acumulación de polvo y reduce el ataque de agentes nocivos (insectos) a los papeles. Cada obra se encuentra, además, resguardada en guardas de papel fabriano libre de ácido, lo que mantiene a las partes instrumentales y vocales integradas como unidad, evitando que se puedan revolver las obras.

## CONCLUSIONES

El trabajo de organizar, catalogar, clasificar y poner en servicio los materiales que conforman el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México ha sido una labor que ha tomado mucho tiempo; ha dejado como consecuencia pérdidas de materiales irremplazables, así como un considerable deterioro físico de las colecciones por los traslados que ha tenido la colección, sin dejar a un lado los diferentes agentes nocivos a los que se ha tenido que enfrentar.

Estos recursos son un patrimonio que se debe resguardar, custodiar y preservar, y está en manos de los que nos encontramos frente a estos recintos asegurar que el acceso, la difusión y el correcto uso de los materiales permita que se llegue a buen fin con los objetivos de la preservación de nuestra historia documental, bibliográfica y musical (en lo que respecta al archivo que me ha tocado dirigir).

No obstante las vicisitudes que ha tenido que sortear el archivo en diferentes momentos de su historia, ha logrado perdurar y trascender dichos problemas gracias a los trabajos incansables de personas comprometidas con la cultura, la historia y el arte, como los finados Luis Ávila Blancas y Salvador Valdez, quienes con su ejemplo y dedicación han dejado huella en todos aquellos que tuvimos el placer de convivir y trabajar con ellos. Por lo mismo, y en honra a su memoria, las diferencias académicas y personales deben desaparecer ante las problemáticas a las que nos enfrentamos en la actualidad en todos los niveles de administración y resguardo de estos valiosos acervos, buscando hacer un frente común para hacer asequible la riqueza documental con que contamos en las bibliotecas y los archivos de todos los niveles en el país, pues los trabajos de organización aún se llevan a cabo en muchos de los acervos que hoy en día son materia prima de investigaciones y trabajos de diversa índole.



## FUENTES

ACMM (Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México),  
*Actas de Cabildo*, Libro 1.

## BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, Margarita, 2006. “Los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) por Antonio Juanas: un estudio catalográfico”. En *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- , 2014. “Los primeros catálogos”. En *Catálogo de papeles de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- FERRER, Juan Miguel, 1995. *Curso de liturgia Hispano-Mozárabe*. Salamanca: Kadmos.
- MAZÍN, Óscar, 1999. *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Inventario y guía de acceso*. Vol. I. México: El Colegio de Michoacán / Condumex.
- SALGADO RUELAS, Silvia, 2014. “La biblioteca y la librería coral de la Catedral de México”. En Idalia García Aguilar y Pedro Rueda Ramírez (coords.). *El libro en circulación en la América colonial. Producción, circuitos de distribución y conformación de bibliotecas en los siglos XVI al XVIII*. México: Quivira.
- STANFORD, E. Thomas, 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.

# LIBROS CORALES EN LA NUEVA ESPAÑA

SILVIA SALGADO RUELAS

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**E**ntre los siglos xvi y xix, en la Nueva España circularon, se usaron y se elaboraron libros de coro manuscritos e iluminados para la liturgia de la Iglesia católica. Las primeras obras fueron transportadas desde Sevilla para el uso catedralicio y conventual. Paulatinamente se consolidó la cultura escrita y visual proveniente del Viejo Mundo, factor que propició la producción material de tales obras por los novohispanos y los migrantes peninsulares, quienes transcribieron los contenidos litúrgicos reconocidos por la Iglesia católica para ser aplicados en la vida novohispana. En el siglo xviii se desarrolló una época de luces y sombras para los libros de coro virreinales en el que participaron cabildos, mecenas, copistas e iluminadores, a favor de un artefacto cultural arcaizante que logró traspasar el límite del siglo xviii y seguir un camino paralelo al de la imprenta hasta el final del siglo xix. Los libros de coro están en la frontera de la factura artesanal y artística, cruzan los bordes de lo tipográfico o industrial, y persistieron a los cambios técnicos hasta el inicio del siglo xx.

### APROXIMACIÓN CONCEPTUAL E HISTÓRICA

Los libros de coro forman parte esencial del ritual sonoro catedralicio o conventual. No son objetos de culto sino para el culto, por lo que su uso está marcado por el canon y la liturgia. Su continente es grandilocuente y exclusivo, ya que ningún otro objeto libresco adopta sus formas, en cuanto a dimensión, materialidad o reunión de elementos caligráficos, musicales y plásticos.

Los libros de coro cumplen la función arcaizante de conservar el ritual, que tiene como centro el sacrificio primigenio que vincula lo humano con lo sagrado, con el fin de mantener la delicada armonía o el frágil vínculo entre la vida y la muerte. Desde la Edad Media los cantos y libros de coro se usaron para celebrar la liturgia cristiana, pero la práctica coral se remonta a la *cantilación* o especie de recitación cantada de los salmos que anteriormente hacían los judíos en sus rituales. Esas maneras fueron adquiridas por los paleocristianos y sus sucesores, quienes también adoptaron la arquitectura de los edificios basilicales romanos para hacer ceremonias. En esta incluyeron espacios para el coro y el canto. Se tienen noticias de prácticas corales remotas que se extendieron por el occidente europeo, en monasterios, catedrales y conventos. Los códices y fragmentos corales litúrgicos más antiguos que se conservan se remontan a la alta Edad Media y conforme creció la dimensión espacial del coro, también aumentó el tamaño de los libros y el número de cantores. Eso sucedió hacia el siglo XIII, con el esplendor de las catedrales góticas.

Su contenido litúrgico se engalana con la música sacra del canto llano y polifónico. La composición formal de sus hojas es producto de tareas artesanales y artísticas que se plasman en escrituras e ilustraciones provenientes de una larga tradición plástica

medieval, cuando el arte de la pintura estaba en libros y muros. Cada documento es obra única que se acerca más al arte anónimo medieval o al individual moderno que al producto tipográfico multiplicado de molde o industrial; es por eso que algunos de los más antiguos nunca tuvieron inscrita la portada, la fecha o los nombres de sus autores materiales, artísticos o intelectuales, sino solo improntas o colofones, en el mejor de los casos. Sin embargo, los libros de coro novohispanos del siglo XVIII se hacían en consonancia con las maneras del libro impreso antiguo.

En México se conservan más de medio millar de cantorales manuscritos en las catedrales de Durango, Guadalajara, México, Morelia, Oaxaca, Puebla y San Cristóbal de las Casas; en la Basílica de Guadalupe; en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en el Museo Franz Mayer, el Museo Andrés Bello de Puebla, el Museo Regional de Querétaro, el Museo Nacional del Virreinato; en la Biblioteca Franciscana de Cholula, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y la Biblioteca Nacional de México, entre otras instituciones o colecciones particulares. Sin embargo, está pendiente la tarea de inventariarlos, catalogarlos y estudiarlos plenamente.

Hasta hace poco tiempo se consideraba que los libros de coro más antiguos que se conservan en México procedían de la Península Ibérica, pero con los viajes de navíos y gente por el Océano Atlántico, paulatinamente comenzaron a llegar calígrafos e iluminadores del libro manuscrito a la Nueva España, aportando sus artes y oficios a la confección de uno de los objetos libresco de mayor formato y tradición bajomedieval que en la Edad Moderna sobrevivieron a los productos de la imprenta tipográfica e industrial.

Una de las primeras noticias que se tiene sobre copistas e iluminadores hispanos en México corresponde al presbítero Juan de AVECILLA, vecino de Sevilla, copista de libros, invitado por el obispo fray Juan de Zumárraga, quien a su vez había traído libros para el ritual sonoro catedral (ACMM, *Actas de cabildo*, Libro I, fols. 7r-7v [25 de octubre de 1538]). El padre AVECILLA llegó a la Nueva España hacia 1540, un año después del arribo del operario italiano Giovanni Paoli o Juan Pablos con la imprenta de los Cromberger a la ciudad de México, considerada como la primera establecida en el Nuevo Mundo (Alfaro Cruz, 2013; Álvarez Márquez, 2000).

En los siglos novohispanos XVI e inicios del XVII destacan las obras de copistas e iluminadores andaluces o vecinos de dicha provincia, tales como el maestro de la librería coral de la catedral hispalense Melchor Riquelme, los iluminadores Diego de Zamora, Luis Lagarto y Alonso de Villafañe —estos últimos trabajaron en la Catedral de Puebla—, y el copista fray Juan de la Mota. Esa primera influencia tuvo repercusiones suficientes para que Gaspar Riquelme, Gregorio Alonso, Lorenzo Rubio y Lucas García, asentados en la Nueva España, continuaran dicha labor en el convento grande de San Francisco y en la Catedral Metropolitana de México, hacia finales del quinientos y principios del seiscientos.

De la primera mitad del siglo XVII se conservan cantorales asociados a la familia Lagarto en la Catedral de Puebla; sin embargo, de la segunda parte de esa centuria aún no se tienen estudios suficientes para conocer nombres y obras, pero ya se han registrado algunos volúmenes anónimos en la Catedral Metropolitana, la Biblioteca Nacional de México y el Museo Nacional del Virreinato.

Del siglo XVIII destaca la obra caligráfica del fraile agustino Miguel de Aguilar (Estrada Valdez y Garza Cabrera, 2013), de Simón Rodríguez de Guzmán, Sebastián Carlos de Castro, Miguel Vieyra, Andrés José Gastón y Balbuena, así como las iluminaciones de Juan de Dios Rodríguez Leonardo Coronado. Poco a poco, la nómina de artistas y artesanos del libro coral ha crecido gracias al trabajo de abrir y traspasar puertas para ingresar al mundo de las librerías catedrales y conventuales, que actualmente se conservan en bibliotecas y colecciones de distinto género.

#### **LIBROS DE CORO EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS**

La Iglesia Catedral Basílica Menor de la Inmaculada Concepción, en Durango, conserva una nutrida colección de 66 libros de coro manuscritos e iluminados, en varios armarios del Museo de Arte Sacro de la propia iglesia. Dos volúmenes contienen canto polifónico y los demás pertenecen al canto llano, por lo que sus dimensiones exceden ampliamente el tamaño de los libros impresos. Se conocen también como libros de facistol o de gran atril, y su lugar natural está en el centro del coro de la iglesia.

Treinta de ellos fueron elaborados por el calígrafo Simón Rodríguez de Guzmán entre 1730 y 1735. Cabe mencionar que se tiene un ejemplar de 1706 del mismo copista, en el que se presenta como antiguo infante de coro de la Iglesia Catedral Metropolitana de México. Este es el caso de un artesano del libro coral que estuvo activo al menos 30 años y produjo cantorales para las catedrales de Durango y México.

Por otra parte, se tiene registro de Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez Leonardo Coronado, quienes entre 1730 y 1750 hicieron libros de coro para las catedrales de Durango, Guadalajara y México. De la década de 1760 se han identificado libros atribuidos a un iluminador que no firmó sus obras, pero sus signos visuales permiten bautizarlo como el “Maestro de las Rosas” quien hizo el *Libro Mariano* y el *Oficio de San José* para la Catedral de Durango.

Uno de los propósitos de este trabajo es presentar un somero perfil bibliográfico y artístico de la colección de libros corales de la Catedral de Durango durante el siglo XVIII, y su vinculación con el fondo de cantorales de la Catedral de México y el Museo Nacional del Virreinato. Cabe mencionar que el objeto de estudio no ha sido abordado anteriormente como un *corpus* documental y artístico, por lo que su tratamiento teórico y metodológico está en proceso.

Las obras que se han identificado con mayor claridad y número están firmadas o se pueden atribuir a Simón Rodríguez de Guzmán, uno de los artesanos del libro más prolífico y con una larga trayectoria que se remonta a la década de 1690 –cuando fue infante de coro de la Catedral Metropolitana– y se extiende hasta 1735 –cuando firmó el último de los libros de coro que envió a la Catedral de Durango–. En la Catedral de México se conservan seis volúmenes, más un libro de canto polifónico en el Museo Nacional del Virreinato. En tanto que en la Catedral de Durango se resguardan 30 libros fechados entre 1730 y 1735. Su última etapa plantea preguntas sobre si Rodríguez de Guzmán formó un taller para abastecer la demanda proveniente del obispado de la Nueva Vizcaya, ya que produjo aproximadamente seis libros al

año, lo que representa un esfuerzo notable para el promedio de aquella época.

Es importante señalar que existió una actividad interesante pero poco investigada sobre la producción y circulación de libros de coro entre las diócesis de México, Durango y Guadalajara, ya que se han encontrado obras producidas por el calígrafo e iluminador Sebastián Carlos de Castro y el miniaturista Juan de Dios Rodríguez Leonardo Coronado (*fl.* 1730-1750). Cabe destacar que Leopoldo Orendáin (1960) ya había registrado su presencia y actividad, principalmente en Durango, en la década de 1740. De ambos se conserva una veintena de cantorales en la Catedral de Durango y otros tantos en México y Guadalajara, por lo que es preciso desarrollar estudios comparativos que registren sus actividades, fechas, etcétera, y observar si su influencia se extendió a territorios más distantes como Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Nuevo México, considerando que esos lugares formaban parte del obispado de la Nueva Vizcaya.

Durante el obispado de don Pedro Tamarón y Romeral (1758-1768) se hicieron dos de los libros de coro más notables de la Catedral de Durango, los cuales están hermanados con seis de la Catedral de México. El primero de los libros de Durango está dedicado al tema mariano, especialmente a la pura y limpia Concepción, a quien se consagró el templo catedral. Cabe destacar que el cantoral en cuestión es uno de los más importantes de la colección por su riqueza, belleza y por la información que ofrece, ya que al final se tiene un colofón con la siguiente información:

Se acabó este libro que contiene el rezo nuevo de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción y las antifonas propias de Nuestra



Señora de Guadalupe de México, en 12 de octubre del año del Señor de 1763, para la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Durango del Reino de la Nueva Vizcaya, siendo su dignísimo obispo della el ilustrísimo señor doctor don Pedro Tamarón y Romeral del Consejo de su Majestad, natural de la villa de la Guardia, provincia de la Mancha del Arzobispado de Toledo, presidente del muy ilustre Venerable Cabildo; el señor arcedeano, doctor don Bernardo Joaquín de Mata Borrego, y jueces hacedores, el señor chantre doctor don Josef Díaz y Alcántara, provisor y vicario general y comisario subdelegado general de la Santa Cruzada en aquel Obispado, y el señor magistral, doctor don Francisco Diego Inurrigarro (AACD, *Libro de coro mariano*, último folio [1763]).

Este colofón fue escrito por el copista o amanuense de la obra, quien se refiere a los oficios de vísperas y misa que contiene el volumen mariano. Indica que terminó la obra en octubre de 1763, cuando el toledano Pedro Tamarón y Romeral ocupaba la silla episcopal de la gran diócesis de la Nueva Vizcaya, y menciona a varios miembros del cabildo que lo acompañaban y que tuvieron que ver con el encargo de la obra –como es el caso del arcedeán, los jueces hacedores, el chantre y el señor magistral–.

Sobre la materialidad codicológica y factura artística, el libro mariano está hermanado con otro cantoral dedicado al Oficio de San José. El 28 de enero de 1761, el mismo copista e iluminador terminó para la Catedral de Durango un oficio de maitines josefino, en el que se puede observar el posible retrato del obispo Tamarón como comitente y que resulta similar a otro que aparece en el libro mariano. Esta práctica no es común en los libros de coro de la

Catedral de México iluminados por el “Maestro de las Rosas”; pero sí sucede en los dos cantorales de Durango. Siguiendo los indicios del copista e iluminador, en la Iglesia Catedral Metropolitana de México se resguardan nueve libros de coro que no tienen colofones ni firmas de los artistas o artesanos que los hicieron, pero la caligrafía y los motivos decorativos que se utilizaron permiten identificar al “Maestro de las Rosas”.

Como reflexión final, cabe decir que se ha trazado un recorrido histórico y artístico a través de los libros de coro que vinculan a la Catedral de Durango, sede del obispado de la Nueva Vizcaya, con la Metropolitana de México, y es de considerar que esto sigue siendo el inicio de un camino tierra adentro. Se han identificado cuatro artesanos y artistas del libro de coro que produjeron obras para ambas diócesis, pero los objetos requieren de una investigación más documentada en los archivos de ambas catedrales, especialmente en la de Durango; además de la ardua y larga tarea de sistematización documental que incluye el inventario, el catálogo y la digitalización de un patrimonio poco conocido, estudiado y descifrado. Este es uno de mis propósitos en el Seminario de Estudios Históricos de la Iglesia de la Nueva Vizcaya con sede en la Universidad Juárez del Estado de Durango, y en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente con sede en la Universidad Nacional Autónoma de México.

**FUENTES**

- AACD (Archivo Arquidiocesano de la Catedral de Durango), *Libro de coro mariano*.
- ACMM (Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México), *Actas de cabildo*, libro I, fol. 7-7v.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALFARO CRUZ, Jesús, 2013. *Cristóbal de Campaya, primer procurador y primer secretario del Cabildo Catedral Metropolitano, 1536-1545*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen, 2000. *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*. Sevilla: Ayuntamiento.
- ESTRADA VALDEZ, Tania y Patricia GARZA CABRERA, 2013. *Propuesta de intervención para el Libro de coro 1715 (LC-1715) a partir del estudio de los elementos estructurales y de las encuadernaciones de los libros de coro copiados por fray Miguel de Aguilar en el siglo XVIII*. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”- Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GESTOSO, José, 1899-1908. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Andalucía Moderna.
- LUNA ROSAS, Arturo Israel, 2010. “Proyecto de libros de coro en Musicat: perspectiva multidisciplinaria en la catalogación de los cantorales polifónicos de la Catedral de México”. Universidad Nacional Autónoma de México: tesis de licenciatura.

- ORENDÁIN, Leopoldo, 1960, “Libros corales en la Catedral de Guadalajara”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 8, 29: 37-46.
- SALAZAR GIL, María Fernanda, 2009. *Espejo miniado que ilumina: reflexiones sobre la muerte en la miniatura de un oficio de difuntos del siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SALGADO RUELAS, Silvia, 2009. “Códices corales sevillanos en México”. En Idalia García Aguilar (comp.). *Complejidad y materialidad: reflexiones del Seminario del Libro Antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.
- \_\_\_\_\_, 2013. “Cantorales de la Biblioteca Nacional de México”. <<http://cantorales.iib.unam.mx>>.
- \_\_\_\_\_, 2015. “Los libros de coro de la Catedral de México, un repertorio virtuoso”. En *La Catedral de México*. México: Bancomer/El Equilibrista.
- \_\_\_\_\_, 2016. “El libro mariano de la Catedral de Durango”. *Hallazgos*. Publicación digital. <<http://musicat.unam.mx>>.
- Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, 2009. “Libros de coro en Musicat”. Publicación digital. <[musicat.unam.mx/nuevo/librosdecoro.html](http://musicat.unam.mx/nuevo/librosdecoro.html)>.

IMPRESIÓN DE MÚSICA  
EN HISPANOAMÉRICA

# LA IMPRESIÓN DE MÚSICA EN MÉXICO (SIGLOS XVIII-XIX): COMENTARIOS DESDE LA HISTORIA DEL LIBRO Y LA MATERIALIDAD DE ALGUNOS EJEMPLARES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO Y OTROS ACERVOS<sup>1</sup>

MARINA GARONE GRAVIER

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**P**ara nadie es ajeno el hecho de que, si bien existió abundante circulación de obras musicales durante el período colonial en México, escasas fueron las que se publicaron en suelo americano. El mayor obstáculo para la edición autóctona tuvo que ver con las limitaciones tipográficas, técnicas y materiales para elaborarlas. Con el interés de explorar las condiciones que propiciaron la aparición de dichas publicaciones, en el presente texto se mencionará, en primer lugar y de manera sumaria, la historia de la notación musical para comprender cómo se dio el paso de ese sistema escrito a la reproducción de copias idénticas; en segundo lugar, se mencionarán los sistemas de impresión musical que existieron durante el periodo de la imprenta manual, por orden de aparición, y, finalmente, se dará paso a algunos datos que permitirán ubicar la introducción, circulación y producción de libros de música en la Nueva España.

A partir de la revisión de varios ejemplares de la Biblioteca Nacional de México y de otros acervos mexicanos e internacionales,

---

<sup>1</sup> Agradecimiento a los investigadores Ana Utsch, Fermín de los Reyes, Corinna Zeltsman, Antonio Carpallo, Gustavo Mauleón, Hilda Julieta Valdés y Anastasia Krutitskaya, y a los alumnos Emiliano Pastrana, Omar Cervantes y Paola Lorena Cruz.

se seleccionaron algunas ediciones musicales mexicanas de los siglos XVI, XVIII y XIX para comentar quiénes fueron los impresores y talleres que las publicaron, sus características físicas e indicios de su producción material. Las obras impresas que se tomarán en cuenta son las primeras de Juan Pablos, Antonio Espinosa y Pedro Ocharte, dos obras de México y Puebla publicadas en el siglo XVIII y otras tres de la primera veintena del siglo XIX, de México y Guadalajara (Sánchez, 1725; *Missa gothica*, 1770; Arriaza, 1811; López, 1821; Elizaga, 1823).

El objetivo principal de este trabajo es proponer las etapas de la producción editorial de música en México antes de la explosión que supuso la edición musical mediante la técnica litográfica.<sup>2</sup> El enfoque utilizado se centra en algunas de las perspectivas de la historia del libro, la tecnología gráfica y la materialidad de los objetos.

### **BREVE RELACIÓN DE LA HISTORIA DE LA NOTACIÓN MUSICAL**

La historia de la escritura es notablemente compleja y longeva, e implicó la formalización y estabilización del registro visual de una serie de lenguajes; la música no fue una excepción, pero, a diferencia de la codificación del lenguaje hablado, los inicios de su escritura gráfica propia tardaron mucho más tiempo en comenzar que aquel. Aunque en el mundo antiguo ya existía notación musical de carácter alfabético, los primeros registros de la notación neumática están vinculados con

---

<sup>2</sup> El tema de la edición litográfica de música ha sido estudiado en trabajos previos como los de María E. Pérez Salas (2005), la compilación *Los papeles de Euterpe* (Suárez, 2014) y la tesis de maestría de Aguilar Rus (2011).

el canto gregoriano francés, que se desarrolló entre los siglos VIII y IX;<sup>3</sup> fue entonces cuando se dio cierta sistematización en la escritura de composiciones, y la consecuente transmisión, circulación y recepción de esas ideas musicales.

De manera similar al proceso que siguió el sistema de puntuación de las lenguas habladas, los primeros signos musicales cumplieron con una función performática de lectura y mnemotécnica, indicando la orientación de una determinada línea melódica y de consuno con algunos de los procesos de la escritura de las lenguas que privilegiaron los registros textuales de cierta importancia en la música; solo se registraban las obras que por su complejidad no era posible recordar completamente.

El sistema de escritura musical se fue complejizando a partir del siglo X como consecuencia de la evolución de la técnica sonora, de la intención de buscar formas más precisas de transmisión musical y del cambio en los gustos de los compositores: surgió la marcación gráfica de los intervalos; el empleo de línea de colores (rojo y amarillo)<sup>4</sup> para señalar la ubicación fija de una determinada nota en relación con otra y el uso de claves. Más tarde se propuso una nomenclatura para denominar una secuencia hexacordia<sup>5</sup> y, por último, se estabilizó la

---

<sup>3</sup> Este es el momento del canto gregoriano en que obtiene su nombre por el papa Gregorio I, quien reinó entre el año 590 y el 604 (Grout y Palisca, 2001). Un panorama de la evolución de la notación musical se puede leer en Aguilar Ruiz, 2011: 18-30.

<sup>4</sup> El uso del color para la notación musical tuvo varios momentos y aplicaciones; por ejemplo, en el siglo XVI representaba una modificación rítmica, el texto se escribía en negro y cambiaba a rojo cuando se modificaba la métrica. También en la disposición del texto hubo diversos formatos para las partituras, como el empleo de composiciones gráficas en forma de corazón si el motivo era amoroso, o en figuras de círculo o espiral cuando la composición era reiterativa.

<sup>5</sup> “El monje Guido D’Arezzo propuso la adopción de un grupo específico de sílabas para denominar los sonidos de la escala de seis sonidos, o *hexacordia*, y facilitar su manejo y



forma de representación para la longitud del sonido, necesidad que se dejó sentir paulatinamente por la complejidad rítmica que implicó la composición polifónica (Aguilar Ruz, 2011: 21).<sup>6</sup> La escritura de música quedó más nítidamente estructurada hacia el siglo XIII con la representación de ubicaciones de notas, duraciones, silencios y el pentagrama.<sup>7</sup> En el siglo siguiente surgieron los bemoles y becuadros, alteraciones o accidentes que permiten modificar el resultado de una melodía sonora. Entre los siglos XV y XVI, debido al deseo de hacer más estables las interpretaciones musicales, se incluyeron otros signos, símbolos y expresiones: acentuaciones, modificaciones de velocidad, marcadores de volumen, cambios de compás, alteraciones rítmicas y melódicas (Aguilar Ruz, 2011: 22-23).<sup>8</sup>

Es precisamente en este período de la evolución de la notación musical europea, cuando se da el encuentro de dos mundos, y, como sucedió en el proceso de escritura y gramatización de las lenguas indígenas con el alfabeto latino y las formas de descripción lingüística a que estaban habituados los españoles, desde el siglo XVI se crea cierta sintonía entre las formas de notación musical a ambos lados del Atlántico.<sup>9</sup>

---

comprensión estructural". A partir del himno *Ut queant laxis*—del siglo VIII—, propuso en el siglo XI utilizar las sílabas *ut, re, mi, fa, sol* para representar tonos y semitonos—cuatro tonos completos y un semitono entre *mi* y *fa*— (Aguilar Ruz, 2011: 20).

<sup>6</sup> Si bien en un inicio coexistió la notación libre con la mensural, más tarde ganó terreno la segunda (Aguilar Ruiz, 2011: 21).

<sup>7</sup> Estos asuntos se recogieron en el tratado de finales del siglo XIII *Ars cantus mensurabilis*, que se atribuyó a Franco de Colonia (Aguilar Ruz, 2011: 21).

<sup>8</sup> La mayor parte de lo expuesto se refiere a la notación para música vocal, ya que no hay evidencia clara de las marcas destinadas a instrumentos hasta posteriormente.

<sup>9</sup> Convenciones como el uso de las barras de compás o las subdivisiones rítmicas se generalizaron a lo largo del período colonial en México; en el siglo XVIII se adoptó el sistema tonal en la Nueva España y las claves de *sol* y *fa* para los instrumentos de teclado.

### SISTEMAS DE IMPRESIÓN MUSICAL

Durante muchos siglos la transmisión de la notación de música escrita se hizo fundamentalmente de forma manual; sin embargo, la necesidad de contar con un creciente número de copias impulsó a buscar procedimientos técnicos que garantizaran mayor velocidad e igualdad de los ejemplares. La complejidad intrínseca de todas las variables de la notación que mencionamos en el apartado anterior fue directamente proporcional a la dificultad en la composición tipográfica musical, de esta forma se emplearon varios sistemas y recursos técnicos para la edición musical.

El primero de ellos fue el uso de la xilografía; es decir, el empleo del grabado en planchas de madera de páginas enteras de música o el grabado en madera de una serie de sistemas de pentagramas que podrían ser completados luego a mano. El uso de la xilografía en la edición musical se corresponde con la etapa que reconocemos como predecesora al libro tipográfico del periodo incunable; sin embargo, esta técnica no logró abatir completamente los tiempos de la producción manuscrita para mejorar la eficacia en la impresión musical.

Con el advenimiento de la imprenta tipográfica, a mediados del siglo xv, surge una nueva opción técnica de publicación musical, no sin pocos obstáculos: por un lado, el necesario *expertise* que debía tener el cajista para la composición del texto musical, por otro, los sucesivos cambios que se registraron entre los siglos xv y xvii en el sistema de la notación de música.

## INTRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LIBROS DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA

En su trabajo, María Gembero Ustárroz (2006: 147-180) se centra en algunos aspectos de la circulación de libros tanto impresos como manuscritos entre España y las colonias de ultramar desde el siglo xv hasta mediados del siglo xvii. A partir del análisis de varios casos, articula la revisión de las normas de comercio librario entre España y América y el impacto de ese régimen legal en la circulación de música.<sup>10</sup> Expone que no existió una regulación legal explícita para la circulación de música impresa, al menos para los primeros tiempos del contacto cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo. También analiza las implicaciones que tuvo para la edición musical la regulación de la producción de texto del Nuevo Rezado, resultado de las reformas de los libros litúrgicos derivadas del Concilio de Trento (1545-1563), que tanto en Europa<sup>11</sup> como en América implicaron la articulación de fuertes restricciones, concesión de privilegios de impresión y formación de monopolios de imprenta.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> “Con frecuencia es difícil saber bajo qué denominaciones aparecen los libros de música en las fuentes originales. Es obvio que contenían música los ‘libros de canto’ (generalmente libros de canto llano o gregoriano), los ‘libros de canto de órgano’ (polifonía), o los ‘libros de vihuela’, pero también tenían interés musical los mencionados como ‘libros de rezado’, ‘libros litúrgicos’, ‘libros de horas’, ‘salterios’, ‘misales’, ‘breviarios’, ‘pasionarios’, ‘diurnales’ y ‘libros de diversión’, aunque no todos tuvieran música” (Gembero Ustárroz, 2006: 149). Véase también Bernadó, 2001: 253-269.

<sup>11</sup> Un panorama del impacto del Concilio de Trento en la producción musical se puede leer en Weber, 1982.

<sup>12</sup> El tema excede los alcances y objetivos de este capítulo, pero daremos algunos datos. La producción editorial de libros litúrgicos fue un negocio para muchas imprentas de España hasta los años sesenta del siglo xvi, lo que conllevaba una serie de variantes textuales –tomadas como no ortodoxas– y multiplicaba la posibilidad de errores; el Concilio de Trento procuró combatir esa situación mediante una serie de estrategias legales y normativas. Los

En ese mismo tenor, y como bien lo ha registrado Fermín de los Reyes Gómez en su magno estudio sobre la legislación del libro antiguo español (2000: 216-222), quizá el primero de los grandes hechos legales que tuvo impacto en la producción de impresos musicales fue el privilegio de impresión, venta e importación en Castilla, Aragón y las Indias, del breviario, misal y otros libros del Nuevo Rezado que Felipe II concedió al Monasterio de El Escorial en 1573,<sup>13</sup> refrendado durante los dos siglos siguientes con no pocas resistencias y tensiones por parte de la imprenta española (Reyes Gómez, 2000, I: 222-225). Es en ese contexto que se incluyó la petición expresa de que el Comisario General de Cruzada y el Monasterio de El Escorial debían otorgar licencia para la impresión de libros de canto, breviarios, misales, etcétera (Reyes Gómez, 2000, II: 826-827). Ese marco legal favoreció la producción de ciertos talleres en particular,<sup>14</sup> aunque no impidió que siguieran circulando materiales antiguos fuera de las nuevas reglas impuestas.

---

nuevos libros, llamados “del Nuevo Rezado”, modificaron en España las condiciones de la imprenta, lo que se manifestó en la expedición de cédulas como la real de 1572, que “prohibió la introducción, venta e impresión de libros de rezo en Castilla” cuando esos libros no tenían licencia de la Corona de forma expresa. Por lo que tocaba a los impresos previos a Trento, todos debían ser revisados por funcionarios reales, y las librerías debían hacer el listado de los que tenían, las visitas de miembros de la administración rápidamente mostraron la diversidad del material existente procedente de Venecia, Lyon y Amberes, además de los centros peninsulares habituales –Salamanca, Alcalá de Henares y Burgos– (Gembero Ustárroz, 2006: 152; véase también Reyes Gómez, 2000: 216-222).

<sup>13</sup> Existe abundante literatura sobre esta concesión y el impacto que por largo tiempo tuvo sobre la imprenta española. El aspecto legal y la Cédula sobre el Nuevo Rezado en Indias del 1 de diciembre de 1573 son recogidos por Reyes Gómez (2000, I: 222 Y II: 818-819).

<sup>14</sup> El de Plantino, hasta 1576, y más tarde los de Venecia, París y Lyon, así como los de algunas ciudades locales como Alcalá, Burgos, Salamanca y Zaragoza.

PRIMEROS IMPRESOS MUSICALES AMERICANOS<sup>15</sup>

¿Pero cómo y cuándo inicia la edición en América? En la entrada 26 de su conocida *Bibliografía mexicana del XVI*, Joaquín García Icazbalceta registró el *Ordinarium sacri ordinis heremitaru sancti Augustini*, impreso en México en julio de 1556 (1954: 126-127), señalando que era una edición de Juan Pablos, y ofreció reproducciones de dos páginas del ejemplar que perteneció a la colección de Salvador Ugarte (Chapa Bezanilla, 2012: 173).



Imágenes 1a y 1b. *Ordinarium sacri ordinis heremitaru sancti Augustini* (García Icazbalceta, 1954: láminas 40 y 42).

Años más tarde, Lotta M. Spell (1929: 50-54) indicaba que dicho libro era el primero de música publicado en América, al que le siguieron varios más como el *Manuale sacramentorum*

<sup>15</sup> Sobre este tema hay abundante literatura, sin pretender ser exhaustivos queremos mencionar a Chapa Bezanilla, 2012: 271-288.

*secundum usum ecclesie Mexicane* de 1560 (García Icazbalceta, 1954: núm. 38, 159). Cuando llegó el segundo impresor, Antonio de Espinosa, salieron algunos otros libros como el *Missale Romanum Ordinarium* (1561).<sup>16</sup> De los primeros impresores musicales del siglo XVI hay diversas relaciones de producción: sin hacer un recuento de los mismos, porque excede los alcances de este trabajo, podemos señalar un *Graduale Dominicale*,<sup>17</sup> que cuenta con un ejemplar mutilado en la Biblioteca Nacional de México<sup>18</sup> y que registra ser obra conjunta de Ocharte y Espinosa. De todas las ediciones, esta obra es una de las más notables porque se realizó durante el proceso de encarcelamiento inquisitorial de Pedro de Ocharte, quien, imposibilitado de concluir la comisión, pidió a Antonio de Espinosa que lo hiciera. El caso fue recogido por Fernández del Castillo en *Libros y libreros del siglo XVI*.

De los títulos publicados en el siglo XVI se colige que la primera etapa técnica de la producción musical novohispana correspondió a ediciones de carácter eminentemente religioso, patrocinadas por la jerarquía eclesiástica y las órdenes mendicantes, quedando las

---

<sup>16</sup> Chapa Bezanilla indica que en 1568 Ocharte imprimió, a expensas de su yerno Diego de Sansores, el *Manuale secundum usum almae ecclesiae mexicanae* (2012: 173); sin embargo, en la descripción que hace García Icazbalceta de la obra no se menciona la presencia de música impresa (1954: 218, núm. 56).

<sup>17</sup> Colección Obras Antiguas, Raras (BN-FR), clasificación RSM 1568 M4IGL, clas. local 1568 M4IGL, núm. sist. 000342217. Descripción física: 280 h; 40 cm. Faltan portada, hojas preliminares, hojas al final, incluido el colofón, hoja 17 impresa (sustituida por una manuscrita). Letras capitulares, inscripciones manuscritas, lleva al principio 3 hojas manuscritas. Las hojas 23 y 24 están mal colocadas entre la 32 y 33, la h. 34 está repetida en lugar de la 35, 57 por 49, 115 por 123, 173 por 177, 173 por 178, 180 por 179. Las hojas 72, 185, 189 y 193 están sin foliación impresa, pero suplida a mano.

<sup>18</sup> Nota: Para coro de niños varones con acompañamiento de órgano. Incluye partituras para varias misas (Inmaculada Concepción, Epifanía, de la Vigilia de Navidad, etcétera).

de temática profana fuera del circuito editorial local.<sup>19</sup> Por lo que toca al material tipográfico empleado, encontramos que es casi idéntico en todas las imprentas, transmitido de taller en taller, y con reglas de composición similares; sigue la alternancia cromática usual de la notación en rojo y negro y el formato usual en folio.<sup>20</sup>

### IMPRESOS MUSICALES NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII

A partir del siglo XVIII se suman a la producción mexicana algunos métodos y tratados,<sup>21</sup> entre los cuales destaca la *Regla de N. S. P. S. Francisco*, escrita por el franciscano Manuel Sánchez, predicador y maestro de novicios del Convento Grande de Nuestro Padre San Francisco de México, y publicada en 1725 por José Bernardo de Hogal (Medina, 1989: IV: 145; I: CLXI-CLXV).

De ella contamos con nueve ejemplares en la BNM,<sup>22</sup> el primero de los cuales está digitalizado y disponible en línea. En el sentir del texto, fray Fernando Alonso González, comisario general de todas las provincias de San Francisco de esta Nueva España,<sup>23</sup> señala que daba licencia por:

<sup>19</sup> Las copias locales eran producidas o bien de forma manuscrita o bien procedían del comercio transatlántico en formato impreso (véase Saldívar, 1991).

<sup>20</sup> Elvia Carreño ha identificado y descrito nuevos impresos musicales mexicanos del siglo XVI, tema que expuso en la sesión del Seminario Interdisciplinario de Bibliología (SIB-IIB-UNAM) el 11 de agosto de 2016.

<sup>21</sup> También tenemos referencia de “el *Juego Filarmónico*, con el que cualquiera puede componer con facilidad un gran número de Contradanzas a violines y bajo, del Marqués de San Cristóbal, impresa en México en los talleres de La Gaceta en 1794” (Werner, 2001: 529).

<sup>22</sup> BNM: Clasificación RSM 1725 M4FRA, 1725 M4FRA. Descripción: [22], 78 p. : il. ; 21 cm. Signaturas: A, ¶-¶¶¶¶¶¶, A-I, K-T, V. Número de sistema: 000336627.

<sup>23</sup> Convento de Santa María la Redonda de México, firmado el 12 de noviembre de 1724.

el beneficio, que hace [el libro] a la familia seráfica, en buscar, con su práctico saber, un modo suave para ejercitar puntualmente una regla tan estrecha como la de los menores; y un estrecho modo para desterrar de sus coros la disonancia: *Laudemus viros gloriosos in peritia sua requirentes modos musicos* (1725: A<sup>3</sup>r- A<sup>3</sup>v).

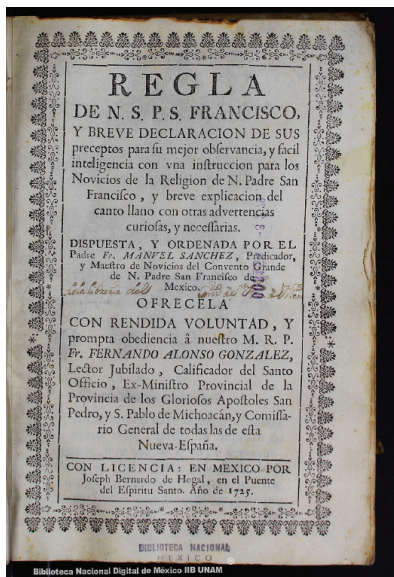


Imagen 2. Portada de la *Regla* (ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México [en adelante, BNDM]).

Como hemos expuesto en un trabajo reciente sobre la familia de impresores Hoyal (Garone Gravier, 2017), José Bernardo, el iniciador de la zaga, fue natural de Medina de Río Seco, Palencia, (AGNM, *Ramo Civil*, vol. 148, exp. 1, fols. 483 y 489 [1741]); llegó a México como recaudador del Real Erario en 1720. Fue porque las imprentas americanas “estaban tan defectuosas y diminutas,



que cuasi eran inservibles” (Medina, 1989: VIII, 406) que pidió licencia para establecer una propia en la capital del virreinato en 1721.<sup>24</sup> En 1727 solicitó y obtuvo del cabildo de la capital novohispana el título de Impresor Mayor de la Ciudad y en 1728, además, el de Impresor del Apostólico y Real Tribunal de la Santa Cruzada. José Bernardo de Hogal murió en 1741 y ese mismo año comienza a figurar en los impresos de la casa el nombre de su viuda. Específicamente, sobre la edición musical que nos interesa, el bibliógrafo chileno José Toribio Medina comenta que el impresor:

en octubre de 1725 se trasladó de la Calle de la Monterilla; y [...] logró en ese mismo año dar cima a un trabajo tipográfico muy notable [...]: la impresión de tres mil ejemplares de la *Regla de San Francisco con notas de canto llano*, habiendo logrado él solo, a fuerza de paciencia, componer matrices y fundir los puntos y claves que necesitaba la obra (Medina, 1989: I, CLXI-CLXV).

#### *Algunas características bibliográficas y materiales de la Regla*

La obra cuenta con dos grabados: un escudo xilográfico de la orden franciscana en el *incipit*, y otro calcográfico, anónimo, con la leyenda “*Manus aretina seu scala*” (entre las páginas 52-53).

Como se puede apreciar, y a diferencia de los trabajos del siglo XVI, en este caso, tanto el pentagrama como los neumas solo están en tinta negra, las líneas están compuestas por plecas largas y el módulo tipográfico no es de piezas ordenadas verticalmente.

---

<sup>24</sup> Aunque no será hasta 1722 que se tenga un ejemplar suyo (Medina, 1989: núm. 2685).

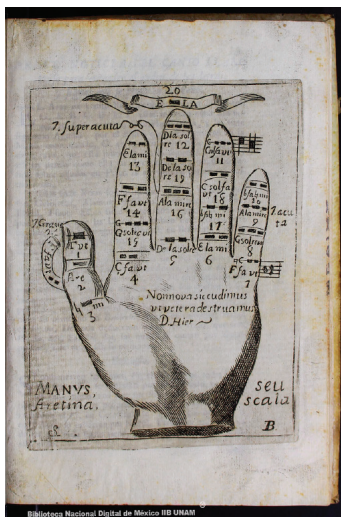


Imagen 3. Grabado calcográfico de la mano (ejemplar disponible en la BNDM).

15.

*Defendiendo al contrario.*

La. Sol. Fa. Mi. Re. Vr.

Todo lo q̄ se canta desde el *Pr.* de *C. solfaut.* hasta el *La.* de *A. lamiso.* no subiendo ni bajando mas, es por natura.

✱

G. solfretu, A. lamiso, B. fibem, C. solfaut, D. hafret, E. heji.

*Pr.* Re. Mi. Fa. Sol. La.

*Defendiendo al contrario.*

La. Sol. Fa. Mi. Re. Vr.

Todo lo q̄ se canta desde el *Pr.* de *C. solfretu.* hasta el *La.* de *A. lamiso.* no subiendo ni bajando mas, es por natura. Subiendo, o bajando de un punto a otro, sin mas distancia, se llama un tono, excepto de *Mi.* o *Fa.* *Mi.* Todo lo que se quierre por exercicio, se ha de dos maneras, como arriba dize, nombrando figuras, y nombrando voces.

*Tercera.*

Vr. Mi. Re. Fa. Mi. Sol. Fa. La. Quor.

Biblioteca Nacional Digital de México IIB UNAM

Imagen 4. Notación musical empleada por Hogal (ejemplar disponible en la BNDM).

Son de destacar las marcas de propiedad de los nueve ejemplares de la BNM: nos referimos a marcas de fuego de los conventos de Santo Domingo, Grande de San Francisco y San Diego; *exlibris* manuscritos y estampados también del Convento Grande de San Francisco y *exlibris* de tres poseedores individuales. Acompañando el grabado de la mano, se da “Breve noticia del canto llano”.

Ej.	MARCA DE FUEGO
2 y 9	Marca de fuego: Convento de Santo Domingo.
3, 5 y 7	Marca de fuego: Convento Grande de San Francisco.
9	Marca de fuego: Convento de San Diego.
EXLIBRIS	
3	<i>Exlibris</i> en estampa: “Ex Bibliotheca Magni Mexicani Conventus S.P.N.S. Francisci”; <i>exlibris</i> manuscrito: “De el uso d Fr. Manuel Bravo de Acuña fol. 18 y 41”.
4	<i>Exlibris</i> manuscrito: “Del uso del P. P. y Bicario de señor Fr. Joseph Eusebio de Cardenas”.
5	<i>Exlibris</i> manuscrito: “Fr. Jus. Martín Gonzales de Prada”.
7	<i>Exlibris</i> manuscrito: “Dela libreria del Convtv. De S. Fco. De Mex”.

Tabla 1. Marcas de propiedad por ejemplar.

Tanto el colofón<sup>25</sup> como la fe de erratas son señal de la dificultad que implicó la composición de la *Regla*.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> “Con esto se da fin a este pequeño tratado y, puesto que el aprender el canto llano es de nuestra obligación y se ha reducido todo este manualito, se encarga la aplicación, pues este y no otro es el fin porque quise tomar un trabajo, que no siendo de mi profesión, me ha sido de tanta dificultad que solo el precepto de la obediencia me pudo servir de norte para el acierto. Si hubiere en toda esta obra bueno, eso es de Dios que todos los demás que se advirtieron yerros, ellos son míos, pido perdón y lo merece quien allí se humilla, todo lo sujeto a la corrección. O. S. C. S. M. E. C. A. R.” (transcripción del ejemplar consultado en la BNM).

<sup>26</sup> “Pag. 53. §. 1. lin. 2. Gesolreut, Alamire, Befabemi, Cesolfaut, Delasolre, Elami, Fefaut-lee, Gsolreut, Alamire, Bfabemi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffaut y assi en todo lo demás de esa

*Missa Gothica seu Mozarabica et Officium itidem Gothicum*

Las prensas poblanas también vieron salir ediciones musicales, de las cuales la más impactante sin duda es la *Missa Gothica*, publicada por el Seminario Palafoxiano en 1770. En el volumen coordinado sobre Lorenzana y la Universidad de Castilla, Miguel Cortés Arrese explica que “fue necesario que Lorenzana se vinculase a la silla primada de Toledo” para restituir el entusiasmo por el antiguo rito mozárabe. “Imitando el gesto de su antecesor”, Cisneros “reeditó el misal y el breviario, expurgándolos de sus defectos más llamativos con la ayuda de los códices antiguos que pudo encontrar” (1999: 49). La *Missa* fue publicada en Puebla, la sede del obispo Fabián y Fuero, amigo y coautor “junto a Lorenzana, de las notas, explicaciones y elogio mientras que el prólogo es obra personal del segundo” (49).

Como he expuesto en la historia de la imprenta en Puebla (Garone Gravier, 2015), la oficina del Seminario había sido el taller jesuita del Colegio de San Ignacio, cuyos bienes pasaron al proyecto integral educativo promovido por el obispo Fabián y Fuero tras la expulsión. Es justamente en el mismo año de aparición de la *Missa* cuando el taller comenzó a denominarse “Imprenta del Real y Pontificio Seminario Palafoxiano”, administrado entonces por Francisco Bravo. El material de la imprenta que vemos en la *Missa* era jesuita, y como no había piezas para componer música, se optó por el grabado calcográfico.<sup>27</sup>

---

plana, y la siguiente en donde se encontraren estos signos, y advierte que las letras G. A. B. C. D. E. F. se dicen tres veces, otras tantas los signos, de quienes son principio las letras; las 7 primeras se llaman graves, las segundas agudas, y las terceras sobre agudas, como los signos”.

<sup>27</sup> El material musical podría haberse adquirido en España avanzada la década de 1760.

*Algunas características bibliográficas y materiales de la Missa Gothica*  
 La *Missa* posee varios aspectos materiales sobresalientes como los grabados calcográficos figurativos, las láminas con música y la encuadernación, además de estar impresa a dos colores y con numerosos adornos tipográficos.<sup>28</sup>



Imagen 5. Escudo de armas de Francisco Ximénez de Cisneros, grabado por José Nava (1770: ¶11r).

La primera imagen calcográfica del libro, explicada detalladamente en la introducción del mismo, se refiere al escudo

<sup>28</sup> Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura A 176/134, ejemplar consultado en línea.

de armas de Francisco Ximénez de Cisneros.<sup>29</sup> Los otros grabados se refieren, por un lado, a la crucifixión, tema usual en los misales, y, por otro, hacen alusión a dos sucesos decisivos en el cambio del rito mozárabe al romano, vinculados con el enfrentamiento del rey Alfonso VI y el legado papal contra el clero nacional castellano en 1077.

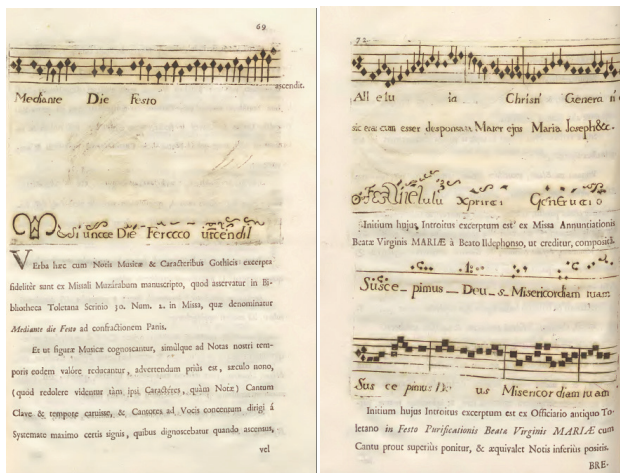
### *Grabados musicales*

Además de las láminas figurativas, el libro cuenta con tres grabados con notación musical y un texto latino que traduce: “Estas palabras con notas de música y caracteres góticos fueron extraídos con fidelidad de un manuscrito del Misal mozárabe, que se conserva en la Biblioteca de Toledo, caja 30, núm. 2, en la Misa que se denominaba *Mediante die Festo* para la fracción del pan”.<sup>30</sup> Tras

<sup>29</sup> “Estos quatro Exametros que se leen en la Portada de la Biblia Complutense contienen ingeniosamente el mysterio, que así en el numero de los días, como en la significación de las Personas, se halla en aquellos quinze días que San Pedro y San Pablo estuvieron juntos en Jesusalen; Envuelven también con agudo énfasis la estructura del Escudo de Armas de Eminentísimo Señor DON FRAY FRANCISCO XIMENEZ DE CISNEROS, por cuya disposición y esmero se formó y salió á a luz la dicha celebrada Biblia; dandonos por ventura á entender en la memoria de San Pedro y San Pablo lo mucho que ayudaron de Roma á esta Obra con la remesa de muy preciosos Manuscritos, y probando con alusiones sutiles ser tan propia del gran Espiritu del SEÑOR CISNEROS aquella edicion que meditó de la Sagrada Biblia, que hasta el Escudo de sus Armas ó lo que se llama Stemma gentilicio, la estaba representando” (1770: ¶1r-¶1v; transcripción del ejemplar consultado en línea).

<sup>30</sup> Ese texto está en la edición poblana: “Verba haec cum Notis Musicae et Characteribus Gothicis excerpta fideliter sunt ex Missali Muzarabum manuscrito, quod asservatur in Bibliotheca Toletana Scrinio 30. Num. 2. in Missa, quae denominatur *Mediante die Festo ad confractionem Panis*” (1770: 69). Tras dicha aclaración, se señala que en el siglo IX el canto carecía de clave y tiempo, y los cantores eran dirigidos en armonía por un sistema con ciertos signos, que sugerían la elevación o descenso de la voz; se indica, además, el uso de rojo o azul para el dibujo de las líneas, aunque también se concede que no siempre las había y solo se recurría a la distancia entre ellas; se indica de esta forma el tiempo de la notación libre que señalamos al inicio de este texto. Tras eso se señala que la misa *Mediante Festo* se canta en clave Fefaut porque “asciende más allá de La, Mi, Re. Y por esto se coloca en

una amplia explicación de los ocho puntos siguientes, se admite: “*Libentèr recognoscimus nostram imbecillitatem ad Notas tàm obscuras, & á nostro sæculo remotas declarandas: Nonnulla etiam vitio & defectui Scriptotum tribuenda sunt, & ignorantia nostræ parcendum*” [“De buena gana reconocemos nuestra pusilanimidad para notas tan oscuras y declaradas remotas para nuestro siglo. Algunas cosas también deben ser atribuidas al vicio y defecto de los copistas, y debe disculparse de nuestra ignorancia”] (1770: 71).



Imágenes 6 y 7. Notación musical calcográfica (1770: 69 y 72).

la tercera línea, para que se dé el lugar sin el aumento para el ascenso sobre Ce, Sol, Faut”. A continuación se presentan y describen ocho figuras: 1) equivale a fa suelta semibreve; 2) equivale a mi suelta semibreve; 3 y 4) equivalen a cinco puntos ligados o unidos; de estos el primero, segundo y tercero son Fefaut, Gesolreut y Fefaut, respectivamente, el cuarto son las breves anteriores por su ligadura, el quinto o último es semibreve, por el denseno y final de la sílaba; 5) sustituye a las tres semibreves, es decir, Elami, Fefaut y Elami; 6) es semibreve, Elami; 7) equivale a tres puntos ligados, las semibreves Fefaut, Gesolreut, y Fefaut semínimas; 8) equivale a tres puntos ligados, es decir, Cesolfaut, Befabemi semínima, y Cesolfaut semibreve (1770: 69-71). Agradecemos a la Dra. Hilda Valdés la traducción de todos los textos latinos.

*La encuadernación de la Misa Gothica*<sup>31</sup>

Localizamos ejemplares de esta obra en la Biblioteca Nacional de México y, de España, las de la Universidad de Salamanca, de Sevilla y de Barcelona (CRAI); la Boston Public Library<sup>32</sup> y el Getty Research Institute;<sup>33</sup> de los cuáles llamó nuestra atención la similitud de dos encuadernaciones: la de la Universidad de Salamanca y la de la Boston Public Library.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Agradecemos la ayuda al Dr. Antonio Carpallo Bautista, de la Universidad Complutense, en la descripción de la ornamentación de esta encuadernación.

<sup>32</sup> La descripción de este ejemplar se puede leer en Archive.org: “Explanationes... quae in hoc tomo continentur, elaboratae... fuerunt ab illmo. D.D. Francisco Antonio Lorenzana... cui etiam suam operam adjunxit ... Franciscus Fabian et Fuero.” Mass (incl. rubrics) with proper of St. James the Greater, followed by Lorenzana’s commentary; and major selections (Horae minores and Commune Sanctorum) from the Mozarabic breviary Plates engraved in Puebla by J. Nava, Music limited to sample (p. 69-72, 2d group) in neumatic and plainsong notation, Boston Public Library (Rare Books Department) copy bound in early sheepskin panelled in a border of gilt, floral tools. The spine is ruled and stamped in gilt, with no label present. All text block edges are gilt. Present on both covers is an unidentified heraldic/ecclesiastical stamp”.

<sup>33</sup> La descripción de este ejemplar se puede leer en Archive.org: “Binding: goatskin. Boards gilt tooled with foliate rolls along margins and central ovals (two figures beneath a crown, one with halo before whom the other kneels, surrounded by radiating flowers individually tooled). Spine gilt tooled with crowned shields and narrow foliate rolls. Edges gilt. Endpapers of paste paper, decorated in red, yellow, green, blue. Additional decorated sheet mounted on recto of back free endpaper (floral block print in red, yellow, blue-green), Edited by Francisco Antonio Lorenzana and Francisco Fabian y Fuero. See 4th preliminary leaf, recto, Mass (including rubrics) with proper of St. James the Greater, and major selections from the Mozarabic breviary (Horae minores and Commune Sanctorum). Printed in black & red, the second section with Hores minores and Commune Sanctorum in double columns, Half-page shell-work frame with coat of arms and two scenes, and three full-page plates engraved in Puebla by José Nava. The plates are pasted onto blank pages. Engraved music on p. 69 and 72, 2nd sequence, Signatures: [para.]<sup>4</sup> A-2L<sup>2</sup> chi 1, <sup>2</sup>A-Z<sup>2</sup> A2-Z2<sup>2</sup> A3-C3<sup>2</sup> D3(1)”.

<sup>34</sup> Al respecto, el Dr. Antonio Carpallo Bautista nos comentó que la encuadernación: “es de estilo Rococó de encajes, ornamentada por medio de una orla rectangular, estampada en la parte exterior de las tapas por medio de florones sueltos, y uno más grande en las esquinas para impedir el solapamiento de los florones más pequeños, todos ellos de motivos florales. En el centro aparece una plancha o florón, creo que es florón, aunque es de gran tamaño para ser un hierro suelto, rodeado de hierros sueltos (florones) de motivos





**Imagen 8.** Encuadernación del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 176/134).

He identificado que el motivo del florón es la representación de la “Imposición de la casulla a San Ildefonso”, considerado uno de los sucesos milagrosos más antiguos y prestigioso de la Iglesia de España y base y razón del carácter “primado” de la Iglesia de Toledo, que constituye un tema recurrente de artistas y artesanos, fundamentalmente toledanos, a lo largo de la historia.

---

florales. Sobre el motivo central, parece que a la izquierda se muestra un ángel, en el centro un fraile arrodillado y a la derecha otro personaje que no puedo identificar; en el centro una especie de arco. Quizás sea el indicativo de alguna orden religiosa, quizás sea solo una ilustración religiosa”. Agradecemos al Dr. Antonio Carpallo su descripción (correspondencia sostenida en septiembre de 2017).

### TRES IMPRESOS MUSICALES DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIX

El esquema de circulación de los impresos musicales europeos se modificó con la independencia mexicana, sumándose al material que procedía fundamentalmente de Madrid y diversas ciudades españolas y al de otras latitudes no hispanas, y, por consiguiente, ampliando el repertorio de material musical disponible en el nuevo país. Aunado a lo anterior, la producción local de música no cesó, por ello encontramos al menos tres obras publicadas en los primeros 23 años del siglo XIX que comentaremos en orden cronológico y de aparición (Werner, 2001: 529).<sup>35</sup>

La primera es *Poesías patrióticas* de Juan Bautista de Arriaza (1770-1837),<sup>36</sup> que apareció en México en 1811 en la casa de Manuel Antonio Valdés Murguía y Saldaña. Según hemos consultado en la *Descripción bibliográfica de los textos literarios relativos a los Sitios de Zaragoza*, de María del Pilar Salas Yus,<sup>37</sup> en 1810 habían aparecido dos ediciones de la obra en Londres, una de las cuales tiene los grabados calcográficos con música que Valdés tomó para su edición.

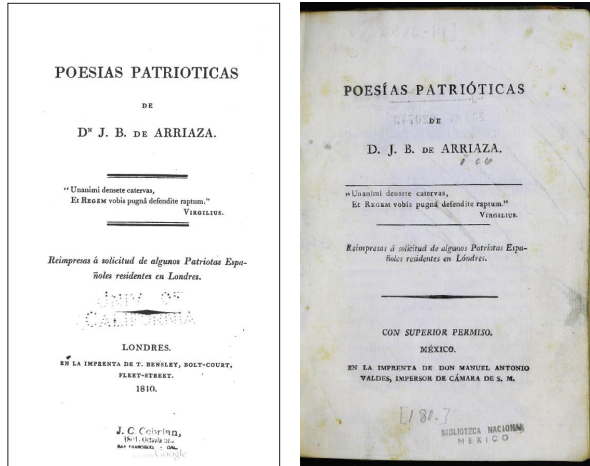
Como he informado en el estudio preliminar del *Arte de Ymprenta* de Alejandro Valdés, hijo del impresor de las *Poesías*, Manuel Antonio Valdés nació en México el 17 de julio de 1732 (José Toribio

---

<sup>35</sup> Este autor también menciona el *Compendio de las reglas esenciales del arte de canto llano*, publicado en 1822, que era para uso del coro de niños de la Catedral de Puebla y que hasta ahora no ha sido localizado.

<sup>36</sup> Colección de Obras Antiguas de la Biblioteca Nacional de México, clasificación RSM 1811 M4ARR, xvii, 21-71, 17 p. de música; 19 cm. Signaturas: 2-3, (4, \*)-(9, \*) número de sistema 000020602.

<sup>37</sup> "Arriaza, 1810: 7 x 12'5 cm - xxiii, 87 p., 36 p., 17 p. Partituras. [Emisión igual a la núm. 46. Cambia: al final hay 17 páginas de partituras del compositor Fernando Sor.] Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-60184. p. 83" (Salas Yus, 2007).



Imágenes 9 y 10. Portada de *Poesías Patrióticas*, en la edición de Londres y de México.

Medina, 1989: I, CXCIV). A los 24 años “ya era oficial del taller del Colegio de San Ildefonso, pero tras la expulsión de los ignacianos, en 1767, se incorporó al taller de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, del que fue activo colaborador” (Garone Gravier, 2016: 49). Más tarde pasó a ser administrador del taller del hijo de Zúñiga, don Mariano. Ya con imprenta propia, publicó la *Gazeta de México* entre 1784 y 1809 (Zárate Toscano, 1982: 24-30).

Los nexos de Valdés con la corte española ya han sido ampliamente documentados en trabajos propios y ajenos, pero a los fines de este estudio diré que fue justamente 1811 –año de esta edición musical– cuando recibió el título de “Impresor de Cámara”,<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Su nombramiento fue anunciado en el *Diario de México* del 25 de febrero de 1811: “Gracia: El Rey nuestro señor D. Fernando VII y en su real nombre el Consejo Supremo de Regencia de España e Indias se ha servido conceder la de impresor honorario de cámara a D. Manuel Antonio Valdés” (Medina, 1989: I, CXCVI).

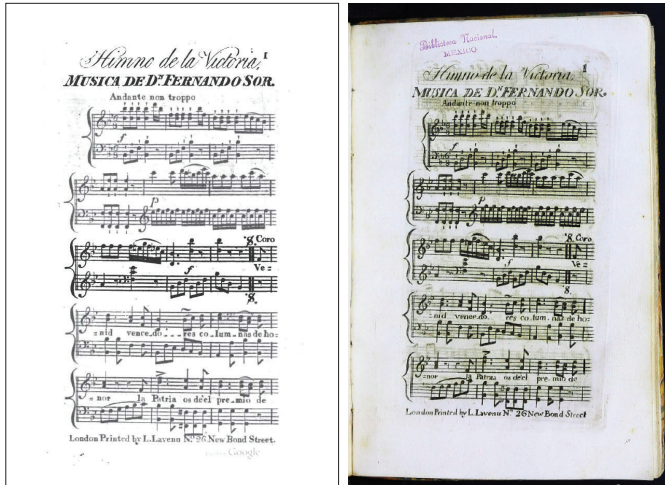
distinción anunciada en el *Diario de México*, y que figura en la portada de las poesías. Valdés falleció en 1814, heredando el taller a su hijo Alejandro (Medina, 1989: I, CXCVI).

En la edición londinense y la mexicana primero figuran los cantos, himnos y demás textos, y luego viene la impresión musical al final de la obra. Las páginas no contienen idéntica cantidad de texto porque los formatos de cada edición son distintos, aunque no hemos tenido acceso al original de la edición londinense, nos parece que la plana es más angosta y alta comparada con la página de la mexicana. En cambio, por lo que respecta a la sección de musical, cada plana contiene la misma cantidad de información; sin embargo, aunque en la ficha catalográfica de la Biblioteca Nacional de México se menciona que hay música, no se precisa la técnica de impresión de la misma, es decir, se omite que la música está en grabados calcográficos.

Si se observa en detalle la edición londinense, está compuesta en tipografía móvil, mientras que en la mexicana se ha realizado una calcografía para cada página. Las placas no están firmadas y en la medida que es un dibujo imitativo es muy difícil emplear los criterios artísticos habituales para atribuir una autoría.<sup>39</sup> El ejemplar está encuadernado en papel sobre cartón y tiene el sello en tinta: “Universidad Nacional y Pontificia de México.”

---

<sup>39</sup> Diremos, sin embargo, que Valdés había tenido trato con algunos grabadores como José Mariano Navarro y Francisco Agüera Bustamante cuando fue editor de la *Gazeta de Literatura de México* de José Antonio Alzate; quizá en este contexto se trate de otros grabados.



Imágenes 11 y 12. Comparación de la impresión de música de la edición londinense y mexicana.

La segunda edición del siglo XIX fue el *Tratado de Música, y lecciones de clave* de Mariano López de Elizalde, compuesta y dedicada a la señorita doña María de la Concepción Batres y Munilla.<sup>40</sup> Este texto apareció en Guadalajara en la oficina de doña Petra Manjarrés en 1821.<sup>41</sup> En el prólogo, el autor menciona no solo el propósito y estructura del libro, sino que señala que dedica la obra a la hija de su amigo, su discípula y mecenas de la edición.

Petra, la impresora que figura en el pie del libro (Guzmán Pérez, 2010: 150), había nacido en la villa de San Ignacio de Piaxtla, en Sinaloa (Castañeda, 1999: 70, 72, 76). Hacia el año de 1795 estaba

<sup>40</sup> Biblioteca Nacional de México, colección Obras Antiguas, Raras, RSM 1821 G6L0P.

<sup>41</sup> Carmen Castañeda ofrece el inventario de textos religiosos de esta imprenta y librería (2002: 335-338).

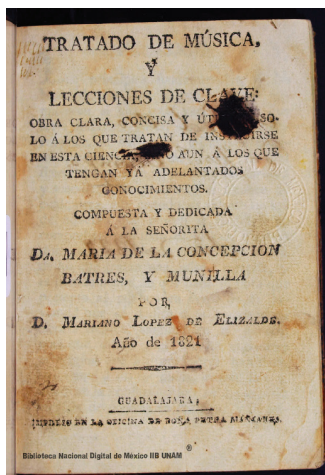


Imagen 13. Portada del *Tratado de Música* (ejemplar disponible en la BNDM).

ya casada con el minero José Fruto Romero y residía en Minas de San Dimas, Nueva Vizcaya. Hacia 1807 o 1808 su esposo adquirió la imprenta de don Mariano Valdés –uno de los hijos del impresor de las poesías que acabamos de comentar– y se fueron juntos a vivir a Guadalajara. Cuando inició la insurrección de 1810, Romero abandonó la ciudad y se refugió en Sonora, donde Petra lo acompañó para no regresar a Guadalajara sino hasta 1813.

En febrero de 1820, luego de la muerte de su esposo, ella y sus hijos quedaron como herederos de la imprenta, teniéndola a su cargo hasta el mes de marzo de 1821, cuando la puso en venta. Por los datos anteriores sabemos que el tratado de López de Elizalde se publicó en ese duro trance familiar de la impresora. Aunque Petra permaneció en Guadalajara hasta 1827, antes de embarcar a

España al año siguiente, la oficina estaba en venta y finalmente fue adquirida parcialmente por Mariano Rodríguez (Medina, 1905: 23).

Lo que apreciamos en esta impresión musical es que se usó un tipo móvil modular para la construcción del pentagrama, de esta manera los sistemas de cada página son idénticos y regulares; se aprecia, sin embargo, la tradición del espacio blanco de acople entre un módulo y el siguiente.

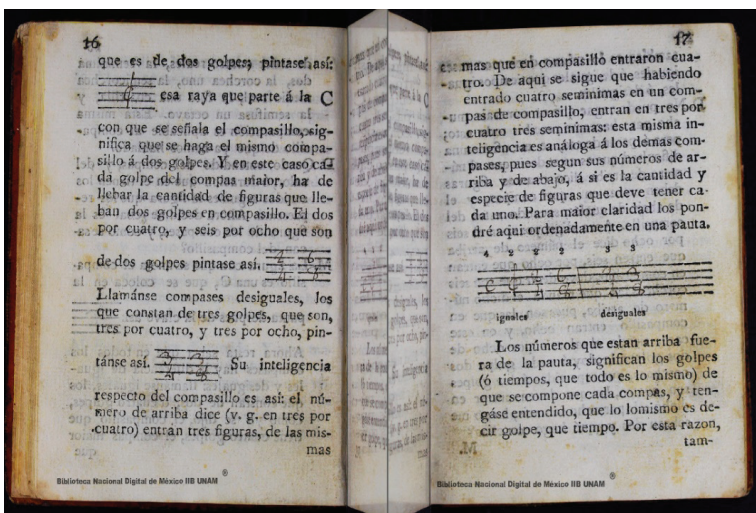


Imagen 14. Impresión musical del *Tratado de Música*.

La obra cuenta con una sola imagen, a manera de esquema, de un teclado, elaborada a partir de plecas de metal con tipografía para la composición del texto. Lo que es un hecho es que para la música se emplearon dos tintas ferrogálicas diferentes que se aprecian en alguna de las páginas, usadas quizá de forma deliberada para marcar dos aspectos distintos de la notación.

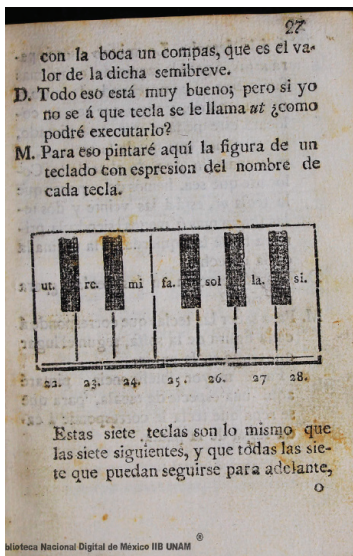


Imagen 15. Esquema de un teclado elaborado a partir de plecas.

No sabemos quién es el Ocampo a quien corresponde la marca de propiedad. Según Ana Utsch<sup>42</sup> la encuadernación es de librero; es decir, la usual en la que circula para la producción creciente del período, elaborada en piel de badana, típica desde finales del XVIII; la decoración es muy sencilla y no representa ningún estilo decorativo específico, aunque se aprecia el uso de orla con ruedas, hierros de tipo neoclásico en portada y lomo liso con el simulado de los nervios.

El último de los libros que comentaré es *Elementos de Música ordenados*, por don Mariano Elízaga, publicado en México por la Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio, en 1823. Se observa

<sup>42</sup> La Dra. Ana Utsch es experta en encuadernación; agradecemos su apoyo en la descripción a la obra.



el nombre de Sotero Prieto en portada, el matemático oriundo de Guadalajara, fundador de la Sección de Matemáticas de la Sociedad Científica “Antonio Alzate” en 1932, e invitado recurrente del Instituto Científico y Literario de Toluca para exámenes a maestros de matemáticas. La obra fue subastada por la Casa Morton, pero no sabemos fecha ni datos de la puja, por tanto, no tenemos registro de cómo y cuándo llegó al acervo de la Biblioteca Cervantina del ITESM;<sup>43</sup> pero quizá pueda ser argumento para explicar la posesión de Prieto, la conexión tapatía del autor del texto y el poseedor o quizá una afición al piano del poseedor, de la cual no tenemos noticia cierta.

El autor del libro, por su parte, fue un destacado músico y organista que inició su carrera a muy temprana edad, como lo demuestra haber obtenido el puesto de organista de la Catedral de Morelia a los trece años. Los varios estudios que sobre él existen (Tovey, 1997; Chapa Bezanilla, 2012; Aguilar Ruiz, 2011) señalan no solo su papel en la formación de la Capilla Imperial de Iturbide (1822), sino el impulso que dio a formación de instituciones como la orquesta sinfónica, la Sociedad Filarmónica Mexicana (1824) y ser instaurador de los cimientos del Conservatorio (1825). Si bien Lucas Alamán<sup>44</sup> comentó su intento por adiestrar a punzonistas hábiles en la producción de impresiones de música en 1810, no fue sino hasta 1826 cuando Elíza-

---

<sup>43</sup> Nuestro conocimiento del ejemplar se debe a Édgar A. Calderón Alcántar y Anastasia Krutitskaya.

<sup>44</sup> Lucas Alamán señala: “En los primeros años de mi juventud, intenté unido a los hijos de Riaño y de D. Bernabé Bustamante, formar un establecimiento de grabado de música, que era entonces [sic] muy escasa y cara y adiestramos á [sic] este joven en grabar los punzones, que fue la escuela en que se formó para grabar los troqueles de la casa de moneda. Todavía conservo entre mis papeles música grabada con los punzones que hizo. No he podido recordar su nombre ni saber qué suerte corrió” (1972: 288, nota a pie de página núm. 55).

ga, de la mano de Manuel Rionda, propuso establecer una imprenta especializada con una tienda en la calle de Escalerillas núm. 12.

Pero ¿quién estaba al frente de la Imprenta del Superior Gobierno, en Palacio, en 1823, año de la edición que nos interesa? Según lo que hemos podido colegir por consultas bibliográficas (Guzmán Pérez, 2010: 103-104) y realizadas a Corinna Zeltsman,<sup>45</sup> la imprenta se fundó justamente en el año de aparición del libro de música y estuvo bajo la dirección del tipógrafo y militar Joaquín de Miramón.<sup>46</sup> A mediados de abril de 1823 fue cuando Miramón fue nombrado director del taller<sup>47</sup> y editor de la *Gazeta del Gobierno* por el Supremo Poder Ejecutivo, cargo que desempeñó hasta mediados de mayo de 1825, momento en que entregó la oficina al licenciado Sánchez de la Barquera para viajar a Atlixco y arreglar negocios con su hermano Bernardo, que era comandante militar de aquella villa (Guzmán 2010: 103-104).

---

<sup>45</sup> La Dra. Corinna Zeltsman ha trabajado en torno a la imprenta de Gobierno de este periodo. Ella sugirió revisar la compilación de Anita Ker con una lista de publicaciones del gobierno mexicano, que permite rastrear parcialmente datos aproximados de la trayectoria de la imprenta oficial (1940 [correspondencia personal con la Dra. Corinna Zeltsman]).

<sup>46</sup> En el diccionario de *Impresores y editores de la Independencia de México* se pueden leer las entradas de Miramón Arriquirar, Tte. Bernardo (Guzmán Pérez, 2010: 158-159) y Miramón Arriquirar, Cap. Joaquín (160-161).

<sup>47</sup> En una exposición que hizo al gobierno sobre la imprenta en 1823, decía: “Que para administrar y dirigir la Imprenta del Gobierno, se necesita un sujeto que tenga conocimientos de ella por haber separado de este encargo al Lic. Barquera. Que en el interesado concurren dichos conocimientos, pues tuvo en esta capital una suya propia con la que sirvió a la Nación cuando la Independencia, de cuyas resultas se descompletó y tuvo que venderla. Que el solicitante disfruta mensualmente el sueldo militar de 92 pesos [...] siendo un capitán suelto y solo agregado a la plaza en clase de ayudante, cuyas funciones puede desempeñar otro oficial; y cualquiera que entre a administrar dicha imprenta necesita se le señale todo, y en dicho interesado ahorra notoriamente la Hacienda Pública, por lo que pide [...] se digne nombrarlo para la expresada administración” (ASDN, *Cancelados*, exp. XI/III/5-4179, folio 32 [17 de abril de 1823]). “Solicitud de Joaquín Miramón al Ministerio de Guerra”, México, 17 de abril de 1823, fol. 32 (Guzmán, 2010: 103-104).

En esta obra –al igual que en la tapatía– la notación está hecha en tintas ferrogálicas, pero los pentagramas están elaborados de al menos dos formas distintas, o quizá tres: aparecen las líneas hechas con puntos, guiones largos y tramos de pleca y una pauta hecha posiblemente con un grabado en madera aplicado a manera de sello que excede el ancho habitual de la caja de texto; en otro lugar la pauta se inserta o se introduce en la costura de la encuadernación, posible señal de que esa pauta haya sido más larga aún e impresa en pliegos antes de ser encuadernados.

En algunos trabajos se ha comentado que los *Elementos de Música* eran una obra enteramente mexicana, no solo por el autor, sino también por el papel y el taller donde se produjo (Chapa Bezanilla, 2012: 173). Hemos buscado las filigranas en los repertorios mexicanos de Lenz y Bonfil, con resultados parciales, que nos impulsaron a indagar en *Memory of paper*, donde localizamos una marca iconográficamente emparentada que perteneció a la papelería Tadeo Abad y Compañía, con aplicaciones en Asturias. Si concordamos que el papel empleado en la obra fue mexicano, debe haber imitado el motivo español de la filigrana, ya que es bastante improbable una exportación de ese insumo desde México a España en ese periodo.<sup>48</sup> Por lo que toca a la encuadernación de esta obra, es típica del periodo: piel *raciné*, con florones parecidos a los que apreciamos en algunos impresos poblanos del siglo XVIII

---

<sup>48</sup> Hemos revisado otro impreso del mismo taller en el mismo año y, aunque no es prueba concluyente; la filigrana que en él se presenta no corresponde al *Acta Constitucional* presentada al Soberano Congreso Constituyente por su Comisión el día 20 de noviembre de 1823. México: Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio, [1823?]. Descripción 8, [vi], p. ; 19 cm., nota filigranas en el papel, número de sistema 000541532. Biblioteca Nacional de México, colección Obras Antiguas, Raras (BN-FR), clasificación RLAf 330 LAF.

tardío, aunque es difícil datar los hierros, porque eran usados por largos periodos.

### CONSIDERACIONES FINALES

Aunque las ediciones analizadas son pocas para señalar de forma terminante el comportamiento técnico de la edición musical en México desde el siglo XVI hasta 1823, sí es posible ofrecer algunas consideraciones: estos impresos fueron producidos por impresión tipográfica, grabado calcográfico y escritura manual, con la consecuente participación de cajistas, grabadores y calígrafos. En los casos de escritura manual es preciso dilucidar si estamos ante la presencia de un trabajo global para todo el tiraje o si estamos ante escritura del propietario, para lo cual es fundamental revisar más de un ejemplar.

SIGLO	LIBRO	ETAPA TÉCNICA	RESPONSABLE
XVI		impresión tipográfica	cajista
XVIII	<i>Regla...</i>	impresión tipográfica simple + calcografía	cajista
	<i>Missa...</i>	grabado calcográfico	grabador
XIX	<i>Poesías patrióticas</i>	grabado calcográfico	cajista + calígrafo
	<i>Tratado de música</i>	impresión tipográfica + escritura manual	cajista + calígrafo
	<i>Elementos de música</i>	impresión tipográfica + escritura manual	cajista + calígrafo
		impresión mediante estampación + escritura manual	estampador + calígrafo

**Tabla 2.** Etapas técnicas detectadas en la edición musical mexicana antes del uso de la litografía.

Por los temas y acabados materiales de las ediciones, resulta evidente que en todos los casos intervino un importante patrocinio casi exclusivamente externo a la dinámica comercial de las casas editoras, es decir, que la edición musical antes de 1823 no fue un negocio rentable para las imprentas locales que permitiera una continuidad y supervivencia del género en los talleres mexicanos.

Se observa la participación de varias imprentas a lo largo del tiempo, quizá porque a nivel local la edición musical no fue un género sujeto a privilegio, sin embargo, por la imprenta de Hogal, Seminario Palafoxiano, la de Valdés y la del Superior Gobierno, sí parece haber un indicio de que estas ediciones se produjeron en talleres más próximos o mejor vinculados con las autoridades en turno. Los indicios de posesión —desde las marcas hasta las encuadernaciones— hablan de corporaciones religiosas como los usuarios habituales, y solo en el siglo XIX se suman círculos ilustrados, sin embargo, salvo quizá la *Missa Gothica*, no observamos ediciones de lujo.

## FUENTES

AGNM (Archivo General de la Nación de México), *Ramo Civil*, vol. 148.

ASDN (Archivo de la Secretaría de la Defensa Nacional), *Cancelados*, exp. XI/III/5-4179.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, 2011. “La notación musical. Un reto para la imprenta”. En “La imprenta musical profana

- en la Ciudad de México, 1826-1860". Universidad Nacional Autónoma de México: tesis de maestría.
- ALAMÁN, Lucas, 1972. *Historia de Méjico*. México: Jus.
- ARRIAZA, Juan Bautista de, 1810. *Poesías patrióticas*. Londres: T. Bensley.
- \_\_\_\_\_, 1811. *Poesías patrióticas*. México: Manuel Antonio Valdés.
- BERISTAIN Y SOUZA, Mariano, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. Tomo III. Amecameca: Tipografía del Colegio Católico.
- BERNADÓ, Màrius, 2001. "Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión". En Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (eds.). *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*. Lleida: Universitat de Lleida.
- CASTAÑEDA, Carmen, 1999. *Imprenta, impresores y periódicos en Guadalajara, 1793-1811*. Guadalajara: Ágata.
- \_\_\_\_\_, 2002. "La cultura de lo piadoso: libros devotos en Nueva España y Nueva Inglaterra". En Carmen Castañeda (comp.). *Del autor al lector. Libros y libreros en la historia*. México: Porrúa/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- CHAPA BEZANILLA, María de los Ángeles, 2012. "En torno a algunos editores e impresores de música en México durante el siglo XIX". En Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas (comps.). *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Ermitaño.

- CORTÉS ARRESE, Miguel, 1999. “El hombre y su obra”. En Isidro Sánchez Sánchez (coord.). *El cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ELIZAGA, Mariano, 1823. *Elementos de música*. México: Imprenta del Superior Gobierno.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, 1982. *Libros y librerías del siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación/Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, 1954. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARONE GRAVIER, Marina, 2010. “Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVI-II-XX)”. En *Coloquio Letras para las letras. Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Instituto Mora.
- \_\_\_\_\_, 2012. “A Vos como Protectora Busca la Imprenta ¡ô Maria! Pues de Christo en la agonía Fuiste Libro, é Impresora: una muestra tipográfica novohispana desconocida (1782)”. *Gutenberg-Jahrbuch* 2012: 229-252.
- \_\_\_\_\_, 2015. *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_, 2016. *El Arte de Ymprenta de Don Alejandro Valdés (1819)*. México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

- \_\_\_\_\_, 2017. “La materialidad de los impresos de la familia Hogal: una aproximación desde el acervo de la Biblioteca Nacional de México”. En *Primer Coloquio regional de historia y estudios del Libro*, org. BUAP. Coloquio llevado a cabo en la Biblioteca Histórica José María Lafragua, Puebla, México.
- GEMBERO USTÁRROZ, María, 2006. “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio”. En Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger.
- GROUT, Donald J. y Claude V. PALISCA, 2001. *Historia de la música occidental*. Tomo 1, trad. León Mamés. Madrid: Alianza Música.
- GUZMÁN PÉREZ, Moisés, 2010. *Impresores y editores de la Independencia de México (1808-1821)*. México: Porrúa/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- KER, Annita Melville, 1940. *Mexican Government Publications. A guide to the more important publications of the National Government of Mexico, 1821-1936*. Washington: United States Government Printing Office.
- LÓPEZ DE ELIZALDE, Mariano, 1821. *Tratado de música*. Guadalajara: Petra Manjarrez.
- MEDINA, José Toribio, 1905. *La imprenta en Guadalajara*. Santiago de Chile: Elzevirians.
- \_\_\_\_\_, 1989. *La imprenta en México 1539-1821*. Tomos I-VIII. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Missa Gothica*, 1770. Puebla de los Ángeles: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano.



- MORENO GAMBOA, Olivia, 2002. “Una cultura en movimiento: la prensa musical de la Ciudad de Mexico (1866-1910)”. Universidad Nacional Autónoma de México: tesis de licenciatura.
- PÉREZ SALAS, María Esther, 2005. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- PRADO, Germán, 1928. *Historia del rito mozárabe y toledano*. Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos.
- REYES GÓMEZ, Fermín, 2000. *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos XV-XVIII)*. Vols. I y II. Madrid: Arco/Libros.
- SALAS YUS, María del Pilar, 2007. *Descripción bibliográfica de los textos literarios relativos a los Sitios de Zaragoza*. Zaragoza: Consejo Superior de Investigación Científica/Diputación de Zaragoza.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1991. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. Vol. I [1538-1900]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- SÁNCHEZ, Manuel, 1725. *Regla de N. S. P. S. Francisco y breve declaracion de sus preceptos para su mejor observancia, [...] y breve explicacion del canto llano con otras advertencias curiosas y necesarias del Padre Fr. Manvel Sanchez, predicador, y maestro de novicios del Convento Grande de San Francisco de México*. México: Joseph Bernardo de Hogal.
- SPELL, Lotta M., 1929. “The first Music-Book printed in America”. *Musical Quarterly* 15: 50-54.

- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, 2014. *Los papeles de Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural*. México: Instituto Mora.
- TOVEY, David G., 1997. “José Mariano Elízaga and Music Education in Early Nineteenth-Century Mexico”. *The Bulletin of Historical Research in Music Education* 2: 126-136.
- WEBER, Edith, 1982. *Le concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*. Paris: Honoré Champion.
- WERNER, Michael. 2001. “Musical Imprints and the Dissemination of Musical Scores in Mexico”. En *Concise Encyclopedia of Mexico*. New York: Routledge.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica, 1982. “La prensa mexicana y el gobierno del Virrey Iturrigaray”. Universidad Nacional Autónoma de México: tesis de licenciatura.

# A PROPÓSITO DE LAS FECHAS DE IMPRESIÓN DE LOS PLIEGOS DE VILLANCICOS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

ANASTASIA KRUTITSKAYA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**E**n la Nueva España los pliegos de villancicos para grandes celebraciones litúrgicas empiezan a imprimirse en Puebla de los Ángeles a instancias del obispo Juan de Palafox y Mendoza, en un principio para la recién fundada celebración de San Laurencio, instituida por el propio obispo. Estos pliegos se imprimieron de 1648 a 1652 hasta el regreso de Palafox a España; es decir, después de 1653 ya no se imprimieron pliegos para esta festividad. Pero desde 1649 se conocen los primeros pliegos para las fiestas de Navidad (su ejemplar se encuentra en The Lilly Library de la Indiana University, Bloomington) y de la Limpia Concepción, y poco a poco el repertorio de las celebraciones se amplió. Por los documentos conservados en el Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio de Puebla sabemos sobre la obligación de los maestros de capilla de encargarse de la impresión de los villancicos.<sup>1</sup> Un testimonio notorio se dio cuando Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de 1629 a 1664, solicitaba que se le despachara el gasto de impresión por un total de 48 pesos

---

<sup>1</sup> Una amplia selección de datos se encuentra en el segundo tomo del libro *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano* (Tello et al., 2017).

por los pliegos de la Limpia Concepción y Navidad de los años 1649 y 1650, el cual le fue otorgado al día siguiente.<sup>2</sup> En esta solicitud observamos que la impresión de los pliegos era una cuestión de prestigio, pues sirven “para hacerlos notorios a Vuestra Señoría y a toda esta república, en demostración de su celebridad y grandeza de esta Santa Iglesia”, pero también corroboramos la fecha de impresión de los primeros pliegos poblanos de Navidad y de Concepción: 1649.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “El licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, presbítero, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, criado de Vuestra Señoría, digo que, como le es notorio, en las festividades de los Maitines de la Limpia Concepción y Pascua de Navidad ha sido costumbre en esta Santa Iglesia el hacer impresión de los villancicos que se cantan en sus Maitines, para hacerlos notorios a Vuestra Señoría y a toda esta república, en demostración de su celebridad y grandeza de esta Santa Iglesia; y para la dicha impresión se me ha librado siempre, por merced del Excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, prelado meritísimo de esta Santa Iglesia, para cada impresión y todo el gasto de papel e imprenta doce pesos, según consta de sus decretos en la contaduría de esta Santa Iglesia, y porque los contadores me han puesto impedimento en despacharme libranzas del gasto hecho en lo referido en dichas festividades de dos años pasados de cuarenta y nueva y cincuenta, sin especial libranza de Vuestra Señoría, mediante la ausencia de Su Excelencia. Por tanto, a Vuestra Señoría Ilustrísima pido y suplico que, en conformidad de la costumbre y decretos de Su Excelencia, que están en dicha contaduría, se sirva de mandarme librar los cuarenta y ocho pesos que he suplicado de las cuatro impresiones de dichos doce pliegos, mandando quede asentado por corriente decreto en dicha contaduría, el despacho de dichas impresiones en lo de adelante, para excusar a Vuestra Señoría de repetirlos cuando se ofrezcan, en que re[cibiré] muy gran bien y merced de la grandeza de Vuestra Señoría, etcétera. Juan Gutiérrez de Padilla [Rúbrica]. [Apostilla:] [E]n el cabildo eclesiástico de la Puebla de los Ángeles, a 13 de Enero de 1651 años. Que se le libren los cuarenta y ocho pesos que refiere como se acostumbra, y el contenido meta en la contaduría los villancicos puestos en punto como tiene obligación. Ante mí, Francisco Pérez Romero [Rúbrica], secretario. [Apostilla:] en 14 de enero de 1651 se le despachó libranza de cuarenta y ocho pesos” (Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio de Puebla [AVCCP], *Correspondencia*, Libro 22, E6, E2, No. 25 *apud* Tello *et al.*, 2017: 401-402).

<sup>3</sup> Otra mención relacionada con la impresión de villancicos ocurre el 13 de enero de 1660: “Que a Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, se le den por esta vez los dieciocho pesos que gastó en papel para la computa de los villancicos de Concepción y Navidad, y sin que sea ejemplar para otra, atento a la carestía del papel, y en lo adelante, lo que gastare en la impresión sea comunicándolo primero con los señores de la contaduría. Y se dé cuenta a Su Señoría Ilustrísima, el señor Obispo” (AVCCP, *Libro de Cabildo 14*, fol. 251 *apud* Tello *et al.*, 2017: 403).

Durante el proyecto de documentación y catalogación de pliegos de villancicos conservados en las bibliotecas mexicanas hemos levantado el registro de 166 ejemplares de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca del Centro de Estudios de la Historia de México, la Biblioteca Lafragua, la Biblioteca Palafoxiana, una biblioteca privada de Puebla, la Biblioteca Luis González de El Colegio de Michoacán y la Biblioteca Cervantina de Monterrey. Se trata de impresos de Madrid (2, 1672-?), México (42, 1676-1712), Oaxaca (2, 1691), Puebla (69, 1648-1764), Sevilla (21, 1634-1723), Valencia (3, 1750-1771) y Valladolid, hoy Morelia (26, 1748-1769). Además, se conservan prominentes colecciones de pliegos de villancicos mexicanos en la John Carter Brown Library, Providence; la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, Bloomington; la Biblioteca Nacional de Chile y la Biblioteca Nacional de España. Como resultado de la revisión de los acervos mencionados, contamos con una lista de 60 impresos con 78 ejemplares en existencia de pliegos de villancicos que se cantaron en la catedral de México.

La actividad de impresión de villancicos de la Catedral de México puede distribuirse claramente entre cuatro maestros de capilla (Francisco López Capillas, 9 pliegos; José de Loaysa y Agurto, 17 pliegos; Antonio de Salazar, 32 pliegos, y Manuel de Sumaya, con 2 pliegos), donde destaca la difusión de textos de villancicos por parte de Antonio de Salazar. En el caso de Manuel de Sumaya, con quien termina la historia de los pliegos de villancicos de la Catedral de México, solo se conservan dos impresos, ambos en la Biblioteca Nacional de España. El pliego de 1715, cuyo otro ejemplar se encuentra en la John Carter Brown Library, se conoce

sobre todo porque su última composición es la famosa “Letra, que se dio para la oposición del magisterio de capilla de esta Santa Iglesia en este presente año”, escrita por Lorenzo Antonio González de la Sancha, el entonces rector de la Congregación de San Pedro (Tello, 2013: 50-55).

El que parece ser el último pliego de villancicos de la Catedral de México se cantó

en la festividad del patrocinio del glorioso patriarca señor san José que dotó y fundó la devoción del señor doctor don José de Torres y Vergara, catedrático jubilado de prima de leyes en esta Real Universidad, juez de testamentos y capellanías en su arzobispado, consultor del Santo Oficio de la Inquisición y tesorero, dignidad de dicha iglesia (*Villancicos...*, 1717).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Beristain y Souza deja una amplia descripción de la vida de don José Torres Vergara, donde menciona también la fundación del Aniversario de San José en la Catedral Metropolitana de México: “nació en la ciudad de México el año 1661, y fue doctor en ambos derechos, decano de la facultad de cánones, catedrático jubilado de prima de leyes y cancelario de la universidad de su patria, abogado de la audiencia de México, consultor de la Inquisición, cura del Sagrario de la Metropolitana, canónigo doctoral y maestrescuelas de ella, provisor de Indios, juez de testamentos, capellanías y obras pías, capellán de las religiosas carmelitas descalzas y abad de la Venerable Congregación de San Pedro. Falleció de 66 años en 27 de octubre de 1727, dejando por su literatura, piedad, integridad y limosnas una memoria eterna en la capital y en todo el reino de la Nueva España. Como albacea y heredero en confianza del rico y piadoso sacerdote don Juan Caballero y Ocio, natural de Querétaro, desempeñó tan religiosamente este encargo que de aquellas y de sus propias rentas, sin contar las innumerables limosnas y donaciones que hizo, dotó y fincó para diversas obras pías 388 580 pesos fuertes. Fundó el convento de San José de Gracia de la ciudad de Querétaro para religiosas capuchinas, y siete becas en el seminario de San Javier de la misma ciudad. Y en México fue el principal promovedor, fundador y bienhechor del colegio de la Asunción para niños infantes de coro de la Metropolitana, en la que dotó el aniversario del Padre Eterno y una huérfana, las misas de los sábados a Nuestra Señora, las misas de los siete ángeles, los maitines del patrocinio de san José y sus misas en los días 19 de cada mes, una capellanía en la capilla de san Miguel, cuyos retablos hizo de resultas de un incendio, la novena de santa Ana, las misas de la Aparición y Dedicación de san Miguel y la de santa

El patrocinio del señor san José, según se declara en el *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás...* de 1751, se celebraba en la Catedral Metropolitana el tercer domingo después de la Pascua de Resurrección, con “maitines cantados que deben ser de noche por cláusula de la fundación” y, además, con “villancicos y repiques; y siendo los repiques de noche, se repita a las cinco de la tarde hasta las cinco y media, y de las cinco y media a seis” (ACCMM, serie Ordo, vol. 4, fols. 51v-52r). La particularidad de ese pliego consiste en que contiene un soneto escrito por el propio Sumaya, dedicado al señor tesorero, fundador del aniversario. En la historia de la Catedral Metropolitana nunca antes se habían publicado pliegos de villancicos para la fiesta de san José, aunque se conserva, en la colección Estrada del ACCMM, un manuscrito con partitura de 1717 que pertenece a ese mismo pliego. La festividad del patrocinio de san José debía complementar el aniversario del glorioso patriarca san José “que fundó en la Santa Iglesia Catedral el ilustrísimo doctor don Miguel de Poblete, arzobispo de Manila” en 1659 (ACCMM, *Aniversarios*, Libro 2, fol. 90r), pues en la portada se especifica la dotación del mencionado José de Torres y Vergara que condujo a la impresión del pliego en cuestión. A pesar de la carencia de documentos, menciones y referencias en las Actas del Cabildo, la dispersión y las pérdidas en la sección de Fábrica, se puede sugerir que la impresión de los pliegos en la Catedral de México se realizaba desde cada aniversario en particular. En cambio,

---

Rosalía. En las iglesias particulares de México, como son la Profesa, San Gregorio, la Concepción, la Santísima, Santa Teresa la Antigua, Corpus Cristi, el Espíritu Santo, Santa Teresa la Nueva y capilla de la universidad literaria y del colegio de Tepotzotlán dejó otras fundaciones con el capital de 28 000 pesos” (1883: 191-192).

las actas de la Catedral de Puebla contienen múltiples referencias sobre sumas destinadas para la impresión de pliegos, y en más de una festividad el pago salía directamente desde Fábrica.

Los ejemplares conservados nos dan una temporalidad que inicia en 1657 y termina en 1717; sin embargo, Alfonso Méndez Plancarte reproduce en su antología de *Poetas novohispanos* tres villancicos mutilados, porque ninguno de los tres está completo, que, según la indicación del título, provienen de las *Chanzonetas de los maitines de san Pedro en la Catedral de México* publicadas en 1654 en la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón. No proporciona mayor información sobre la ubicación del impreso. Para su selección escoge el primer villancico del primer nocturno, el segundo del segundo nocturno y el tercero del tercer nocturno. Los dos últimos son divertidas jácara: la del segundo nocturno es una discusión que se desarrolla entre san Pedro y una fregoncilla, es decir, “lo mismo que fregona”, “la criada que sirve en la cocina, y friega los platos y demás vasijas” (*Diccionario de Autoridades*).

En demandas y respuestas  
Pedro y una fregoncilla  
andan, ella por cogerle,  
y él negando a pie juntillas.  
—Yo le vi, yo le vi con el Nazareno,  
hétele aquí,  
que le vide como le veo  
y le miro como le vi.  
Hétele aquí (Méndez Plancarte, 1994: 106).



En el fragmento resalta el uso de refranes y frases proverbiales como “a pie juntillas”, que metafóricamente vale “firmemente, con gran porfía y terquedad” (*Diccionario de Autoridades*), “hétele aquí”, etcétera. El segundo texto es un desfile de los típicos personajes de la plaza –suegras, orejanos, cojos, difuntos– con el insistente uso de vocabulario de la calle:

A tropas vienen las suegras,  
los orejanos a miles,  
los cojos a muletazos,  
los difuntos a caíces [...].

Los orejanos, por Malco,  
piedra y cuchillo aperciben,  
porque sus orejas Pedro  
o no rebane o no birle.

Vaya dieron a las suegras  
desde el pelo a los chapines,  
estos porque se los ponen  
y aquéllos porque los tiñen.

–De aquesta gente (dijeron)  
Dios por San Pedro nos libre,  
porque las suegras de bronce  
quieren yernos de alfeñique.  
Solamente aquesta noche  
las suegras por alambique  
se convidan a la fiesta  
y dispensadas se admiten [...] (107).

A pesar de abreviar todos los textos de manera arbitraria, lo cual convierte el análisis crítico históricamente documentado en una tarea casi imposible, Méndez Plancarte lamenta la anonimidad de estas composiciones

por su excelencia, tanto en alguna estampa –muy del Bosco y nuestro Posada–, donde suegras y cojos y difuntos, por sus bíblicos nexos con el Apóstol, le trenzan su girándola quevedesca (que es lástima no quepa ejemplificar), cuanto en la “linda flor” de su cristalino y suave lirismo y el júbilo saltarán de sus “ritornelos” (x).

Con la referencia a este pliego todo cuadraba de una forma perfecta: el 11 de abril de 1654, como lo recordamos desde los trabajos de Robert Stevenson, se emiten “edictos para maestro de capilla y organista”: “Mandose se pongan edictos con término de cuarenta días para la maestría de capilla desta Santa Iglesia y organista de ella, por haber vacado estas dos plazas, por muerte del licenciado Fabián Pérez Ximeno y las servía” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 12, fol. 35v). Y en seguida el encargo por parte del cabildo para que Francisco López se ocupe de la composición de chanzonetas para las fiestas del Corpus, Ascensión y san Pedro:

Cometiose el hacer las chanzonetas del Corpus, Ascensión y Nuestro Padres San Pedro al maestro Francisco López, para reconocer las experiencias; y en el ínterin, que se nombra maestro de capilla y organista para esta Santa Iglesia, se determinó suplan los ministros del coro en lo que se ofreciere (fol. 35v).

Más tarde, el 21 de abril de 1654, se retiró el edicto y se nombró a Francisco López Capillas como maestro de capilla. Sin embargo, nada se menciona sobre la impresión de los pliegos.

Y efectivamente, en la compilación de Andrés Estrada Jasso *El villancico virreinal mexicano. Barrocos. Siglo XVII* aparecen cuatro villancicos dedicados a san Pedro que encabezan la sección “III. Santoral”. Se trata de una composición fechada en 1650, “A un viejo llorón / que no calla un poco”, y tres villancicos datados en 1651: “Pescador que las redes echas: / dime, dime ¿qué pescas”; “Vaya de unos refranes / vaya de chanza” y la negrilla “Enfadados ya los negros / de la fiesta de los indios”. A los cuatro villancicos se les asigna como compositor a Francisco López y Capilla. Como bien sabemos, el trabajo del padre Estrada Jasso es extraordinario en cuanto a las fuentes reproducidas, de las cuales no pocas andan desaparecidas, si no perdidas, al menos bien resguardadas, al grado de que ni el propio padre se acuerda de dónde habían salido. Al mismo tiempo, es conocido el total descuido que se observa en el libro en cuanto al tratamiento de los textos: las fechas confundidas, puntuación y normalización confusas, los extraños subrayados de los estribillos, etcétera. Más embrollada resultó la referencia a estos pliegos cuando identifiqué, en el supuesto “Villancico II” de 1651 “Vaya de unos refranes ...”, el texto que se publicó en el pliego suelto de 1686, dedicado a la misma festividad, siendo maestro de capilla José de Agurto y Loaysa, y donde en la portada se consigna el nombre del poeta, Juan Alejo Tellesgirón, organista de la Catedral de México, quien compitió por la plaza del maestro de capilla con Antonio de Salazar. Se trata del segundo villancico del segundo nocturno del juego. No es la primera vez que encuentro en un

pliego firmado por algún poeta (y no estoy refiriéndome ahora al caso del pliego navideño de Puebla de 1689) algún texto perdido que proceda de un impreso anterior, aunque tampoco fue una práctica difundida. Todo esto parecía evidenciar la gran confusión que reinaba en la antología de Estrada Jasso; sin embargo, además de su orden alterado, las coplas que reproduce el padre Estrada no acaban donde terminan las coplas de 1686, sino siguen; no solo siguen, sino que ocupan dos páginas más del libro.

Cabe destacar que todo el conjunto de villancicos que se publicó entre 1657 y 1673, refiriéndome a los ejemplares hasta ahora localizados, siendo maestro de capilla López Capillas, posee una serie de características que lo distingue de los villancicos posteriores. Es notable la presencia en este *corpus* de cancioncillas populares vueltas a lo divino, estribillos popularizantes, canciones de cuna, adivinanzas, proverbios y refranes, como lo pudimos advertir en los ejemplos de 1654. Los mismos rasgos los encontramos en los villancicos musicalizados por Juan Gutiérrez de Padilla; de hecho, no son pocas las ocasiones cuando López Capillas recicla textos que uno o dos años antes se habían cantado en la Catedral de Puebla, y que a su vez procedían de pliegos sevillanos. El contraste con la nueva forma de escribir villancicos se produce entre 1673 y 1676, cuando entra al escenario sor Juana Inés de la Cruz y todo el círculo de poetas asociados con ese nombre en la época del maestrazgo de José de Loaysa y Agurto. También paulatinamente se van transformando las costumbres de la presentación tipográfica de los pliegos, pues es ahora cuando empiezan a circular los nombres de los poetas en los pliegos.

Entre los cuatro villancicos reproducidos por Andrés Estrada abundan también refranes y frases proverbiales, basta ver el siguiente ejemplo:

A un viejo llorón  
que no calla un poco,  
pégale, llévale, muérdele  
pápalo, coco,  
que niños los viejos son  
si tienen amor (Estrada, 2007: 297).

Este estribillo, convertido en una continua perífrasis refranera, contiene múltiples frases proverbiales registradas por Covarrubias: “Al hombre que fuere loco, tómale, llévale, pápale coco”; “Cómeme, coco. (A los niños y aun a los grandes para darles miedo)”; “Pápele coco. (Así amedrentan a los niños)”; “La vejez tornó por los días en que nació. (Dice que los viejos vuelven a ser niños)” o “Volverse a la edad de los niños. (Los viejos que hacen niñerías)”. Otro fragmento llamativo por su marcado carácter popularizante pertenece a la negrilla de 1651:

Enfadados ya los negros  
de la fiesta de los indios,  
al Príncipe de la Iglesia  
le cantaron el Puerterrico (304).

Todos estos textos solo pudieron haberse escrito en la época de Francisco López Capillas o anterior a él; ya en otros trabajos había

hablado sobre la presencia tan escasa de los rasgos popularizantes en los villancicos de sor Juana o de sus contemporáneos (Krutitskaya, 2012). El análisis estilístico, por lo tanto, restringe la probable temporalidad de los textos reproducidos por Andrés Estrada Jasso.

La noticia sobre los pliegos de 1650 y 1651 se da en el *Suplemento especial III a la Biblioteca Hispano Americana Septentrional que escribiera el Dr. Don José Mariano Beristain de Souza* (que contiene 500 impresos de González de Cossío): “Chanzonetas / qve se cantaron en la santa / Yglesia Cathedral de Mexico, en los Maytines del / Gloriosissimo Princile de la Yglesia el / Señor San Pedro. / Que Dotó, y fundó el Doctor Don Antonio de Esquibel Castañeda [...] En Mexico, Por la Viuda de Bernardo Calderon [...] Año de 1650” (núm. 188) y “Chanzonetas, / qve se cantaron [...] En Mexico. Por la Viuda de Bernardo Calderón, Año 1651” (núm. 190). Posteriormente Gabriel Saldívar incluye los dos pliegos en su *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* con los números 29 y 30, y una concisa descripción: “4o. Port., a la v. empieza el texto, que ocupa 6 pp. más, s.n.”; los dos pliegos no figuran en Medina. La información de los Libros de Cabildo de la Catedral Metropolitana arroja algunos datos que pueden ayudar a reafirmar la autenticidad de estos pliegos.

Debido a una gran inundación en la ciudad de México, causada por fuertes lluvias, en agosto de 1629, que provocó un importante abandono de la ciudad y cuyas consecuencias duraron casi cuatro años, el financiamiento de la capilla disminuyó de manera notable (Stevenson, 1965: 18). Todavía en 1633 seguían los recortes: el 21 de junio se ingresó una petición de Bartolomé de Isla y de Sebastián Ramírez, pero como resultado de sus diligencias se les dio el

“decrecimiento de salario” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 9 [21 y 28 de junio de 1633]). Sin embargo, las cosas empezaron a aliviarse a partir de los últimos meses de 1633. Hay que comentar que a lo largo de todo este año constantemente se vieron en el cabildo casos de salarios de los músicos, para que el 8 de noviembre de 1633 se le notifique finalmente a Melchor de los Reyes “que por las misas del aguinaldo y las demás que tiene obligación conforme al auto [...] se le dio crecimiento de salario para los romances que se han de cantar con guitarra y órgano a los de permisos; y elija los músicos que le pareciese ser convenientes para el dicho efecto” (fol. 35v [8 de noviembre de 1633]). Hacia finales de 1634 se logró en la catedral hacer el inventario de los papeles de canto de órgano (fol. 82v [7 de noviembre de 1634]), y el 1 de diciembre del mismo año el maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata recomienda comprar unos libros de canto que envió Sebastián López de Velazco, maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, por un precio de 45 pesos, que se mandaron despachar desde la fábrica (fol. 86r). No obstante, en 1635 de nuevo está faltando dinero para salarios y para recibir más músicos.<sup>5</sup>

En este contexto, en 1636, se dotaron por primera vez los maitines de san Pedro. El asunto se ingresó al cabildo el 1 de agosto de 1636: “Toca a los maitines del señor san Pedro Apóstol que puso el señor doctor Antonio Ezquibel con el dote de 300 pesos al año con tal que se dijeren a prima noche con canto de órgano, villancicos y

---

<sup>5</sup> “Acordose por agora no ha lugar de recibir por músico a José de la Peña hasta despedir de la capilla los que no son necesarios” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 9, fol. 132v [16 de noviembre de 1635]). La recepción de José de la Peña con salario sí se logró llevar a cabo el 24 de diciembre de 1645 (fol. 134v).

chanzonetas, sin que los maitines y misa la digan por su intención, [...] y una misa y responso por su alma después prima” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 9, fol. 167r); y el 30 de julio se asienta la respuesta del cabildo en relación con los maitines de san Pedro:

Habiendo leído la cédula de *antediem* [...], doctor Luis de Cifuentes, canónigo doctoral, dijo que, habiendo comunicado con el señor racionero doctor don Antonio de Ezquibel Castañeda lo tocante a los maitines y misas del señor san Pedro Apóstol, respondía que dotaba los dichos maitines en tal manera que daría trescientos pesos cada año para que le dijese a prima noche con canto de órgano, villancicos y chanzonetas, y con la mayor solemnidad que ser pueda, y la misa a la hora conventual, sin que ninguna de las dos cosas haya de ser por su intención, salvo que después de prima se le haya de decir una misa cantada con su responso por su alma, sin obligación de asistencia de los señores capitulares [...] (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 9, fol. 172).

El nombre de Luis de Cifuentes provocó una singular confusión en el artículo “La música en la Catedral de México: 1600-1750” de Robert Stevenson, pues siguiere que fue el propio Luis de Cifuentes quien dotó los maitines de san Pedro.<sup>6</sup> Sin embargo, queda claro que la primera dotación es realizada por Antonio de Ezquibel

---

<sup>6</sup> “Luis de Cifuentes, contratado como tiple por la modesta suma de 100 pesos anuales, el 23 de octubre de 1615, recibió diversos ascensos en las dos décadas siguientes, hasta obtener la canonjía doctoral, y el 18 de agosto de 1636, era lo suficientemente adinerado como para dotar a las misas y *maytines* de la iglesia de San Pedro, ‘con la mayor solemnidad que se pueda’, de villancicos y canzonetas compuestas cada año para la ocasión” (Stevenson, 1965: 18). En una nota a pie de página Stevenson coloca la fuente y comenta: “Posiblemente el tiple (A. C., fol. 410) es sólo un homónimo”.



Castañeda. El dato, con todo, nos permite afirmar que desde 1637 (llegando así a la primera fiesta de san Pedro después de la dotación formal y siguiendo el calendario litúrgico) la composición de los villancicos de san Pedro se pagaba desde la dotación. De acuerdo con los papeles fundacionales de 1636, el señor doctor don Antonio de Esquivel Castañeda en ese momento es racionero de la Catedral, protonotario apostólico, consultor y abogado del Santo Oficio de la Inquisición de Nueva España; además, se ocupa de las limosnas del Santuario de la Virgen de Guadalupe. De esta dotación se distribuían 50 pesos para

el maestro de capilla, organista, músicos y ministriles, quedando a cargo del dicho maestro de capilla el componer y preparar los villancicos y canciones que se han de cantar entre los nocturnos, que, conforme lo que se acostumbra en los maitines de la Navidad, son nueve, sin los de la procesión y misa a que por la solemnidad del día regularmente están obligados (ACCMM, *Aniversarios*, Libro 2, fol. 76v).

El racionero Antonio de Esquivel obtuvo su prebenda en 1629 y permaneció en el cabildo hasta el día de su muerte en 1667 (Pérez Puente, 2005: 85). Originario de la ciudad de México, “era hijo de un gran mercader del Consulado de la ciudad de México, Antonio de Esquivel Castañeda, y su hermana, doña Lorenza, estaba casada con otro individuo conocido, Sebastián Váez de Azevedo, condenado con Simón Váez Sevilla por judaizante en el gran Auto de Fe de 1649” (Alberro, 2013: 64). Fue rector de la Universidad en 1642 en un momento cuando la rectoría quedaba vacante por

la designación de Pedro de Barrientos como vicecancelario por el marqués de Villena, y así fue como “el virrey designó como tal a Antonio de Esquivel Castañeda, quien se incorporó a la Facultad de Cánones el mismo día en que se le recibió como rector” (Pérez Puente, 2000: 202). Después de su rectorado, que duró de enero a agosto de 1642, Esquivel Castañeda solo asistió a un claustro pleno en 1648, a otro en 1652 y a dos más en 1654, por lo que parece mínimo su vínculo con la vida universitaria (203). A pesar de todo lo anterior, nunca llegó a ocupar una canonjía.

No extraña, por tanto, que en los documentos de la dotación aparezca una cláusula adicional, donde se aclara —dado que, se sobreentiende, no se le permitió inscribir una fundación perpetua— que ninguna otra persona pueda volver a dotar la misa conventual de san Pedro, salvo que quisiera ampliar el sentido de la solemnidad de la fiesta:

Y demás de lo susodicho, prometen y se obligan por sí y los que adelante fueren de no admitir ni admitirán a ninguna persona de cualquier calidad o dignidad que sea a que dote la dicha misa conventual del dicho día del señor san Pedro por ninguna cantidad que ofrezca, aunque no pretenda que se cante por su intención, sino que la deje aplicada a la intención de la Iglesia y a los fines por ella constituidos, porque de ninguna suerte se ha de admitir semejante dotación. Pero si quisiere alguno añadir dineros, mayores demostraciones y solemnidad por devoción del santo, se ha de poder admitir por ser en orden a su mayor devoción y celebridad de su fiesta, sin que esto perjudique a la del dicho racionero don Antonio de Esquivel (ACMM, *Aniversarios*, Libro 2, fol. 78v).

En 1649 Antonio de Esquivel Castañeda intentó fundar el aniversario de nuevo. Y, anticipando lo que sigue, casi lo logró, y digo “casi” porque el legajo de los papeles del aniversario de san Pedro conserva los documentos de la dotación de 1636, pero no los de los años 1649-1651, aunque seguido de esta dotación encontramos el expediente completo de la fundación del aniversario por parte de un tal Simón Esteban Beltrán de Alzate en 1667. El 12 de enero propone Antonio de Esquivel al cabildo varias mejoras a la celebración de san Pedro:

Propúsose por el señor doctor don Antonio de Esquivel Castañeda cómo el lunes diez y siete del corriente tenía prevenido de colocar en la capilla que tenía dispuesta y aderezada a señor san Pedro y que el día antecedente haya vísperas solemnes, y el siguiente así mismo misa solemne con toda la capilla a que ha de asistir su señoría ilustrísima del señor arzobispo, y que acabada la misa, se lleve en procesión el glorioso santo que ha de estar en la capilla mayor alrededor de la iglesia, y llegado a la capilla colocarlo con toda veneración en ella. Y habiéndose conferido todos unánimes y conformes, vinieron en que se hiciese como lo propuso y que le dieron muchas gracias por ello.

Asimismo propuso que había ofrescido de poner a censo seis mil pesos de principal para la celebración de la fiesta y maitines de señor san Pedro, y aniversario, y que para la dicha imposición ha labrado desde sus cimientos unas casas alta y baja de piedra y cal, que valen más de ocho mil pesos. Y sobre ellas está impuesto un censo de dos mil de principal. Las cuales dichas casas están nuevas, acabadas de labrar y que quitará dellas mil pesos de suerte que quedaran siete mil pesos de principal que hacen trescientos y cincuenta pesos de

réditos, y que desde luego las cederá y traspasará a esta dicha Sancta Iglesia para que como cosa propia las tenga y administre para la dicha fiesta, obligándose a pagar dicha Sancta Iglesia los cincuenta pesos de réditos de los mil pesos. Y que queriendo los señores deán y cabildo mientras viviere administrara las dichas casas y pagara los trecientos pesos de la fiesta y los cincuenta pesos a quien le tocaren, y si fuere necesario hacer algunas mejoras o reparos en ellas, las hará a su costa. Y habiéndose conferido, se acordó que los señores chantre, don Juan de Poblete, doctor don Juan Díaz de la Barrera, doctor don Agustín de Barona Padilla y doctor don Cristóbal Millán de Poblete<sup>7</sup> fuesen en compañía de dos alarifes a ver las dichas casas y, habiéndolas visto los dichos alarifes, diesen su parecer y su señoría informasen sobre todo (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 10, fols. 703r-704r).

No se vuelve a hablar del asunto sino hasta el 19 de noviembre, cuando Esquivel Castañeda pide al cabildo, por parte de la Congregación de San Pedro, que vinieran cuatro congregantes presbíteros “para llevar en hombros en la procesión” a san Pedro; se le concedió la petición y de paso se agradeció al abad de la Congregación “el reconocimiento que han tenido a este cabildo muy debido a lo que le estima” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 10, fol. 747r). Finalmente, en julio de 1651, más de dos años después de la primera solicitud, se vuelve a discutir en el cabildo la proposición de Antonio de Esquivel, no sin antes haber insistido, al parecer, en repetidas ocasiones el interesado:

---

<sup>7</sup> Es decir, las principales dignidades de este momento.

Tratose de la fiesta del señor san Pedro, para lo cual se había dado cédula el viernes veinte y nueve de junio y, por no haber habido cabildo, no se trató de ella. Y habiéndose tratado de dicha cédula, se confirió y propuso el señor doctor Antonio de Esquivel los motivos que tuvo desde sus principios para la celebración desta fiesta; dio cuenta de la escritura que su señoría otorgó y cómo, deseando la perpetuidad y que en sus días recibiese la Iglesia una casa que había, la [donaba] para dejarla dedicada a esta festividad, había suplicado se diese dicha cédula, que los papeles de todo traía, que su señoría determinase lo que fuese servido, que no tenía más que dar, y si mucho más tuviese, lo daría y lo dará siempre que lo tenga, pues todo lo quiere para san Pedro. Y habiendo oído dicha proposición, se determinó que para mejor proveer los señores jueces hacedores vean dichos papeles y se traigan para el primer cabildo, y para ello se dé cedula de *ante diem* (ACCM, *Actas de Cabildo*, Libro 11, fols. 52v-53v [4 de julio de 1651]).

Se puede observar el tono de súplica que se escucha detrás de las palabras registradas por el secretario de un sujeto que, tras dos años de esfuerzos (y si contamos desde 1636, muchos más), no lograba llegar a cumplir su propósito: incluso, un posible chantaje por parte del cabildo –“que no tenía más que dar, y si mucho más tuviese, lo daría y lo dará siempre que lo tenga”–, pues es posible que, al revisar las casas en 1649, las dignidades no quedaran satisfechas. Unos días después leemos la resolución:

En lo tocante al segundo punto de la cédula sobre la fiesta del señor san Pedro, habiendo visto la escritura que otorgó el señor

doctor don Antonio de Esquivel Castañeda y los demás papeles que presentó cerca de dicha fiesta, y así mesmo el parecer de los señores jueces hacedores a quien se remitió todo este negocio, y habiéndolo conferido entre dichos señores, se determinó que el señor doctor don Antonio de Esquivel quede obligado en la forma que lo está por la escritura y corra por su cuenta la fiesta del señor san Pedro todos los días de su vida. En cuanto a la casa que ofrece, la admita esta santa Iglesia, adquiriendo en ella propiedad y aceptándola como lo ofrece el dicho señor don Antonio, administrándola y reparándola todos los días de su vida, y después de ellos, quedando al arbitrio de los señores deán y cabildo el celebrar dicha fiesta conforme la renta que rentar en dichas casas, ajustando los maitines, misa y todo lo demás conforme alcanzare la renta de dichas casas; con la ayuda de esta queda la fábrica desta dicha santa Iglesia para ayuda de dicha festividad; y que un tanto deste decreto se ponga al pie del parecer de los señores jueces hacedores y se devuelva a la contaduría para la claridad y ayuntamiento en lo de adelante (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 11, fols. 54r-54v [7 de julio de 1651]).

En otras palabras, se le negó la fundación del aniversario perpetuo, pero la Iglesia se quedó con sus casas a cambio de que le permitieran pagar la fiesta de san Pedro (con 300 pesos), aunque solo en lo que duraba su vida. Es más, la Iglesia se quedaba con sus propiedades, pero para poder seguir pagando la fiesta, debía administrarlas y repararlas cuando fuera necesario hacerlo; y ya a su muerte, el cabildo decidiría qué hacer con la fiesta. Y efectivamente, el único aniversario de san Pedro, que aparece registrado en el legajo, es el que fue dotado, fundado e instituido en 1667 por el señor doctor

y maestro don Simón Esteban Beltrán de Alzate, maestrescuela y catedrático jubilado de Sagrada Escritura en esta Real Universidad, inmediatamente después de la muerte de Esquivel Castañeda. Los papeles de la fundación del aniversario de san Pedro con la copia de los censos que le pertenecían a la Catedral se encuentran debidamente requisitados en el Libro 2 de *Aniversarios* del ACCMM.

Sin embargo, se sobrentiende que, para darle mayor alcance a la festividad, Antonio de Esquivel Castañeda decidió también invertir en la impresión de los primeros pliegos de la Catedral de México. Como sucedió en el caso de la Catedral de Puebla, la historia de los pliegos de villancicos no inició con la impresión de pliegos de Navidad, sino de algún santo de relevancia, porque al principio no se pagaba la dicha impresión desde la fábrica (como debe proceder con la fiesta de Navidad, pues no se puede fundar un aniversario para esta ocasión), sino desde el capital del aniversario: en Puebla, san Laurencio; en México, san Pedro, dos años después de Puebla.

En julio de 1652 nos enteramos de que Antonio de Esquivel estaba totalmente ciego, pues resulta que para asistir a los entierros de cabildo necesitaba asistencia, y se resuelve que más bien sería mejor que se quedara en el coro en lugar de causar estorbos:

En el punto de la cédula, tocante a la asistencia del señor doctor don Antonio de Esquivel en los entierros de cabildo, se determinó, habiendo salido fuera de la dicha sala capitular el dicho señor don Antonio, por la mayor parte, que en consideración de estar impedido y totalmente ciego, y la nota que causa el que le vayan guiando por las calles cuando se va en forma de cabildo a dichos entierros, sin hacer

ejemplar para que otro ningún señor se pueda valer dél ni que sea en contravención de lo ejecutoriado en esta Iglesia, para que ninguno gane presente, se le hace gracia para que, viniendo a la Iglesia y estando en el coro al tiempo que saliere la cruz para los entierros, se quede, y no vaya a ellos y gane la obvencción en la forma que la ganó en el entierro del cabildo pasado (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 11, fols. 180v-181r [16 de julio de 1652]).

Esto no impide que quince días después le encarguen las chanzonetas de san Pedro: “Mandose que las chanzonetas del día del señor San Pedro corran por cuenta del señor doctor don Antonio de Esquivel, y las que su señoría diere ponga en música el maestro de capilla, y no otras ningunas” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 11, fol. 187v [30 de julio de 1652]). Esta referencia es fundamental para entender que, en este primer periodo de la impresión de los pliegos, la búsqueda de los textos estaba en manos del “fundador” de la dotación.

En los pliegos de san Pedro de 1657, 1659 y 1660 se asienta que Antonio de Esquivel Castañeda, “racionero de la dicha Santa Iglesia, protonotario apostólico, abogado y consultor del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España” dotó y fundó los maitines de san Pedro, pero en otros casos se dice que simplemente celebra dichos maitines. Sin embargo, a partir de 1672, apoyándonos en los pliegos existentes, figura en la portada de los pliegos el Dr. y Mtro. don Simón Esteban Beltrán de Alzate y Esquivel, ya difunto, “maestrescuela que fue de esta Santa Iglesia Catedral y catedrático jubilado de Sagrada Escritura en esta Real Universidad de México”, quien sí instituyó, dotó y fundó los dichos maitines.



Simón Esteban Beltrán de Alzate ingresó al cabildo de la Catedral en 1651 y falleció en 1671 (Pérez Puente, 2005: 85), pero lo extraordinario del caso es que entró al cabildo como canónigo magistral. Según cuenta Pérez Puente,

se graduó de bachiller en Cánones en 1638 y de doctor en Teología en 1643, fue diputado en 1646 y 1649, examinador, procurador de Castilla en 1642 y 1647, rector en 1654 y comisionado. Su carrera como catedrático la empezó en Artes con la cátedra de sustitución, que adquirió en 1639, ascendió luego a la temporal en 1644 y pasó de ahí a la de propiedad en 1645; finalmente adquirió la propiedad de Sagrada Escritura en 1653 (2000: 191).

Nacido también en la ciudad de México, “estaba emparentado con los condes de Peñalba, era hijo del capitán Francisco Esteban de Alzate, caballero del orden de Santiago y de doña Luisa de Esquivel; y asimismo hermano de doña Margarita Beltrán de Alzate, condesa de Peñalba, e íntimo de la duquesa de Alva, quien fuera su albacea testamentaria” (Pérez Puente, 2005: 86). En 1654 lo nombran vicario del Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción (ACMM, *Actas de Cabildo*, Libro 12, fol. 61v). Cuando en 1664 quedó vacante la tesorería de la catedral, a pesar de contar con contendientes de mayor antigüedad en el cabildo –Francisco de Siles y Juan Díez de la Barrera–, recibió, al año siguiente, el nombramiento de tesorero. A unos meses murió el maestrescuela, y de nuevo fue promovido Beltrán de Alzate gracias a sus influencias en la corte (Pérez Puente, 2005: 80). Envuelto en múltiples conflictos, ya en 1657 recibió la siguiente característica por parte

del virrey Alburquerque: “El canónigo don Simón Esteban [...] es mozo de 37 años y nunca ha vivido con ejemplo, sino con suma publicidad, es gastador y dadivoso, y tiene comprado el arzobispado con lo que públicamente le ha dado” (AGI, México 38, núm. 24, Carta de Alburquerque al rey de [18 de mayo de 1657] *apud* Pérez Puente, 2005: 90).

Murió Antonio de Esquivel Castañeda el 21 de junio de 1667 y a los tres meses Beltrán de Alzate insinúa el deseo que tiene de hacer:

una memoria perpetua por su alma y las demás de su obligación y que tenía determinado imponer y fundar y dotar los maitines y fiesta del apóstol san Pedro y los maitines y fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, titular de esta Santa Iglesia, añadidos en dichos maitines la asistencia de todo este cabildo en dichas dos festividades con la música y capilla y ministros que se contenían por la memoria que había presentado con la solemnidad debida, distribuyendo la renta de doscientos pesos en cada un año con que había de dotar cada una de dichas fiestas (ACCMM, *Aniversarios*, Libro 2, fols. 92v-93r).

A la capilla de música se destinaban 30 pesos por cada fiesta, y aparte al maestro de capilla por los villancicos que tenía que componer en cada una de las festividades, otros 10 pesos. El “deseo” condujo, ahora sí, a la fundación del aniversario y a la perpetuación de su nombre en todos los pliegos de villancicos para san Pedro y para la Asunción de la Virgen. Con todo, no debemos olvidar al verdadero creador de la tradición de la transmisión impresa de los villancicos en la Catedral de México:

Antonio de Esquivel Castañeda; nos toca ahora restituir su lugar en la historia del villancico novohispano (y además pagaba más: 300 pesos por fiesta contra los 200 ofrecidos por Beltrán de Alzate). Con este repaso resulta evidente que la historia del villancico novohispano en los espacios catedralicios va de la mano con la historia económica, política y social, con el entorno de cada ciudad, con la historia de las capillas de música y con las tradiciones literarias.

#### FUENTES

ACMM (Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México), Actas de Cabildo, Libro 9, 10, 11, 12.

*Aniversarios*, Libro 2.

*Serie Ordo*, vol. 4.

*Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del Patrocinio de el glorioso patriarca señor san José...*, 1717. México: Heredero de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón.

*Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana la noche de los maitines del príncipe de los apóstoles san Pedro...*, 1686. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALBERRO, Solange, 2013. *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica.

- BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano, 1883. *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*. Tomo III. Amecameca: Tipografía del Colegio Católico.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, 4 vols. Madrid: Real Academia Española.
- ESTRADA JASSO, Andrés, 2007. *El villancico virreinal mexicano. Siglo XVII. Villancicos barrocos*. Vol. II. San Luís Potosí: Gobierno del Estado de San Luís Potosí-Archivo Histórico.
- GARCÍA-PLAZA, Manuel, descrip. bibl., y Alejandro Luis Iglesias, pról., 2002. *Literatura popular impresa, 2. Pliegos de villancicos del siglo XVII*. Salamanca: [SEMYR].
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina e Isabel Ruiz de Elvira Serra (coords.), 1990. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004. *Villancicos y letras sacras*, ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica/IMC.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2012. "Reutilización de formas tradicionales en los villancicos de Sor Juana". *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas* 18: 95-111.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.), 1994. *Poetas novohispanos*. Vol. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ PUENTE, Leticia, 2000. *Universidad de doctores. México. Siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios sobre la Universidad.

- \_\_\_\_\_, 2005. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés Editores/El Colegio de Michoacán.
- PAVIA I SIMÓ, Josep, 1997. *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigación Científica.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.), 1992. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1991. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. Tomo 1. México: CENIDIM.
- STEVENSON, Robert, 1965. "La música en la Catedral de México: 1600-1750". *Revista Musical Chilena* 19: 11-31.
- Suplemento especial III a la Biblioteca Hispano Americana Septentrional que escribiera el Dr. Don José Mariano Beristain de Souza. Contiene: 500 nuevos impresos de F. G. de Cossio. Bibliografía de publicaciones periódicas o noticiosas. Escritores nacidos, avecindados o que escribieron... Autores por profesión u orden religiosa. Autores por nacionalidad o país de origen. Y otros índices diversos*. Vol. 8, [1947]. México: Ediciones Fuente Cultural.
- TELLO, Aurelio, 2013. "El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): Cinco casos de catedrales novohispanos". En Aurelio Tello (coord.). *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- TELLO, Aurelio; Nelson HURTADO; Omar MORALES y Bárbara PÉREZ, 2017. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. 2 Tomos. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ADABI.
- TORRENTE, Álvaro y Miguel Ángel MARÍN, 2000. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, 1. Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro y Janet HATHAWAY, 2007. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, 2. Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE  
MÚSICA EN HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVIII-XIX)

ELOGIO DE LA DISONANCIA EN EL  
BARROCO HISPÁNICO, Y DEL CONCEPTO  
DE LICENCIA. DE LAS TEORÍAS EN  
*EL PORQUÉ DE LA MÚSICA A UN RASGO  
DE ÓRGANO* SOBRE UN INTENTO  
CROMÁTICO DE ELÍAS<sup>1</sup>

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*A la memoria de José Vicente González Valle,  
Maestro y amigo. Músico*

**LICENCIA Y DISONANCIA**

Es bien conocido que, en siglos pasados, el ámbito musical panhispánico siempre se caracterizó por –e incluso tuvo a gala– una intencionada auto-sujeción a las normas impuestas por la armonía y el contrapunto. Más allá de lo que pudiera hacerse en este sentido en otros contextos foráneos –a cargo de compositores italianos, germanos o franceses–, los españoles cuidaron mucho de expresar sus inquietudes, en el entorno de la creación musical,

---

<sup>1</sup> El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto coordinado de I+D+i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, de España) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P). Agradezco las facilidades ofrecidas para su confección a mosén Benigne Marqués, canónigo archivero de la catedral de La Seu d'Urgell, así como a Joan Benavent. Del mismo modo, agradezco muy especialmente toda su ayuda y colaboración a mi buen amigo, Nuno Mendes, que ha participado activamente conmigo en la edición musical en partitura de la composición para órgano que aquí se ofrece.



de acuerdo con “teoría y razón”, de suerte que no se consideraba necesariamente mejor compositor a aquel que fuera capaz de incorporar más travesuras armónicas, cuanto, muy particularmente, a aquel que consiguiera hacerlas de manera imaginativa (de suerte que consiguiera que pasaran inadvertidas a la mayoría —a los no iniciados— y cuando menos, que resultaran sorprendentes para todos), sin llegar a causar desazón debido a su ruptura de “las reglas”.<sup>2</sup>

Pero esas reglas de la armonía y el contrapunto, que se habían diseñado en un principio como una vía técnico-musical para transmitir fundamentalmente la carga semántica de los textos a los que acompañaba la música (de suerte que la “licencia” a una regla determinada se permitía solamente “si la letra lo pidiere”), se fueron,

---

<sup>2</sup> Según Knud Jeppesen (las cursivas son mías), “Franchinus Gafurius escribía en el año 1476 en su *Practica musicae* (Capítulo 14) acerca de una cierta especie de ‘contrapunctus falsus’ que estaba de moda en Milán en aquel tiempo. Estaba construido sobre una melodía litúrgica que estaba acompañada (a modo de Organum) por disonancias (en su mayor parte segundas y cuartas). Se utilizaba, como Franchinus nos relata, de acuerdo con los preceptos de San Ambrosio, en misas de difuntos y vigiliias de mártires. Esta puede ser la evidencia más antigua de la disonancia entendida como una forma para interpretar el texto (en la expresión de tristeza o dolor). Pero el fenómeno que describe Gafurius es probablemente bastante aislado, y en cualquier otro porcentaje su afirmación no está (a mi parecer) [dice Jeppesen] sostenida por otros escritores ni prácticamente en las obras musicales” (1970: 276-277). Sin embargo, es posible que (y esto no es improbable en un período en el que la “duritas” de la disonancia era claramente incomprendida, y donde, por esta razón, *las precauciones eran observadas según sus reglas*) no se conociera otra explicación mejor, que la acumulación de discordias, cuando precisamente el punto en liza era interpretar musicalmente un efecto doloroso u oprimido. El hecho importante aquí es que esta música no tenía nada que ver con el arte —puesto que no fue considerada en serio por los músicos bien informados del período, y no ejerció influencia sobre el estilo—. El tratamiento más libre de la disonancia con vistas a servir a fines textuales, el cual apenas se remonta más allá de los madrigalistas italianos, difiere del caso recién mencionado en que se caracteriza por el *no infringimiento de las leyes generalmente válidas de la época, sino tan sólo por la extensión ocasional* (y a menudo muy delicadamente matizada) *de las reglas existentes*”. Sobre Gafurio véase Gafurio, 1496: cap. 14.

poco a poco, liberando de esos textos, para llegar a expresarse por sí mismas y meramente mediante sonidos, de suerte que, gracias a su empleo frecuente, repetitivo, absorbieron un significado que de hecho no tenían, pero al que con el tiempo llegaron a asociarse auditiva y mentalmente, por alusión, por analogía o por evocación memorística:

se distingue dentro del arte de la oratoria la “oratio propria”, que es el discurso habitual o corriente, de la “oratio figurata” o discurso embellecido, con el fin de conseguir una mayor expresión. Esta última usa giros idiomáticos desacostumbrados que son denominados “figuras”. [...] Si en el estilo antiguo se usaban notas de paso, floreos, retardos o cambiatas para embellecer la composición musical, en el nuevo estilo se usan figuras y licencias. Por medio de las figuras retóricas encontraban los compositores también justificación para escaparse de las reglas de la teoría musical (González Valle, 1988: 829).

Es así como todavía resulta patente para algunos autores la idea del compositor hispano muy pagado de ceñirse a las normas de la armonía, pero no por ello –antes, al contrario– menos capaz, en fechas relativamente avanzadas. Y así nos lo transmite, por ejemplo, Francisco Valls (c.1671-1747), célebre maestro de capilla de la catedral de Barcelona desde 1706,<sup>3</sup> en su tratado *Mapa Armónico*

---

<sup>3</sup> Sobre Francisco Valls, autor de más de 600 obras (que van desde los solos con acompañamiento hasta las 16 voces con instrumentos, entre oratorios, tonos, villancicos y abundante música litúrgica) y profesor de grandes músicos como Pedro Rabassa (1685-1767), Jaime Casellas (1690-1762) o Josep Pujol (fl.1737-1766), véase Pavia i Simó, 1986: 231-247; 1990; 1997; Bonastre i Bertrán y Urpí i Cámara, 2002: 703-707.

*Práctico* de hacia 1742, a pesar de que, como parece, se trataba entonces de una idea muy extendida entre músicos y creadores y, en cierto modo, asumida por una inmensa mayoría, autocomplaciente con el cumplimiento de esta convención; una convención, por otra parte, bastante acorde con el espíritu católico contrarreformista hispano, en el que la trascendencia artística albergada en la soberbia y la vanidad de dejar constancia para las generaciones venideras en nombres y autorías –consideradas efímeras, cuando no poco edificantes–, quedaba considerada muy en segundo plano.<sup>4</sup>

El propio Francisco Valls manifestó sus opiniones al respecto sin ambages, pues, como es sabido, a partir de 1715 había protagonizado una celeberrima polémica a propósito de haber anotado una entrada de novena sin preparación –precedida por una pausa– en el tiple segundo del “miserere nobis” del Gloria en su *Missa Scala Aretina*, a 11 voces e instrumentos (1702),

<sup>4</sup> Es así como, de manera en cierto modo análoga, algunos monarcas hispanos –como, por ejemplo, Felipe II, entre otros– vestían para sus cuadros y representaciones gráficas oficiales de manera particularmente austera –aunque lógicamente siempre dando imagen, por su contexto y actitud, de la majestuosidad que les correspondía–, apenas ataviados en color negro y sin adornos aparatosos. Un modo de vestir alejado de hacer gala, alarde u ostentación del poderío sociopolítico que en realidad representaban –siempre patente, pero en cierto modo minimizado o dejado en exclusiva para una lectura atenta–, pues no solamente no tenían necesidad de demostrarlo sino que, antes al contrario, caso de haberlo hecho, eso mismo habría ido en contra del espíritu religioso –como adalides de humildad, sencillez, magnanimidad y clemencia– que la propaganda política del momento deseaba transmitir, en el marco de su idea de “sacra, cesárea majestad”. Y salvando las distancias, de forma similar, sucedía otro tanto con la creación y manifestación artística española en sus múltiples vertientes, con su expresión hacia el exterior, bien patente, por ejemplo, en la poesía “mística” (santa Teresa de Ávila, san Juan de la Cruz), permanentemente sobria, voluntariamente descarnada, severa, frugal, intencionadamente áspera y sencilla, pero, al mismo tiempo, provista de una carga semántica, implícita, no-aparente –que hay que saber desentrañar y leer, casi siempre en más de una lectura posible–, potentísima. Recordemos aquí por ejemplo la argumentación de la mística hispana que representa el *Varón de deseos en que se declaran las tres vías de la vida espiritual* del obispo poblano Juan de Palafox y Mendoza (1642).

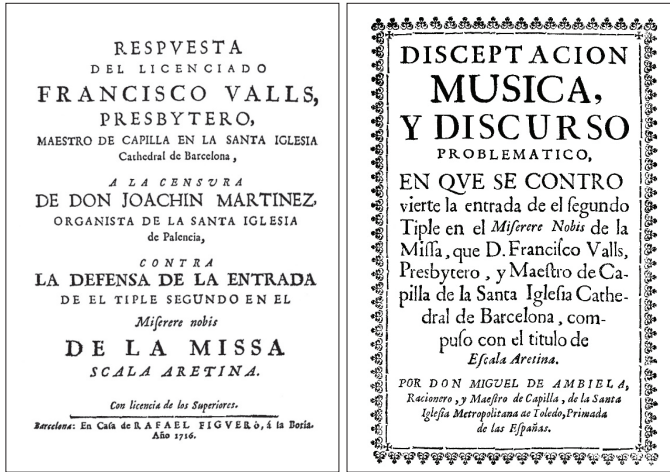


Figura 1. Dos escritos en el marco de la famosa polémica o “controversia” de Valls (Francisco Valls, Barcelona, 1716 y Miguel de Ambiel, Toledo, 1717).

incorrección armónica que ocasionó una larga controversia entre los compositores hispanos, divididos en dos bandos bien definidos y enfrentados: unos, a favor del empleo de disonancias si no desagradaban al oído (progresistas, con Valls a la cabeza), y otros, en contra de su uso indiscriminado y contrario a las leyes de la armonía (conservadores o tradicionalistas, con Joaquín Martínez de la Roca y Bolea –organista de la catedral de Palencia– y Gregorio Portero –maestro de capilla de la catedral de Granada– al frente).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Como es conocido, la “cuestión Valls” fue una disputa literaria y conceptual que, iniciada a finales de 1714 por Atanasio Albors Navarro (organista de la catedral de El Burgo de Osma), involucró, hasta el año 1720, a una cincuentena de los más prestigiosos compositores y organistas del momento en España, incluyendo al napolitano Alessandro Scarlatti (1660-1725) y al portugués Pedro Vaz Rego (1670-1736). Todos ellos manifestaron por escrito sus respectivos pareceres (dictámenes, censuras, respuestas, elucidaciones de la ver-

dad, escudos políticos y disceptaciones impresas) a favor o en contra de una u otra postura —y a propósito por tanto del empleo de “licencias” armónicas—, en lo que constituyó una larga serie de libelos polémicos (réplicas y contrarréplicas). Entre los apologistas favorables a Valls (26) se contaron: Gabriel Argany (maestro de capilla de la catedral de Lérida); Pedro Jerónimo de Borobia (organista de la catedral de Sigüenza); José de Cáseda y Villamayor (maestro de la catedral de Sigüenza); Isidro Escorihuela (maestro de la colegiata de Alicante); Felipe Hernández Illana (maestro de la colegiata de Calatayud, Zaragoza, y luego de la colegiata de Daroca, Zaragoza, y músico del convento de La Encarnación, Madrid); Francisco Hernández Illana (maestro de la catedral de Sigüenza y luego del convento de La Encarnación, Madrid); Roque Montserrat (maestro jubilado de la catedral de Cartagena, Murcia); Gregorio Santiso Bermúdez (maestro de los seises de la catedral de Sevilla); Isidro Serrada (maestro de La Seo de Urgel, Lérida); Gaspar Úbeda Castelló (maestro de la catedral de Sevilla); Francisco Zacarías Juan (maestro de la catedral de Cartagena, Murcia); Francisco Hortador (sochantre de Cartagena, Murcia); fray Miguel López (maestro del monasterio de Montserrat, Barcelona); Miguel Medina Corpas (maestro de la catedral de Cádiz); fray Lucas Negueruela (organista del convento de San Diego, de Alcalá de Henares); José de San Juan (maestro de la catedral de Sigüenza y luego del convento de las Descalzas Reales de Madrid); Francisco Sarrió (maestro de San Martín, Valencia, y luego, organista del convento de las Descalzas, Madrid); Gabriel Tajueco Zarzoso (maestro de la colegiata de Berlanga, Soria); José Pedro Aparicio Semolinos (académico de Teología en Madrid y Toledo); Domingo Teixidor (maestro de la catedral de Lérida); José Ferrer (músico de la catedral de Toledo); Miguel Valls (maestro de la catedral de Pamplona, Navarra); Pedro Vaz Rego (maestro de la catedral de Évora en Portugal); y Mateo Villavieja (maestro de El Burgo de Osma, Soria). Y entre sus detractores (17), cabe mencionar al citado Atanasio Albors Navarro (organista de El Burgo de Osma); Simón de Araya (maestro de la catedral de León); Antonio de la Cruz Brocarte (organista de la catedral de Zamora); Manuel de Egiés (maestro de la catedral de Burgos); Roque Lázaro Santisteban (maestro de la colegiata de Alfaro, La Rioja); José Martínez de Arce (maestro de la catedral de Valladolid); Simón Martínez de Ochoa (maestro de la catedral de Astorga, León, y organista de la catedral de Calahorra, La Rioja); Joaquín Martínez de la Roca y Bolea (organista de la catedral de Palencia); fray Pablo Nassarre (organista del convento de San Francisco, Zaragoza); Francisco Portería (maestro de La Seo de Zaragoza); Gregorio Portero (maestro de la catedral de Granada); Alessandro Scarlatti (maestro de la Real Capilla de Nápoles; ligeramente contrario a Valls); fray Vicente Presiach (organista de Montserrat, Barcelona); fray Jerónimo Sánchez (lector jubilado del convento de San Francisco, Palencia); Miguel Soriano (organista de La Seo de Zaragoza); José de Urroz (organista de la catedral de Ávila); Dionisio de Urrutia (organista de la catedral de Calahorra, La Rioja); Antonio de Yanguas (maestro de la catedral de Santiago de Compostela), y Francisco Zubieta (maestro de la catedral de Palencia). Otros varios (6) se mostraron imparciales, indecisos o vacilantes como, por ejemplo, Miguel de Ambiola (maestro de la catedral de Toledo; crítico pero conciliador); fray José Maestro (lector de Teología del convento de Nuestra Señora del Carmen, en Toledo); José de Torres Martínez Bravo (organista de la Real Capilla, Madrid); José Ferrer (maestro de Granada); Tomás Micieces “menor” (maestro de la catedral de Salamanca), o Jacinto del Río (organista de la catedral de Toledo) (Martín Moreno, 1976; Bonastre i Bertrán, 1990-1991; López-Calo, 2005).

Valls, como digo, hacia el final de sus días (en 1741 o 1742), y jubilado desde hacía ya mucho tiempo (desde 1726), se dispuso a dar muestra de su amplio conocimiento en la materia, redactando un tratado teórico-musical, acaso atormentado por el sambenito que habría tenido que acarrear durante largos años como alguien más o menos frívolo (si no desconocedor de las reglas de la armonía –cosa que no se ponía en duda procediendo de un maestro de capilla que debía ser *a priori* tan competente como correspondía al rango de la catedral de Barcelona–, sí al menos como un intérprete más o menos libre de dichas reglas, proclive al influjo foráneo e “italianizante” de las músicas teatrales y profanas –lo que para un sacerdote de la época debía ser un no pequeño desdoro–). El caso es que, muy probablemente, la redacción de un tratado teórico-musical podría haber contribuido poderosamente a rehabilitar de nuevo su buen nombre y absoluta honorabilidad, tanto humana como profesional, lo que iba a hacer con cierta firmeza en sus posiciones –incluso discrepando de otros colegas–, aunque insistiendo en que no pretendía imponer sus ideas a nadie. Y en este sentido, conviene no perder de vista que Valls, precisamente a partir de que se desencadenara la polémica por la disonancia incluida en su *Missa Scala Aretina*, es decir, entre 1715 y 1720, y recién finalizada la Guerra de Sucesión al trono español, que acabó con el triunfo del pretendiente borbón (Philippe d’Anjou/Felipe V) frente al candidato habsbúrgico (el archiduque Carlos III de Austria, al cabo, emperador Carlos VI), iba a ser acusado de proaustriacista y perseguido por ello. De hecho, Valls había sido durante cierto tiempo animador musical de las “academias” locales (compositor asiduo de la “Academia de los desconfiados”) y

colaborador frecuente de la capilla musical del archiduque Carlos, que, regida por el napolitano Giuseppe Porsile, se había establecido en su palacio de Barcelona. En realidad, su posicionamiento político le costó el destierro, así como convertirse en blanco de diversos ataques, entre los que, muy probablemente, se contaran también algunos de sus adversarios en la polémica sobre el empleo de licencias armónicas: acaso, una excusa que escondiera un trasfondo político entre los partidarios del monarca borbón y aquellos que, como él, se habían mostrado durante la contienda más proclives al archiduque de la casa de Austria.<sup>6</sup>

Seguramente, el cúmulo de factores antes aducidos impelieran al compositor catalán, ya en su ancianidad, y desde la posición de autoridad que le otorgaban sus muchos años de experiencia y desempeño de su puesto como maestro de capilla, a dar a la luz pública, de manera contundente y argumentada, con la idea de acabar con difamaciones anteriores, un tratado teórico-musical dirigido expresamente, con una actitud ciertamente inteligente, no a quienes le vilipendiaron profesionalmente en vida –buena parte de sus propios colegas–, sino “a la enseñanza de muchachos”, es decir, a beneficio de quienes todavía no tenían los conocimientos, recursos y experiencia necesarios para ser doctos en la materia. De manera que, en cierto modo, podría pensarse que Valls hubiera podido dirigirse solapadamente y en doble lectura a los adversarios que poco antes le atacaran, como quien, en un guiño, se dirige o trata a un niño,

---

<sup>6</sup> Sobre el papel de Francisco Valls en las academias barcelonesas, véase Dolcet Rodríguez, 2007. Sobre el papel de la capilla musical del archiduque en su corte barcelonesa, véase Bonastre i Bertrán, 2009. Y sobre los cambios de bando político por parte de los compositores españoles –incluido Valls– conforme avanzaba cronológicamente la Guerra de Sucesión, véase Rosa Montagut, 2004.

a un muchacho, desde una posición de cierta condescendencia. Pero, sea esto como fuere, el caso es que, en su tratado, un *Mapa Armónico Práctico*, es decir, un lugar para ubicarse correctamente (geográficamente) en materia armónica, a partir de lo dictado por la práctica, Valls parece adoptar una postura conciliadora entre tradicionalismos y progresías armónicas, aunque siempre dando cierta, si no prioridad –que tal vez, también–, sí cierta cabida al menos a la experiencia práctica, es decir, a la jurisprudencia músico-práctica, como veremos.

Partía todo esto (uso de disonancias indiscriminadas, empleo lícito o no de las licencias armónicas) de unos gustos que, especialmente desde la segunda mitad del siglo xvii, se asociaban, cada vez más, como veremos, con tendencias nacionales, que se habían ido distanciando, desde hacía algunas décadas, de manera más o menos intuitiva:

Gran parte de la disonancia de comienzos del siglo xvii era experimental; hacia mediados de siglo, la disonancia comenzó a ser cuidadosamente controlada [...]. El cromatismo siguió una evolución similar, desde la anarquía hacia el orden, y desde allí hacia la libertad. Las armonías cromáticas de Gesualdo, a comienzos del siglo xvii, eran desordenadas o, mejor dicho, su único orden era el que les había impuesto la fantasía intuitiva de una mente inventiva en busca de sonidos nuevos y llamativos que expresasen el contenido emocional del texto. Durante todo el siglo xvii, el uso del cromatismo se limitaba a piezas improvisatorias, como las *toccatas* de Frescobaldi y Froberger, pero los compositores del Barroco tardío pudieron emplearlo libremente, como hicieron



con la disonancia, dentro del marco de un sistema armónico profundamente elaborado y perfeccionado (Grout, 1984: 329).

De hecho, el asunto de las disonancias y su tratamiento era algo más o menos candente entre los profesionales al menos ya desde comienzos del siglo XVI, aunque era más bien algo que quedaba en el entorno de la práctica y de la transmisión oral del saber musical, como parece que apuntaba el teólogo humanista y teórico musical alemán Ottomar Luscinius (Otmar Nachtgall) (1478-1537), cuando señalaba que “si los teóricos de tiempos anteriores hablaban muy poco refiriéndose a las disonancias, era porque pensaban que este tema pertenecía más a la práctica que a la teoría” (Jeppesen, 1939: 24).<sup>7</sup>

Pero, entretanto, y con el transcurso del tiempo, no por más sujetos a las normas de la armonía los compositores hispanos dejaron de introducir algunos rasgos estilísticos propios o asociados al anteriormente considerado “gusto nacional”, así como, salpicados aquí y allá –aunque siempre bien medidos e incluso parcos–, no dejaron de introducir algunos giros individualizados –pequeños, breves– característicos del cacumen de cada autor, que un oyente más o menos entrenado podía identificar enseguida o, en su caso, que únicamente aquellos mejor dotados al efecto –otros compositores, o algunos aficionados “iniciados”– pudieran ser capaces de llegar a descubrir, en un ejercicio intelectual que, sobrepasando los límites del entretenimiento, vinculaba con una tradición inmemorial que enlazaba musicalmente acertijos, emblemas y enigmas, con la idea de “lo oculto”, lo trascendente, espiritual, divino.

---

<sup>7</sup> En cuanto a la obra citada *ut supra*: Luscinius, 1515.



Figura 2. Lorente, 1672; 1699.

Es así cómo algunos teóricos musicales como el organista toledano Andrés Lorente (1634-1703) –natural de la villa de Anchuelo–, activo en una Alcalá de Henares poco posterior a la época de Cervantes en la que apareciera editada la afamada *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo (1626), y que destacó por llegar a ser decano en la Facultad de Artes de aquella universidad “complutense”, además de comisario del Santo Oficio y organista de su iglesia “magistral”, se permitió dedicar algunos capítulos en su más famoso tratado, *El porqué de la música*, a propósito del buen empleo de las disonancias por parte de los compositores, insistiendo en la importancia que estas poseen para hacer la composición más sonora y armoniosa, en lo que bien constituye un “elogio de la disonancia” (1672: 274-276).



**Figura 3.** Lorente, 1672. Grabado bajo la advocación de la Inmaculada Concepción.<sup>8</sup>

Lo interesante de todo esto es que, precisamente, la disonancia era uno de los elementos más relevantes de los que disponía el compositor de la segunda mitad del siglo XVII para ampliar su espectro “expresivo”, comunicador de afectos en su música. Y de la

---

<sup>8</sup> Esta estampa devocional, como dedicatoria del volumen teórico-musical de Andrés Lorente a la Inmaculada Concepción de María, viene firmada por “P. Perrete f. 1627” como grabador (Pedro Perete [Madrid, antes de 1610-Madrid, 1639]), así como por “C. D. Beer” (Cornelis o Cornelio de Beer [Utrecht, 1591-Madrid, 1651]). El grabador Perete o Perrete, que estuvo al servicio de Felipe IV y realizó abundantes estampas religiosas, era hijo del también grabador flamenco Pierre, Pieter o Pedro Perret (Amberes, 1555-Madrid, 1625), con quien a veces se le ha confundido, el cual se había establecido en la corte de Madrid al servicio de Felipe II y Felipe III. Por su parte, el pintor holandés, vendedor y editor de estampas Beer, se había establecido en Madrid desde 1608 aproximadamente, colaborando con el flamenco Perret padre, y alojando en su casa durante varios años a su hijo, Perete –seguramente como aprendiz–, quien años más tarde formaría a su vez como grabadora a la hija de Beer, María Eugenia. A la muerte de Peret, este le debía dinero a Beer, que había realizado alguna de sus estampas.

disonancia se dieron en la época varias definiciones, si bien todas eran coincidentes en lo fundamental. De hecho, Andrés Lorente reunió en una sola –como propia– las dos definiciones aportadas por los teóricos medievales de referencia: el filósofo y poeta tardorromano Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (c.480-524) (“*dissonantia est duorum sonorum, dura colissio, atque aspera vocis commixtio*”),<sup>9</sup> y el compositor y teórico francoflamenco, un milenio posterior, Johannes Tinctoris (c.1435-c.1511) (“[*Dissonantia*]. *Discordantia est diuersorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens*”),<sup>10</sup> de suerte que Lorente señala que “la disonancia es una mezcla de sonidos diversos, que ofenden al oído: o es un duro y áspero encuentro de

<sup>9</sup> “La disonancia es la colisión dura de dos sonidos y la mezcla áspera de la voz”, afirmaba el patricio romano de comienzos del siglo vi. Boecio en su libro *De institutione musica (Liber primus, Caput viii)*. Como es bien conocido, este teórico latino, que viera, no obstante, su temprana obra impresa al poco de desarrollarse la imprenta, ya a finales del siglo xv (1492), obtuvo un éxito y difusión sin precedentes en el ámbito hispano. A propósito de la disonancia, decía en concreto: “*dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio*”, “disonancia es la percusión áspera y desabrida [el golpe, el choque] de dos sonidos mezclados entre sí que llegan hasta el oído”. En realidad, afirmaba esto por oposición a su propia definición de “consonancia”, que incluía en idéntico capítulo de su tratado: “*Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suauiter uniformiterque auribus accidens*”, “La consonancia es la mezcla de un sonido agudo con otro grave, que llega al oído de forma agradable y uniforme”. Hasta entonces parece que los términos *consonantia* y *dissonantia* se habían utilizado como traducción de los términos homólogos griegos *symphonia* y *diaphonia*, los cuales venían a agrupar, en origen y respectivamente, a los intervalos que se hacían sonar simultáneamente y a los que se hacían sonar sucesivamente. Pero precisamente con Boecio comenzaron a asociarse ya a la idea de sonar “bien” (de manera agradable al oído) o sonar “mal” (de forma hiriente o desagradable al oído), con el enorme cambio semántico y conceptual que aquello llevó aparejado.

<sup>10</sup> “La discordancia [*dissonantia*] es una mezcla de diferentes sonidos que hieren [que ofenden] de manera natural los oídos”, en su libro *Terminorum musicae diffinitorium* (redactado en 1472, impreso en 1495) (cap. iv). Tinctoris –residente en el Nápoles regido por la Corona de Aragón y autor de este primer diccionario de términos musicales– opone esta definición a la de “[*Consonantia*] *Concordantia est sonorum diuersorum mixtura dulciter auribus conueniens, et haec aut perfecta aut imperfecta est*”, “La concordancia [*consonantia*] es una mezcla de diversos sonidos que resulta placentera para los oídos, la cual puede ser perfecta o imperfecta” (cap. iii).

dos sonidos, u es sonido áspero y duro de dos voces contrarias” (1672: 238).

De este modo, en su “Arte de Contrapunto”, Lorente comienza afirmando que “Las especies disonantes, que llamamos falsas y malas, son muy necesarias en la música para lo armonioso, y variación en las composiciones de ella; ¿y por qué?”:

Después que habemos tratado de las especies perfectas e imperfectas (todas especies consonantes y buenas), [...] será bien que antes de dar principio a los contrapuntos, tratemos de las especies falsas, disonantes y malas (pues son tan necesarias en la música para su perfección, por cuanto con la variedad de especies, perfectas, imperfectas y falsas, se hace más armoniosa y perfecta, por hallarse mas variación en ella; y con las unas y las otras especies se ocasiona mucha diferencia y se hacen muchos primores músicos), dando reglas generales para el uso de todas ellas, para que los contrapuntantes sepan el modo cómo han de ser tratadas en sus contrapuntos, sirviéndoles esta noticia para las composiciones futuras, por cuanto el contrapunto es principio de la composición, raíz y fundamento de ella; y en él se toman noticias y se aprenden reglas generales para hacer después primores conocidos en la música. Y se note que este nombre, *falsa*, se tomó del verbo *fallo*, que es engañar, por cuanto estas especies falsas son tan halagüeñas y se introducen en la consonancia con tanta suavidad en sus principios que si después no se sabe usar de ellas en la misma consonancia o consonancias que se sigue, o siguen, será o serán destruidas con su dureza de sonido, causando desazón a los oyentes.

Mas mezclándolas con las especies buenas, buscando ocasión y tiempo que les convenga, hacen la música muy dulce, agradable y

sonora, de lo que careciera, si no tuviera el uso de estas especies, por cuanto no fuera tan dulce, tan agradable y tan sonora; y así se le ocasionó el ser a la música en hacer esta mezcla de especies, disonantes, falsas o malas, con las especies perfectas, imperfectas y buenas, pues con las unas y las otras la explanaron, dando ocasión a los infatigables operarios en ella, a que obrasen con variedad y primor en todas las composiciones músicas (Lorente, 1672: 274-275).

Exemplo, que enseña, como se componen las Especies buenas.					Exemplo, que denuestra como se componen las Especies falsas, ò malas.				
	Perfectas.	Imperfectas.	Perfectas.	Imperfectas.					
Sobre las Sobre compuestas.	22	24	26	27	Sobre las Sobre compuestas.	23	25	28	
Sobre compuestas.	15	17	19	20	Sobre compuestas.	16	18	21	
Compuestas.	8	10	12	13	Compuestas.	9	11	14	
Simplex.	1	3	5	6	Simplex.	2	4	7	
	Unísono.	Tercera.	Quinta.	Sexta.		Segunda.	Quarta.	Séptima.	

Figura 4. Lorente, 1672: 243.<sup>11</sup>

Alude, por tanto, el organista y teórico castellano a la “necesidad” de las disonancias para pasar, acto seguido, a tratar de su naturaleza e “identificación”, cuando prosigue, en su “Nota XVI. Que enseña cómo el que no es músico conoce mejor la disonancia que la consonancia, y el músico conoce más presto la consonancia que la disonancia”:

<sup>11</sup> Esta es una idea de la consonancia y la disonancia ya plenamente barroca, a diferencia, por ejemplo, de la concepción medieval más temprana, según la cual las consonancias se basaban en números perfectos (unísono, cuarta, quinta, octava), conteniendo una mínima cantidad de tensiones no resueltas y viniendo a significar paz, reposo, eternidad, perfección de vida. Sin embargo, ya desde comienzos del siglo XVII, y en virtud de la generalización del acompañamiento continuo, que clarificaba las armonías subyacentes, los compositores pudieron ir utilizando la disonancia cada vez con una mayor libertad, en un proceso que se iba a prolongar a lo largo de toda la centuria y aun extendiéndose a la primera mitad del siglo XVIII.

Adviértase que mejor conoce el que no es músico la disonancia que la consonancia a diferencia del músico, que más presto es en conocer la consonancia que la disonancia. Plutarco dijo en la vida de M. T. C.:<sup>12</sup> parece que consideré aquellas voces que son disonantes; es, a saber, aquellos intervalos que no hacen consonancia, dándonos a entender, que el compositor ha de saber escoger de las especies, aquellas que le traen comodidad y provecho, y huir de las que poco hacen a su propósito, por cuanto los intervalos, que son disonantes, engendran mal sonido al oído y hacen la composición áspera y sin ningún género de suavidad; esto es, cuando el compositor pone las especies falsas y disonantes en una obra absolutamente, sin encomendarlas a las consonancias; mas cuando se sirve de ellas con los debidos medios, hacen maravillosos efectos; y son muy necesarias para hacer la composición de todo punto perfecta, acabada y buena; porque sin género de duda hacen la música más deleitosa por la variedad de los intervalos y diversidad de las voces, las cuales deleitan el oído (Lorente, 1672: 275).

Por consiguiente, las disonancias son necesarias y reconocibles, pero, además, señala que son “útiles”, pues en su capítulo xxxvi Lorente trata explícitamente “De la utilidad que saca el compositor en usar de las especies disonantes y falsas en la música”:

Saca el compositor dos provechos (demás de otros muchos) en usar destas especies falsas y disonantes en la música. El primero es que,

---

<sup>12</sup> Al margen: “*Plutarco in vita M. T. C.*”. Se hace referencia aquí a la *Vida de Cicerón* —en relación con el político y jurista, escritor y filósofo, retórico y orador romano Marco Tulio Cicerón (106 a. C.-43 a. C.)—, incluida en las *Vidas paralelas* del historiador, biógrafo y filósofo moralista griego, aunque obtuvo la ciudadanía romana, Plutarco de Queronea (c.45-127).

con el socorro dellas, se pasa con más comodidad de una consonancia a otra. El segundo es que la disonancia hace parecer la consonancia, que se le sigue, más deleitosa, y que sea comprendida más plausiblemente del oído; así como, después de las obscuras tinieblas, es más agradable y deleitosa a la vista la clara luz y el dulce después de lo amargo. Esto lo aprueba el Filósofo en el 3<sup>13</sup> de la *Retórica*, diciendo: *Opposita, iuxta se posita, magis elucescunt*. Y en el primero de los *Elencos* dice: *Contraria iuxta se posita, maiora, & minora, meliora, & peiora apparent*.<sup>14</sup>

Y<sup>15</sup> así es conclusión filosófica, que tanto más es una cosa buena, cuanto más mala es su contraria; y por esta causa los compositores, para que las consonancias salgan mas suaves, más hermosas y dulces, han de poner junto a ellas las disonancias, las cuales, con su natural aspereza y fealdad, vienen a descubrir el armonioso y dulce sonido de las consonancias; y juntamente vienen a hermohear más la composición por la variedad de los

<sup>13</sup> Al margen: “*Aristot. En el 3. de la Retórica. Y en el 1 de los Elencos*”.

<sup>14</sup> Alude aquí Lorente a Aristóteles, “el filósofo”, refiriéndose a su elogio del contraste y de enfrentar contrarios para realzar más su individualidad e incluso el conjunto: consonancia y disonancia, dulce y amargo, claridad y oscuridad. Aristóteles: *Opposita, iuxta se posita, magis elucescunt*, “Los contrarios, puestos uno al lado del otro, brillan más”; *Contraria iuxta se posita, maiora et minora, meliora et peiora apparent* (*De sophisticis elenchis*), “Los contrarios, puestos uno al lado del otro, aparecen mayores y menores, mejores y peores” (citado en las *Refutaciones sofisticas* que tratan de las falacias). Esta misma idea la había recogido, mucho antes que Lorente, el gran Zarlino, cuando señalaba que “*non solamente tal Dissonanza non li dispiace; ma grandemente in lei si compiace; perche con maggior dolcezza & maggior soauità fa vdir tal Consonanza. Et questo forse auiene, perche Ogni contrario maggiormente si scopre, & si fà al sentimento più noto, per la comparatione del suo Opposto*”. “Esta disonancia no solamente no le desagrade, sino que se complace grandemente en ella, porque con mayor dulzura y mayor suavidad hace oír tal consonancia. Y esto tal vez ocurra porque todo contrario se descubre mayormente y se hace más notorio al sentimiento por la comparación de su opuesto” (Zarlino da Ghioggia, 1558: 197).

<sup>15</sup> Al margen: “*Cap. 12*”.



intervalos (y diversidad de las consonancias) diversamente ordenados. Y por esta razón los pintores, para que unas cosas parezcan más claras y resplandecientes, ponen junto y cerca de ellas otras sombrías y oscuras. Así los compositores (como hemos dicho), para que las consonancias salgan más armoniosas y sonoras, han de poner junto a ellas las disonancias, las cuales, aunque al oído no son aceptas puestas solas, con todo eso, como dice Aristot.<sup>16</sup> *Polyt. Lib. 7., Ars supplet defectum natura*, y, siendo ordenadas en la manera que deben ser, no solo no le ofenden, mas antes le causan placer y le regalan.

Y por las razones alegadas, han juzgado los maestros en la música que en sus composiciones tuviesen lugar no tan solamente las consonancias que llaman perfectas y las que nombran imperfectas, sino también las disonancias que llaman falsas y malas; y así decimos que la música práctica consta de consonancias y de disonancias: de consonancias como de principios intrínsecos y esenciales, y de disonancias como de accidentes que dan perfección a la música; y porque, como dijo el filósofo, dos contrarios pertenecen a una misma cosa, por esto las consonancias y disonancias, que son contrarias, pertenecen a la misma ciencia de la música, por cuanto las disonancias se ponen en concierto para que las consonancias salgan más hermosas, más armoniosas y sonoras (Lorente, 1672: 275-276).

En cualquier caso, parece claro que el compositor había de evitar la abundancia de disonancias, puesto que estas atraían a nuevas disonancias:

---

<sup>16</sup> Al margen: "*Aristot. Polyt. Lib. 7*".

naturalmente de las consonancias salen consonancias, y de las disonancias, disonancias; y así de una consonancia perfecta sale otra consonancia perfecta, semejante; y de una consonancia imperfecta sale otra consonancia imperfecta, también semejante. La razón de esto es<sup>17</sup> *Quia omnis generans, semper generat generatum similem sibi*<sup>18</sup> (Lorente, 1672: 244).<sup>19</sup>

Y, en cualquier caso, al mismo tiempo Lorente identificaba claramente la disonancia con un momento negativo, que se había de utilizar con inteligencia y mesura, para realzar a continuación y hacer más agradable la posterior consonancia, como explica al tratar del intervalo de quinta aumentada:

La quinta superflua o excesiva, podemos llamarla especie mixtifori, porque ni es (absolutamente hablando) consonancia, ni tampoco disonancia: si fuera disonancia, se ligará como todas las demás especies falsas; no se liga, luego no lo es. Consonancia tampoco lo es, como se reconoce en suposición en ella, que si se quiere que haga mansión en la consonancia, la altera y desazona, por el natural desabrimiento que tiene, que aunque no es tan dura la disonancia que causa como la de las otras especies falsas, con todo esto tiene algo, y se asimila algo a ellas, y el oído padece inquietud, reconociendo (en algún modo) ser especie, que contraviene a lo regalado, sonoro y dulce que pide, y requiere la buena consonancia; y aunque está esta

---

<sup>17</sup> Al margen: “*Aristot.*”.

<sup>18</sup> “Porque todo generante, engendra siempre un generado parecido a sí mismo”.

<sup>19</sup> Libro Tercero (Arte de Contrapunto), Capítulo xv, “División de las especies que hay en el Arte de Contrapunto”, “Nota Primera. Que declara cómo de consonancia sale consonancia; y de disonancia, disonancia”.

quinta excesiva, o superflua, en el número de las especies falsas, no se liga, solo sirve en la música para ciertas ocasiones, y será cuando la letra lo pidiere; y así pondré un ejemplo de ella, no para que comúnmente sea usada, sí para que se sepa usar en la consonancia. Y esto mismo se ha de observar y hacer con algunos primores muy particulares que se verán en este Libro, que no están puestos para que se use de ellos a cada paso, sino a su tiempo, particularmente de algunas disonancias o ligaduras artificiosas; que esas son para la ocasión en que la Letra las pidiere; [...] y desta manera saldrán las composiciones músicas y serán para los oyentes gustosas, y para los maestros doctas. [...] cuando se usa de esta especie, [...] no es su duración más de medio compás en la consonancia, por no dar mas lugar la dureza de su sonido en ella, pasando en el mismo compás a consonancia buena, que resarza el daño y desabrimiento que ha causado al oído (Lorente, 1672: 285).<sup>20</sup>

Abundando en lo anterior, y apenas transcurridos dos años después de publicarse el tratado de Lorente, el aragonés Gaspar Sanz traía, en la aprobación a su volumen impreso sobre música para guitarra que redactara el 18 de noviembre de 1674 el maestro de capilla de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza, el licenciado Sebastián Alfonso, nueva reiteración del gusto por cumplir las reglas de la armonía:

facilita este instrumento [la guitarra], acordándole las cuatro voces sumamente reguladas a sus diapasones, y más felizmente

---

<sup>20</sup> Libro Tercero (Arte de Contrapunto), Capítulo XLIV, “La quinta superflua o excesiva, aunque tiene alguna similitud a las especies falsas, no se liga; ¿y por qué?”.

animadas en artificioso movimiento por sus leves, sí graves pulsaciones debidas a la rara suavidad de sus dulces consonancias, cuyo armonioso concento parece de sonora cítara, que pulsa con bien templada pluma su ingenioso autor; y que sin violencia, aunque a repetidos apacibles tratos de cuerda, hace a la guitarra confesar a voces que su destreza la toca por el pensamiento; y la ligereza, que no siempre ha de ir por pies, está muy bien hallada con este instrumento en sus manos. Muchas, de verdad, son menester para su acertada ejecución y muy desembarazadas, pero nunca más libres que cuando más atadas a las seguras reglas de este libro. La cuerda, que sin discreción se toca, hace perder el juicio al sentido que cae de oídos en la que tropieza. La disonancia es cosa de aire y da mucha pesadumbre. Unos hay que tañen con uñas, que roban los sentidos, y otros que los arañan. A yerro suena la pulsación equívoca: que más importa tocar esta cuerda que aquella, decía Alejandro Magno a su maestro de cítara: *Quid si hanc pulsarem?*<sup>21</sup> Así lo refiere Erasmo en sus *Apotemas*,<sup>22</sup> a que advertido respondió: *Si istud quaeris tanquam Alexander nihil refert, si vt Artifex plurimum interest.*<sup>23</sup> Sobrábanle manos y liberalidad a Alejandro, y faltábale

---

<sup>21</sup> “¿Y qué, si toco esta?”.

<sup>22</sup> El teólogo agustino, humanista y filólogo holandés Desiderio Erasmo de Rotterdam (1467-1536) fue sin duda un renovador cristiano ampliamente influyente en España, a pesar de que todas sus obras iban a ser censuradas e incluidas en el *Índice de obras prohibidas* por el Concilio de Trento. Excelente latinista y profesor de griego, realizó diversas versiones de las obras de Plutarco, así como una magna edición del Nuevo Testamento en 1516 (con texto griego anotado y una traducción latina muy diferente a la de la hasta entonces “oficial” *Biblia Vulgata* de san Jerónimo), que le reportaría fama mundial. Publicó unos “apotegmas” (dichos o sentencias breves y graciosas, que encierran una enseñanza o contenido moral aleccionador), que constituyeron, a partir de su traducción de los textos de Plutarco, un manual de moral cristiana de enorme éxito (Erasmo de Rotterdam, 1531a y 1531b; Gracián, 1533; Jarava, 1549a y 1549b; Tamara, 1549).

<sup>23</sup> La cita original dice exactamente: “*Si istud quaeris tanquam rex futurus, nihil refert: si vt ar-*

destreza; y diole a entender su maestro que, aunque de impulso soberano no hay cuerda que no se resienta, sí está mal herida. [...] y principalmente [se refiere al libro de Gaspar Sanz], no habiendo en su composición punto que ofenda los piadosos oídos de la fe, ni disuene de las buenas costumbres [...] (Sanz, 1674: [h. 2]).<sup>24</sup>

Entretanto, el empleo de numerosas disonancias y licencias se identificaba como algo opuesto a la rectitud no solo de la armonía, sino “de las buenas costumbres” y la fe católica. Y en este sentido, incluso halagar a los sentidos con la música debía moderarse, cuando menos para lo sagrado. Según fray Pablo Nassarre:

Nunca debe ser causa final de la música eclesiástica el deleite del oído, pues solo la delicia del canto causa perniciosos efectos en pluma de San Agustín, lib. 10, *Confes.*, cap. 33. *Cum mihi accidit, ut*

---

*tifex futurus, plurimum interest* “Si lo preguntas como futuro rey [Alejandro], no importa nada: pero si lo haces como futuro tañedor, entonces es del máximo interés”.

<sup>24</sup> “Aprobación del licenciado Sebastián Alfonso, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza” (el maestro Alfonso, que ocupara el magisterio de La Seo de Zaragoza entre 1656 y su jubilación en 1687, realizó dicha “aprobación” por encargo del Dr. Miguel Marta y Mendoza, arcediano de Tarazona y vicario general del arzobispado de Zaragoza, entonces, sede vacante). Sobre Sebastián Alfonso (1616–1692), véase Ezquerro Esteban, 2006: 81–120 y especialmente 89–101. A pesar de su condición de “licenciado”, no deja de sorprender que un músico como el maestro Alfonso, salido de una pequeña localidad en las nevadas montañas del Pirineo aragonés, en la frontera con Francia, y que prácticamente no salió —salvo un período en Cuenca— de las viejas fronteras del reino de Aragón (activo en Jaca, Albarracín, Huesca o Zaragoza), manejara nada menos que las obras de un humanista como Erasmo de Rotterdam, e incluso que se permitiera ofrecer a la luz pública y a los cuatro vientos una cita de dicho autor, ofrecida como “autoridad”, máxime en su ambiente catedralicio católico, donde, muy probablemente, las obras “prohibidas” del teólogo holandés habrían quedado reservadas para unos pocos y bien selectos clérigos, lo que da testimonio del elevado grado de formación que podían llegar a alcanzar, y aun de una cierta apertura —que hoy podríamos considerar como insospechada—, en cuanto a las lecturas a las que podían acceder en aquel tiempo los músicos españoles.

*me plus cantus, quam res quae cantatur moveat, poenaliter me peccare confiteor; & tunc mallet me non audire cantantem.*<sup>25</sup> Si esto confiesa un Agustino penitente, del todo extrañado de profanas músicas, [...] ¿qué dirán los que en sus oídos solo resuenan impuros teatrales y provocativos modos a vanos deleites? [...] para evitar semejantes caídas, previno Celio Lactancio in *Epitom. Divin. instit.*, cap. 5,<sup>26</sup> el daño respectivo de los oidores de la viciada eclesiástica

<sup>25</sup> Véase el Libro x de *Las confesiones* de san Agustín, “Ascenso al conocimiento de Dios. Tesoros de la memoria. Estado actual de su espíritu” (s.f.: 397-398) [Cuarenta y seis años, 400c], capítulo xxxiii “Los deleites del oído”, n. 50. El texto oscila entre *ut me plus cantus* y *ut me amplius cantus*. Su traducción sería “Sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que pecho en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar”.

<sup>26</sup> Se refiere al elegante escritor griego y latino, y profesor de retórica de origen norteafricano convertido al cristianismo, Lucio Celio Firmiano Lactancio (c.245-325), “el Cicerón cristiano”, que estuvo al servicio de los emperadores Diocleciano y Constantino. Autor de unas monumentales *Institutiones divinae* en siete libros (303-311), —“un río de elocuencia ciceroniana” en opinión de san Jerónimo—, estas constituyen el primer intento de redactar en latín una exposición sistemática de la teología cristiana (entendida como un sistema lógico y armonioso defendible, además de mediante la fe, con la razón). Dirigidas a autores cultos politeístas o gentiles, trata ahí de la futilidad e incongruencias de sus creencias paganas —crítica dicho politeísmo y la filosofía helenística y romana—, mientras defiende la doctrina y principios esenciales de la fe cristiana, a su juicio, la única capaz de aunar filosofía y religión, al tiempo que trata de establecer de manera argumentada la verdad de la religión cristiana. Su obra, copiada manuscrita varias veces a lo largo del siglo xv, fue tempranamente impresa por los alemanes Arnold Pannartz y Konrad Sweynheim en 1465 en la abadía italiana de Subiaco (supuso la primera utilización de una fuente del alfabeto griego, probablemente fue el cuarto libro impreso en Italia y el primero en dicho país que incluía fecha de impresión). Uno de sus principales promotores en el siglo xvi fue precisamente el jurista mallorquín Miguel Tomás de Taixaquet. El propio Lactancio, a petición de su amigo Pentadio, resumió la obra anterior en un *Epitome Divinarium Institutionum* de 314 páginas, que constituye una reedición abreviada de lo anterior (con algunas omisiones, adiciones, cambios y correcciones), con cierto valor independiente, cuyo texto se descubrió precisamente a comienzos del siglo xviii en un manuscrito turinés del siglo vii (*Codex Tau-rinensis*, l b vi 28). Por otra parte, la relación con la música que se atribuía a Lactancio en el siglo xviii se demuestra por el conocimiento que de su obra se tenía en media Europa: así, por ejemplo, varios años más tarde, Leopold Mozart, que señalaba que la invención de la lira se debía a Apolo, tomaba dicha afirmación, precisamente, de Lactancio (Pascual León, 2016: 61).

música. Fundose la congetura de Lactancio en no haber fuerza tan poderosa, ni argumento tan concluyente, para persuadir la apostasía de la religión católica como la insolente licencia de la música, que, ganando con halagüeña blandura las puertas del oído, desarma las desveladas centinelas de la razón, pasando a batir a golpes de consonancias el desprevenido muro de la fe, arruinando en el profundo foso de idolatrías sus católicas almenas. Esta es la peligrosa libertad, que por su propia reputación debieran con cristiano celo atajar los compositores y maestros de melodía, cuando no sobrarian las causas del honor divino. Apenas hay quien no distinga las casi infinitas licencias de la música, pues, aunque abreviadas a pocos signos, en pluma de San Agustín tom. 1 lib. 1 *Music.*, son tan desaparecidos en la variedad, y tan derramadamente fecundos, que se dilatan a cierto modo omnipotente de cantar y componer: *Quamdā habet omnipotentiam canendi.*<sup>27</sup> Pero el dolor es que, siendo casi infinitas sus licencias, es consecuencia inevitable de este universal antecedente, de números sonoros, el armónico concurso de peligros. [...] Pudieron ciegamente pensar que en la dilatada diferencia de sonoros números, cualquiera licencia era armonía, toda permisión, consonancia; sin reparar, ya que no sordos, ciegos, que como pondera el Docto Novarino lib. 1 *Sacror. Elect.* cap. 11: *Absona instrumentorum musicorum armonia est, qua morum, affectuumque solvitur harmonia.*<sup>28</sup> No pudiendo ser consonancia ni armonía en la voz, ni en el instrumento, la que es guerra de la devoción y disolución de la virtud, ¿cómo puede ser sino disonantísima consonancia en los instrumentos y voces, la que

---

<sup>27</sup> “Tiene cierta omnipotencia de cantar”.

<sup>28</sup> “Es armonía disonante de los instrumentos musicales aquella, por la que se deshace la armonía de las costumbres y de los afectos”.

desentona la unión armónica de los afectos devotos, disolviendo y relajando la armonía acorde de las costumbres? Sea ya en adelante toda composición música, compuesta de seria gravedad y religiosa devoción, no precipitemos con escándalo [...] Cuánto puede desear un espíritu católico, eclesiástico y religioso a fin de desterrar del eclesiástico canto cuanto lo tiene profanamente viciado, la torpe cómica y trágica profanidad obscena de los ignorantes músicos, más que sagrados, teatrales farsantes (Nassarre, 1723: 22-23).

Se comprueba, pues, un decidido desapego o desafecto hacia la disonancia, así como una afeción, muy decidida, al cumplimiento de las leyes y normas de la armonía y el contrapunto, que garantizaban la buena formación de unos músicos excelentes conocedores de su oficio y de los entresijos de la profesión, en unos términos que aseguraban, dentro unos plazos temporalmente razonables (desde que un niño ingresaba en una capilla musical hasta que se hallaba en condiciones de optar a un puesto de trabajo en la disciplina), la consecución con garantías de un trabajo artesanal de calidad. Este trabajo, casi “de taller” (como sucediera en la época con pintores, escultores u otras agrupaciones gremiales, en las que un maestro enseñaba por tradición oral –y en el caso musical, mediante la “plática” en el coro impartida obligatoria y contractualmente por los maestros de capilla–, a aprendices y oficiales, generando “escuela”), sería el único que conduciría, en su caso, y apenas si las circunstancias eran propicias para ello, a dar el salto cualitativo hacia un estadio artístico, en el ámbito de la creación musical. Todo lo cual tuvo mucho que ver con el afianzamiento de los sentimientos nacionales que se produjeron en la Europa de la época:



pues en los tiempos antecedentes eran las reglas comunes a todas las naciones, como lo puede observar el curioso, en los muchos libros impresos de autores italianos, españoles, franceses y alemanes, y varios manuscritos, que todavía existen entre los estudiosos de la música: y aun en nuestra España no solo se mantienen las antiguas reglas, pero a estas añadieron nuestros pasados otras que discurrieron eran necesarias para la mayor limpieza de ellas, y para la mejor armonía; que las más pasaron por tradición de maestros a discípulos, y su observancia queda vinculada a la sola autoridad del maestro [...] (Pavia i Simó, 2002: [fol. 9r]).

Pero lo que sucedió en este tiempo en particular fue que se produjo una tendencia, por parte de la música civil, profana o teatral, a utilizar la música de una manera más desinhibida y menos atada a las estrictas reglas de la armonía, mientras que, por el contrario, en el ámbito eclesiástico (lo que para el caso hispano se hacía extensivo también a todos los ámbitos, dado el carácter profundamente religioso de su sociedad y la extracción eclesiástica de la inmensa mayoría de sus músicos y profesionales) el empleo de la disonancia tendió a reprimirse, de modo que, de una manera simplista y seguramente reduccionista, aunque en cierto modo natural, tendió a asociarse “lo moderno”, fundamentalmente, con lo no-religioso:

La diferencia más sorprendente entre la música renacentista y la barroca se produce en el tratamiento de la disonancia. El tratamiento de la disonancia es, en realidad, la piedra angular del contraste estilístico, donde los cambios de armonía y contrapunto

se manifiestan de modo más notable. En la música renacentista todas las disonancias se producen, o bien, en el tiempo débil del compás, o como suspensiones en el fuerte. El resultado armónico de combinar las voces se concebía como conjunción de intervalos en vez del despliegue de un acorde. Esta armonía de intervalos del renacimiento se oponía diametralmente a la armonía de acordes del barroco. Si la armonía se concebía basada en los acordes, resultaba imposible introducir una nota disonante opuesta al acorde en cualquier momento, siempre que el acorde quedase perfectamente definido. El bajo, en la música barroca, proporcionaba los acordes, y permitía de esta manera que las voces superiores formasen disonancias de una manera más espontánea que antes. La resolución de la disonancia podía efectuarse llevando la voz disonante hasta la siguiente nota del acorde mediante un acorde ascendente o descendente. Esta alternativa ilustra la nueva libertad melódica de la música barroca, que, de este modo, ya no se vio atada a la regla renacentista de resolver todas las disonancias en un movimiento descendente. El tratamiento de la disonancia en la música barroca no solo permitía usar un ritmo armónico, sino que además proporcionaba los medios técnicos principales al estilo de carácter afectivo del recitativo. Solo se conservó el antiguo tratamiento de la disonancia en la música barroca en el dominio del *stile antico*. Dado que éste estaba relacionado con la música sacra, la ausencia del tratamiento moderno de la disonancia fue interpretada por los músicos barrocos como característica del estilo sacro (Bukofzer, 1986: 25).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Desde ahí, el siguiente paso, para asociar lo religioso con lo antiguo, estaba servido: “El estilo estricto de escritura para cuatro a ocho voces sin acompañamiento instrumental obligado fue llamado *stile grave*, *stile da o a cappella*, *stile antico* o *stile osservato* o *legato*. Cada

El propio Francisco Valls constataba, de hecho, la coexistencia de dos realidades en el ámbito de la creación musical de su tiempo en España: la de los músicos más abiertos o progresistas, proclives a aceptar el influjo teatral y operístico italiano, que no reparaba en exceso en saltarse las normas de la armonía si aquello podía ser necesario para causar un buen efecto y resultar bien al oído, y otra, la de aquellos más inclinados a sujetarse a las reglas de la armonía y a preservar la tradición (del canto llano, de la polifonía “*alla Palestrina*” y el contrapunto severo, etcétera). En realidad, eran las dos opciones que le habían zarandeado a lo largo de toda su vida profesional, especialmente a raíz de su célebre “controversia”. Y ahora, el músico catalán tenía oportunidad de resarcirse y una nueva ocasión para dejar claro su posicionamiento, ciertamente conciliador –nunca perdería su condición de presbítero–, aunque firme, sin dejar resquicio para que su tratado tuviera contestación alguna, lo que aprovechó al mismo tiempo para, dirigiéndose a profesores, y a cualquier estudiante, ponerles abundantes ejemplos en partitura, demostrativos de su discurso, como argumentándoles contundentemente, y mediante un recurso casi infantil, aquello que desconocían o en lo que deberían entrenarse:

---

una de estas denominaciones hace en realidad referencia a un aspecto diferente de un único y mismo estilo. El *stile grave* alude esencialmente a la lentitud del movimiento. [...] La expresión *a cappella* designa el modo de ejecución, por el coro de la capilla. Los términos *stile osservato* o *legato* indican que el compositor está sujeto por ciertas reglas del buen contrapunto. Y todas estas características se resumen en la denominación *stile antico*, utilizada en el siglo XVII para distinguir al estilo antiguo del moderno. Scacchi cita las misas de Josquin, Lassus y Palestrina entre los modelos del estilo antiguo, que a menudo se llamaba simplemente ‘estilo de Palestrina’” (Palisca, 1994: 71).

procurando al mismo tiempo huir de los dos extremos en que está puesta nuestra música española; unos tan relajados en su practica, que solo cuidan que sus composiciones adulen al oído imitando en todo a los italianos; otros tan austeros y tan atados a las reglas pueriles que ni una pequeña transgresión toleran, pero ni la excepción permitida en todas las facultades a lo general de ellas. He procurado en esta obra [dice Valls] encontrar un medio para conciliar estos extremos y dar razón que lo afiance; y siendo la música parte principal de la matemática y scientia subalternada a ella, es claro necesitará hacer evidencia a sus profesores de demostraciones y ejemplos para enseñarles la ejecución de lo que se les propone [...] a cualquiera que quisiere aplicarse con un moderado estudio a la consecución de aquellas [habilidades], que en cualquier composición música la sirven de adorno y de grandes créditos al compositor; porque ya hubo quien dijo que era camino muy largo caminar a la sciencia por las reglas y principios, pero fácil y eficaz caminar a ella por los ejemplares.

[...] Según las particulares reglas observadas de todos los españoles y las reflexiones que hice sobre ellas, procuraré enseñar al principiante [...] instruyéndole en todas las habilidades que pueden constituirle un gran compositor, así en lo científico como en lo armonioso; para que en su música al paso que deleite al oído se oiga lo sutil de el discurso [...], y demás habilidades bien ejecutadas: solo en la invención de la idea no puedo instruirle, por depender esta principal circunstancia de el numen y este Dios Nuestro Señor le reparte como quiere, y a quien le parece: mas para vencer esta gran dificultad será muy provechoso oír y mirar diferentes obras de música con una exacta observación para facilitarle lo que le negó la naturaleza; excitándole a que mire y que oiga a la imitación, con cuyo

estudio logrará encontrar los inventos y las ideas, advirtiéndole que esta circunstancia, que es la que sirve al buen gusto, no solo sirve para la música teatral, mas también a la eclesiástica [...] (Pavia y Simó, 2002: [fols. 9v-10r]).

Introduce ahí Valls algunos conceptos interesantes: que el compositor, él, ha de procurar no solo causar deleite en su audiencia, sino, mediante el estudio, el cotejo de materiales (las partituras y ejemplos que él mismo ofrece, además de oír y mirar otras composiciones de música) y la correcta ejecución técnica (las “habilidades”), ha de ser capaz también de transmitir “lo sutil” del discurso, a lo que todavía cabría añadir el genio natural. Todo lo cual, en su conjunto, redundará en “el buen gusto”, válido para cualquier ámbito de la música. E insiste, nuevamente, en la preeminencia de lo hispano frente a lo foráneo:

Diferimos los españoles de las demás naciones en el estilo de componer, obrando nosotros mas atados a los preceptos del arte que los extranjeros (como ya dije) en las composiciones que pasen de dos voces naturales; lo que es según las reglas que hallamos practicadas en los autores antiguos italianos, franceses, españoles y alemanes: aunque hoy con la comunicación de los ultramontanos no se observan ya con la pureza que nuestros maestros nos las enseñaron, cuyo defecto nace de querer que las composiciones solamente deleiten al oído; pues como se consiga esto, se logra el aplauso que es el único fin de sus autores; y también porque no cuesta tanto trabajo, por cuya razón hay tanta plaga de compositores [...] (Pavia y Simó, 2002: [fol. 10v]).

[...] No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres o cuatro voces tienen unos pensamientos delicados para la expresión de la letra, aunque son muy prolijos en la repetición de ella; [...] En música eclesiástica de pocas voces tiene nuestra española alguna semejanza con la francesa. Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad [...] Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las españolas de científicas y sólidas [...] y todas ordenadas con grande artificio, y gran limpieza de todo lo que prohíbe el arte acá en España: estas circunstancias no se hallan en las composiciones extranjeras, pues raras veces pasan de cuatro a cinco voces, y estas se duplican en los que llaman ripienos que sirven como de un coro de capilla, que también se halla practicado por muchos maestros españoles porque no cuesta trabajo; pero fáltale más armonía. Y por último, lo que han procurado los autores españoles es que su música sea agradable al oído y deleite el entendimiento del que es científico en ella (Pavia y Simó, 2002: [fols. 11v-12r]).

Finalmente, Valls parece reivindicar sus propias contradicciones, no sin cierta ironía, al confesar que seguramente parezca novedoso, simplemente por tratar de lo pretérito y desconocido por la mayoría; y se sitúa al lado de los teóricos y especulativos, como correspondía ya a su edad avanzada y rango prominente en la profesión, frente a “los meramente prácticos”. No deja de ser llamativo, e incluso hasta cierto punto, acre (pues confiesa defender algunas opiniones contrarias a las de otros maestros), particularmente viniendo de él,

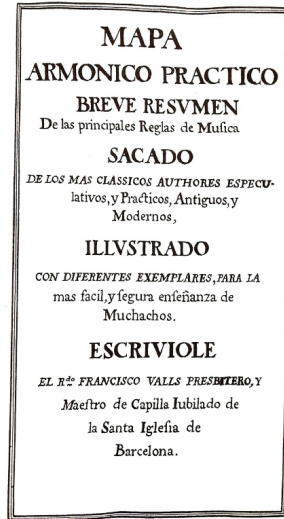


Figura 5. Francisco Valls, *Mapa Armónico Práctico*. Barcelona, Ms., antes de 1742. Cubierta.

a quien siempre se tuvo por un músico eminentemente práctico... Para culminar con una postura, como de Poncio Pilato, que declara abiertamente un firme desengaño hacia el final de sus días, pero que, al mismo tiempo, nos revela a un músico que se mantuvo consecuente con sus ideas, y que, más allá de las manipulaciones a las que pudiera haberse sometido por otros, supo mantener su voz alta y clara, y defenderla, públicamente y por escrito, ante cualquier situación:

Podrá ser se extrañen algunas opiniones mías, en estos tiempos nuevas, por haberse olvidadas las antiguas, como el cantar doce tonos, o por mejor decir doce modos, tan usados de los antiguos, en el canto

llano, y más en la composición; [...] y otras que a los meramente prácticos les parecieran duras, por ser contra lo que les enseñaron sus maestros; a quien le parezca que mi razón no le convence que se quede con su opinión que no pretendo otro que exponerla, para que cada cual haga lo que le pareciere, que la tome, o que la deje (Pavia y Simó, 2002: [fol. 12v]).

Caso aparte sería el de la disonancia por ornamentación:

La ornamentación melódica tiene una larga historia, que se remonta a la Edad Media. Es probable que los adornos siempre se hayan originado en la improvisación; y aunque en alguna etapa posterior hayan podido ser escritos en forma parcial o total, si no indicados mediante signos especiales, siempre seguían conservando cierto tinte de espontaneidad. [...] las ornamentaciones [durante el período barroco] no eran meramente decorativas; tenían una función expresiva definida, como un medio de transmitir emociones. Además, algunos de los ornamentos más comunes –sobre todo el trino y la apoyatura– añadían incidentalmente un sabor disonante, del cual no ofrece indicio alguno la versión anotada de la música. [...] En el Barroco los ejecutantes tenían la libertad de hacer agregados a la partitura escrita por el compositor; se hallaban igualmente en libertad de escamotearle fragmentos, o de alterarla de diversas otras maneras (Grout, 1984: 420, en “La improvisación en la ejecución musical barroca”).





Figura 6. El tratado del discípulo aventajado de Francisco Valls, formado en la catedral de Barcelona, y maestro de capilla en las catedrales de Vic, y metropolitanas de Valencia y Sevilla, Pedro Rabassa (1683-1767). *Guía para los principiantes* (c. 1726). Cubierta y estampa-dedicatoria a María Inmaculada.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Repárese en la similitud –aunque ahora muy posterior en el tiempo– con la estampa reproducida en la Figura 3, del tratado de Andrés Lorente. En el caso del tratado de Rabassa –“lo descans de Mestre Valls”–, se trata de un grabado realizado en París, “chez Daumont”, alusivo a las letanías de la Virgen, que incluye la imagen de María Inmaculada orando, con manto y túnica, coronada de estrellas, sobre el creciente lunar y pisando la cabeza de una serpiente o dragón, con el lema “*Ipsa conteret caput tuum*”, “Ella te aplastará la cabeza” (Gn 3:15), asociado al análogo lema “*Caput serpentis conterens*”. En torno a la figura central se insertan diversos emblemas asociados a la iconografía inmaculista: luna (*Pulchra ut luna*, “Hermosa como la luna” [Ct 6:9]); estrella (*Stella maris*, del himno litúrgico medieval “*Ave maris stella*”, “Estrella del mar”); puerta del cielo (*Porta caeli*, “Puerta del cielo” [Gn 28:17]); fuente (*Fons signatus*, “Fuente sellada” [Ct 4:12]); templo de Dios (*Templum Dei*, “templo de Dios” [I Cor 3:16]); ciprés (*Quasi cypressus*, “Cual ciprés” [Sir 24:17]); rosal (*Quasi plantatio rosae*, “Como el rosal plantado” [Sir 24:18]); lirio (*Lilium convallium*, “Lirio de los valles” [Ct 2:1]); olivo (*Quasi oliva*, “Como el olivo” [Sir 24:19]); ciudad de Dios (*Civitas Dei*, “ciudad de Dios” [Sl 86:3]); huerto cerrado (*Hortus conclusus*, “Huerto cerrado” [Ct 4:12]); cedro (*Quasi cedrus*, “Cual cedro” [Sir 24:17]); palmera (*Quasi palma*, “Como

Hasta aquí, hemos repasado algunas cuestiones referidas a los conceptos de “disonancia” y de “licencia” durante el Barroco en el ámbito hispánico, con algunas alusiones a la tratadística y teoría musical del momento, promovidas a su vez, siempre, por músicos destacados (Andrés Lorente, fray Pablo Nassarre, Francisco Valls, Pedro Rabassa...). Y hemos visto cómo los compositores hispanos solían ser parcos en el uso tanto de unas como de otras, si bien valoraban siempre, y aun elogiaban, su empleo atinado, así como su ajuste, cuando fuera necesario, de acuerdo con la letra a la que tales disonancias acompañaran o con el espíritu conceptual que se desprendiera del pasaje musical ilustrado.

### RASGO DE ÓRGANO, INTENTO CROMÁTICO

Pero veamos ahora un caso concreto de una composición para órgano, que bien puede servir como muestra de cuanto aquí se viene diciendo. Se trata de un *Rasgo de órgano, sobre un intento cromático* de José Elías, localizado en el archivo de música de la catedral de La Seu d'Urgell, en el aislado y montañoso pirineo catalán, junto

---

una palmera” [Sir 24:18]; vellocino (*Vellus Gedeonis*, “Vellocino de Gedeón” [Sl 71:6]); torre (*Turris David*, “Torre de David” [Ct 4:4]); pozo (*Puteus aquarum*, “Pozo de aguas” [Ct 4:15]); escalera (*Scala caeli*, “Escalera al cielo” [Gn 28:12]); espejo (*Speculum sine macula*, “Espejo sin mancha” [Sb 7:26]); sol (*Electa ut sol*, “Escogida como el sol” [Ct 6:9]); flor del campo (*Flos campi*, “Arbusto florido” [Ct 2:1]); plátano (*Quasi platanus*, “Como el plátano” [Sir 24:19]); puerta cerrada (*Porta clausa*, “Puerta cerrada” [Ez 44:1]). Como es sabido, además, el caso hispano fue particularmente devoto a la Inmaculada Concepción de María, lo que promovió una amplia literatura poética, tanto latina como castellana. En referencia a alguna de las imágenes iconográficas que aquí se reproducen, podríamos citar por ejemplo una *Salve a la Inmaculada Concepción*, de fray Bernardino de Bustis, del año 1492, entre cuyos versos se hallaban los siguientes: “*Salve, arca foederis, / Thronus Salomonis, / Arcus pulcher aetheris, / Rubus visionis, / Virga frondens germinis, / Vellus Gedeonis, / Porta clausa Numinis / Favusque Samsonis*”.

a la frontera norte del país con el Principado de Andorra y con Francia. Lo llamativo del término “rasgo”, entendido como título de la pieza, o incluso tal vez pudiera interpretarse como forma musical, alude a una tipología compositiva que, al parecer, no tuvo mayor éxito posterior. Procedente el término del latín *resecare*, es decir, “recortar”, vendría a significar algo así como característica, cualidad o peculiaridad distintiva, que individualiza o identifica algo o a alguien (es decir, que le diferencia y le hace inconfundible, y mediante la cual se le puede reconocer). Puede ser un adorno escriturario (la línea ornamental, señal, raya, marca o trazo caligráfico de un escriba), o bien una característica: 1.- de tipo físico (aspecto, facciones –líneas y formas– del rostro, semblante o fisonomía facial de una persona); 2.- de tipo social (gesto, arrebató, una nota de carácter o trazo destacado de conducta; o una acción notable digna de elogio; generalmente, evaluada con carácter afectivo o aprobatorio –por ejemplo, el rasgo heroico de un soldado, el rasgo de caballería de un aristócrata–; o una expresión viva y oportuna –un rasgo cómico en el momento en el que se necesitaba, un rasgo de suspenso del actor que conmovió a los espectadores–); o incluso 3.- de tipo emocional (una característica esencial –diferenciada e individualizadora– del comportamiento humano, demostración de la personalidad o muestra de la conducta, que puede identificarnos –a manera de atributo– y que se manifiesta en algunas ocasiones o cuando estamos sometidos a determinadas situaciones, expresándose de manera general –“a grandes rasgos”, con sus líneas principales, sin entrar en detalles, bosquejo–). También puede asociarse a una característica pertinente, distintiva o diferencial de tipo lingüístico o idiomático de una comunidad (por ejemplo, el seseo). Y en fonética, es el elemento constitutivo

de un fonema cuya modificación puede dar lugar a un contraste significativo.<sup>31</sup>

Sea como fuere, desde estos variados puntos de vista, parece que el término “rasgo” se corresponde con otros tantos vocablos utilizados en ámbito musical para identificar y catalogar tipologías compositivas, tales como “tono”, “aria”, “sonata”, “tocata”, casi siempre polisémicas y generalistas. Si bien aquí, la idea de característica esencial, diferenciadora o distintiva de algo, que se hace patente en un momento dado o ante una situación concreta, y que, además, es susceptible de modificarse a partir de su raíz, parece particularmente feliz. De donde la concepción de un “rasgo cromático” –una expresión preciosa, se mire como se mire, y aun poética– alude sin duda a una idea, un tema de carácter cromático, que se podrá ir modificando en función de las circunstancias, cambiantes, de la escritura de la propia composición, y por tanto, hasta cierto punto, de la propia ejecución (en la que, como es sabido, la ornamentación y la glosa podían tener un papel no menor).

Veamos ahora lo que se entendía en aquel tiempo y contexto por “cromático”:<sup>32</sup>

los tres géneros de música, que usaron en la antigüedad [...] los antiguos usaron de tres géneros de música, a los cuales llamaron diatónico, cromático y enarmónico. [...] [Margen: *Plutarc. in*

<sup>31</sup> Pueden verse distintas acepciones del vocablo en Real Academia Española, 1992: 1727; Moliner, 1998: 859.

<sup>32</sup> “*Cromático*. Del latín *chromaticus*, y este del griego *χρωματικός*. Aplicable a uno de los tres géneros del sistema músico, y es el que procede por semitonos” (Real Academia Española, 1992: 599). “*Cromático*. Se aplica al sistema musical que se desarrolla en semitonos” (Moliner, 1998: 808).

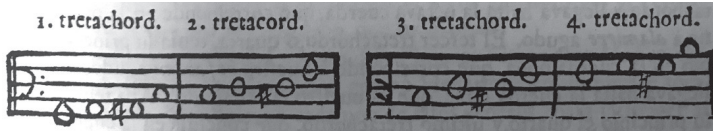
*Apophtegmatís*].<sup>33</sup> Muchos años después del diluvio un Timoteo Milesio inventó el género cromático,<sup>34</sup> de quien dice Plutarco en los *Apotegmas de los Lacedemonios* que los eforos lo desterraron de la Ciudad de Conia; porque excitaba con el dicho género de música a impureza, de donde han querido decir algunos autores ser más efectiva la música por el dicho género y por el enarmónico que por el diatónico, que hoy usamos. [...] [Margen: Rafael Volater., lib. 35 (de harmoniacis). *Cromaticum constat semitono, & semino, ac tribus semitonis*].<sup>35</sup> Los movimientos con que subían o bajaban el tretacordo por el género cromático de grado, e impartibles, eran otros tres, que subiendo era un semitono mayor, otro menor, y una tercera menor, como se puede ver en lo que dice Volterra, pues señala consta de un semitono, de otro semitono y de tres semitonos. El decir de tres semitonos es dar a entender se han de subir en un movimiento, y que este sea el de la tercera menor, consta por los tres semitonos que contiene, que son dos mayores, y uno menor [...].

---

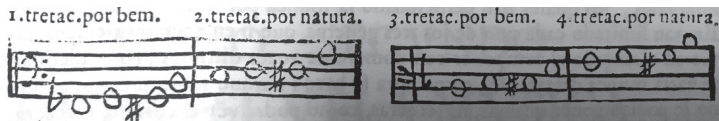
<sup>33</sup> Debe referirse sin duda a la traducción ya mencionada de los apotegmas de Plutarco a cargo de Erasmo de Rotterdam, como manual de moral cristiana (1531), que fueron traducidos al castellano por Diego Gracián (1533), Juan de Jarava (1549) o Francisco Támara (1549).

<sup>34</sup> El poeta lírico y músico griego Timoteo de Mileto (446 a. C.-357 a. C.), autor de nomos, himnos y ditirambos, vivió de joven en Atenas, formándose musicalmente con Frinides de Mitilene y cultivando la amistad del célebre dramaturgo Eurípides. Gran viajero, expandió el uso de la lira de once cuerdas, destacando como compositor innovador, además de cantor y guitarrista virtuoso.

<sup>35</sup> El humanista, historiador, enciclopedista y teólogo romano Raffaello Maffei de Volterra (1451-1522) compuso una enciclopedia en treinta y ocho libros titulada *Commentariorum Urbanorum libri xxxviii* (Roma, Joannes Besicken, 1506), que hasta 1603 iba a imprimirse ocho veces. Los libros I-XII trataban de geografía, los libros XIII-XXIV de biografías, y los libros XXV-XXXVIII sobre ciencias (especialmente, filología). El libro xxxv, “De Harmoniacis, Instrumentis musicis et saltationibus”, trataba sobre matemáticas (aritmética, geometría), óptica y catóptrica, astronomía y astrología, y música.



Este es el modo de proceder por este género, no usando de más intervalos que los que dejo dichos; [...] formación de los tertiacordos, cuando se cantaban por bemol.



[...] En el genero cromático tampoco usaban de otros movimientos, ni subiendo, ni bajando más que de la tercera menor, y de los semitonos mayor y menor. [...] y aunque parezca a los que no son prácticos en estos géneros que estaba la música mejor cuando los practicaban, entiendan que no es así; porque está hoy con mucha más ampliación y más hermoçada con solo el género diatónico, que es el que practicamos; porque a mas de componerse de los intervalos, con que los antiguos lo componían, se le han añadido del género cromático el semitono menor y la tercera menor. [...] Todo lo que he dicho hasta aquí ha sido para dar a entender que la música está con mucha más perfección en estos tiempos que en los de la antigüedad, que si les parezca a algunos que hoy no se usan los géneros cromático y enarmónico, y por eso no puede hacer tan cumplidamente sus efectos como se hacían cuando los usaban, es error grande, porque por la mayor variedad que hoy tiene, habiéndosele añadido al diatónico especies del cromático y enarmónico, se le ha aumentado la armonía con la composición, que se hace de variedad de voces, las que no podían los antiguos hacer,

por ser tan ceñida su música (Nassarre, 1724: 84-44, en Libro I, Cap. xx “Que trata de que hoy se pueden hacer mejor los efectos con la música por el género diatónico, que es por donde se usa, que en la antigüedad por los tres géneros y declaración de ellos”).



Figura 7. Rasgo de Órgano sobre este Intento Cromático de José Elías, por Augusto (1750), cuaderno propiedad de Bruno Pagueras, licenciado en Órgano y Composición (1771). (E-SUe, UI. 1657.1).

**JOSÉ ELÍAS, BRUNO PAGUERAS Y LOS ORGANISTAS DEL SETECIENTOS**

Veamos ahora las características formales que rodean a la fuente, hoy objeto de estudio. Se trata de una copia manuscrita que parece atribuirse a un tal “Agusto”, cuyo nombre, a día de hoy, no se ha localizado en la documentación disponible en la catedral urgelense. El propietario del cuaderno en el que se anota esta composición musical era Bruno Pagueras Portavella (Barcelona, 1753-La Seu d’Urgell, 1836), entonces “licenciado en órgano y composición”, quien seguramente utilizara dicho cuaderno como repertorio del que poder echar mano en sus intervenciones musicales mientras ejerciera como organista del convento de Vallonzella de Barcelona.<sup>36</sup> Nacido en Barcelona y hermano de Isidro Lorenzo (Barcelona, 1748-?) y de Cayetano Eudaldo Jerónimo (Barcelona, 1751-La Habana, 1830) – este último, que llegara más tarde a ejercer como maestro de capilla y organista en Cuba–, Bruno Pagueras había accedido al magisterio de capilla de la catedral de La Seu d’Urgell –en sustitución de Jaime Balius Vila (1750-1822)–, en la Semana Santa de 1781, procedente del magisterio y organistía de la villa de Vilanova de Cubelles (actual Vilanova i la Geltrú, Barcelona). Al poco tiempo, en 1782, obtuvo ya de su cabildo urgelés la perpetua para ordenarse, y en 1784 constaba ya como presbítero. De su actividad en La Seu d’Urgell consta que, para obtener el mayor lucimiento musical en las solemnidades catedralicias, propuso aumentar los instrumentos

---

<sup>36</sup> Sobre Pagueras, su familia, la capilla de música urgelense y la catedral de La Seu d’Urgell, pueden verse Puig i Cadafalch, 1918; Pedrell i Sabaté y Anglès i Pàmies, 1921; Escudero Suástegui 1997, 2013a, 2013b, 2015; Pagán y De Vicente Delgado, 1997; Marquès i Sala, 1998; Llorens Cisteró, 2001: 353; Sáenz Coopat, 2001: 353; Roig Capdevila, 2003, 2004; Ballús Casóлива, 2004; González Ruiz, 2007; Bonastre i Bertran, 2008; Ferran Oliva, 2009: 17; Lafourcade Señoret, 2009; Benavent Peiró, 2014, 2018; Ballús Casóлива y Ezquerro, 2016.



y el número de músicos en plantilla de la capilla a su cargo, lo que iba a suponer una notable inversión capitular destinada, en pocos años, a la adquisición de nuevos instrumentos. Entre su llegada en 1781 y 1800 ejercía como organista mosén Eudaldo Claret, y desde entonces hasta 1809, consta ya como organista mosén Antonio Coderch (1770-1836), quien cobraba su salario anual con obligación de “suplir las ausencias y enfermedades” del maestro de capilla. De Pagueras se conservan en la actualidad 187 obras en el archivo de música catedralicio de La Seu d’Urgell.

Pero, más allá de las noticias aportadas por Miquel González sobre las acciones realizadas en los órganos catedralicios durante el período estudiado –con un órgano Boscà que desapareció tras la remodelación de la catedral en 1917–, de los vaciados de noticias musicales registradas en las actas capitulares a cargo de Jordi Roig, o de los más recientes estudios en marcha de Joan Benavent, todavía es relativamente poco lo que se conoce sobre la práctica musical en La Seu d’Urgell durante el siglo XVIII. De hecho, la composición musical que hoy nos ocupa solamente parece atribuirse al maestro Elías, sin duda alguna José Elías (*c.*1687-*c.*1755), pues así, de hecho, se reconoce a su autor en otras fuentes conservadas de la misma época.<sup>37</sup>

Son todavía muchas las lagunas existentes en torno a la biografía de José Elías, y así, no se conocen con certeza ni los lugares ni las fechas concretas de su nacimiento y su muerte,<sup>38</sup> como tampoco se

---

<sup>37</sup> El trabajo seguramente más completo y actualizado sobre este compositor puede verse en Echevarrieta Sazatornil, 2015. Y véase también Llorens Cisteró, 1999: 653-655.

<sup>38</sup> Así lo confirmaban Anglés y Pena: “Su biografía está por escribir aún; se ignora dónde nació y cuáles fueron sus primeros maestros” (1954; 807-808). Una de las primeras fuentes historiográficas disponibles es Teixidor Barceló, 1804 (Biblioteca Nacional de España,

han hallado documentos respecto a su primera formación musical o a su ordenación sacerdotal, si bien se admite generalizadamente su probable origen catalán: “al parecer, fue oriundo de Cataluña”, según F. Pedrell (1968: III, 12-97);<sup>39</sup> y según el propio músico, en su aprobación a un conocido tratado de su buen amigo, el monje, teórico musical y organista catalán fray Antonio Martín y Coll, a quien profesa su cariño, afecto que refuerza (en Madrid, el 8 de noviembre de 1734) al declarar que “sobre este lazo tan estrecho hacia el dueño de esta obra se añade el ser de una misma patria” (1734: fol. ¶¶; Biblioteca Nacional de España, Mss. 992).<sup>40</sup> Aunque no hay

---

Mss. 14060/14). Cfr. también Pedrell Sabaté, 1897: 517-519. Sin embargo, las hipótesis sobre su fecha de nacimiento parten de Eslava y Soriano-Fuertes, entre no pocas inexactitudes y datos erróneos (Eslava Elizondo, 1853: 8-10; Soriano-Fuertes y Piqueras, 1856: 141). Anglès, que no pudo hallar datos suyos “ni en el Real Monasterio de las Descalzas de Madrid ni tampoco en la biblioteca de su Majestad”, asumía los datos de los anteriores y establecía el posible nacimiento de Elías entre 1670 y 1675; pero, puesto que Elías se ordenó de presbítero en 1715, eso supondría que tendría 40 o 45 años al hacerlo... (1927-1956: Vol. I, LI). Por su parte, Llorens ha localizado documentación de un personaje homónimo bautizado en San Justo y Pastor de Barcelona en 1660, que señala que podría ser su padre (1999: 653-655).

<sup>39</sup> Aquí se incluyen, además de otras obras de Francisco Llisá, Miguel López y Antonio Soler, cinco obras de José Elías, procedentes de sus *Obras entre el antiguo y moderno estilo*, hoy en la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona. De ellas, las cuatro primeras (Biblioteca de Catalunya, M. 709) son “composición anterior a 1749”, mientras que la quinta –la de mayor interés para nosotros hoy aquí–, procede de la Biblioteca de Catalunya (M. 1468) o bien, pues la edición no lo explicita, de una copia hoy conservada en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid (Mss. 3170). Son las siguientes: 1.- *Elección XI*; 2.- *Preludio y fuga sobre el Ave Regina Caelorum*; 3.- *Preludio y fuga sobre el Ave maris stella*; 4.- *Preludio y fuga sobre la letanía*; y 5.- *Intento cromático (Preludio y fuga)*. De esta quinta obra, en versión procedente de la Biblioteca Nacional de España, existe otra edición reciente a cargo de William R. Shannon.

<sup>40</sup> “Censura del Señor Don Joseph Elías, capellán y organista principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas Reales de esta Corte”. Elías, que declara también aquí su cercanía al franciscano fray Antonio Martín y Coll, siendo él mismo organista en un destacado convento de monjas clarisas pobres, descalzas o coletinas, históricamente muy vinculadas a los franciscanos, hace gala de una cierta erudición, citando entre sus autoridades –*salvo meliori iudicio*, como no cabía esperar otra expresión, partiendo de un clérigo–, a las de tipo

evidencias de ello, es muy posible que hacia 1690 José Elías fuera discípulo del célebre organista valenciano Juan Cabanilles (1644-1712),<sup>41</sup> como señalaban ya Eslava y Soriano-Fuertes, diciendo que Elías habría llegado a estudiar más de 300 obras del compositor valenciano en su juventud.<sup>42</sup> En realidad, puede decirse que Elías, que alcanzaría pronto merecida fama (como sería reconocido por sus contemporáneos y por la escuela de órgano del monasterio de Montserrat del segundo cuarto del siglo XVIII), incluso llegaría a eclipsar al propio Cabanilles.

La primera constancia documental de Elías data del 11 de diciembre de 1712, cuando habría ganado las oposiciones a la organistía del Real Monasterio de monjas benedictinas de San Pedro de las Puellas (o Sant Pere de les Puelles) de Barcelona (Llorens Cisteró, 1981: 9-13).<sup>43</sup> De esa época dataría su amplísimo repertorio de versos -458, más 11 tientos- para órgano, *Música de*

---

religioso (san Bernardo de Claraval, los libros bíblicos del Eclesiastés, el Eclesiástico o los Salmos de David), e incluso a los autores clásicos (Cicerón, Ovidio, Casiodoro). Este texto de la “Censura” se reproduce también en Anglès Pamies y Subirá Puig, 1949: 142.

<sup>41</sup> Sobre Cabanilles, pueden verse: Anglès i Pàmies, 1927-1956; García-Ferreras, 1973; Climent Barber, 1986-2008; Llorens Cisteró y Sagasta Galdós, 1986; Sagasta Galdós, 1983, 1986-1998; Lee, 1999-2018; Bernal Ripoll y Doderer, 2017; Silbiger, 1995; Climent Barber, 1999: vol. 2, 828-829; Bernal Ripoll, 2003; Duce Chernoll, 2018.

<sup>42</sup> “Don Josef Elías [...] en uno de sus manuscritos dice: ‘que Cavanillas escedía en *destreza, pulso y ciencia* a sus dos contemporáneos *el ciego de Valencia* [Andrés Peris de Argansa (fl.1639-1666)] y *el de Daroca* (Pablo Bruna [1611-1679]); que fueron tantas las piezas que compuso, que él (Elías) llegó á tañer de ellas en su mocedad más de trescientas; y que desde esta época, que era la de 1690, hasta la muerte de aquel, que fue en 1725, creía que pasarían de ochocientas [...]’” (Eslava Elizondo, 1853: 8). “[Y] que no dudaba [Elías] que las [obras de Cabanilles] compuestas hasta el año 1725, que fue el de su muerte, pasasen de ochocientas, porque los franceses se las pagaban muy bien; y aun añadía, que era llamado [Cabanilles] de las catedrales de Francia para tocar el órgano en algunas funciones de solemnidad extraordinaria” (Soriano-Fuertes y Piqueras, 1856: 142).

<sup>43</sup> Elías compitió para el puesto con Anastasio Barberá, José Boada, Ramón Jaumilá, José Romero y Miguel Valls.

*órgano del Señor Joseph Elías, mi Maestro. Hecho el 10 de julio del año 1717* (copiado por su alumno Antonio Catalá, “licenciado en órgano”, que era su propietario; procede del monasterio ilderdense de Bellpuig de las Avellanas [Biblioteca Nacional de España, Mss. 812]).<sup>44</sup> Allí estuvo hasta el 5 de abril de 1715 –según consta en notas recogidas en los archivos de Barcelona (Anglès i Pàmies y Pena Costa, 1954: 807-808)–,<sup>45</sup> fecha en la que tomó posesión ya de un nuevo cargo como organista, esta vez en la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, también de Barcelona, donde obtuvo la perpetua el 12 de julio de 1715 para poderse ordenar, lo que efectivamente iba a verificar en 1717 (Llorens Cisteró, 1962: 125-140; cita concreta en 127; y 1967). En aquel tiempo, y para desempeñar su actividad cotidiana, José Elías se habría tenido que enfrentar seguramente a un instrumento en muy mal estado, debido a los daños que le había causado un proyectil que había entrado en la iglesia durante el sitio de Barcelona de 1713-1714, lo que, aunque se desconoce la composición del órgano anterior y aun la posterior, vendría a minimizar en 1714, y de nuevo en 1721 –sin duda bajo la supervisión de Elías– el maestro organero José Boscá Seringena (muerto en 1733) (Llorens Cisteró, 1971: 15).

El caso es que, regentando Elías el banquillo de aquella iglesia del centro urbano barcelonés, el licenciado en música de órgano, Esteban Maronda –quien se declaraba entonces “uno de los menores discípulos del grande maestro Joseph Elías–, copió obras de Cabanilles

---

<sup>44</sup> Consta de 176 folios apaisados, en los que se incluye una colección de versos por todos los tonos para salmodias y misas, además de tientos, tocatas y pasacalles. Sobre el *verso*, puede verse Speer, 1958, y sobre el *tiento*, puede verse López-Calo, 1987.

<sup>45</sup> El dato consta por el *Llibre de Determinacions pressas per la venerable Comunitat de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona*, del año 1715. Y *cfr.* también: *Llibre de notas de 1685 a 1774* y *Llibre de l’Obra 5*, de idéntica iglesia parroquial (Llorens Cisteró, 1967: 14).

en 1722 en un manuscrito, hoy en la Biblioteca de Catalunya (M. 386), lo que apuntaría a que hubiera sido Elías quien le prestara a su alumno Maronda, para que las copiara, las obras para órgano de su propio maestro (Anglès i Pàmies y Pena Costa, 1954).<sup>46</sup> Pocos meses más tarde, el 26 de junio de 1723, encontramos nuevamente a Elías vinculado con San Pedro de las Puellas, monasterio donde consta como juez examinador de unas nuevas oposiciones allí convocadas para cubrir el puesto de organista vacante. Respecto al órgano de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, apenas se sabe que lo había construido Francisco Bordons (*fl.*1602-1650) en 1632, y que lo reformaron fray José Raduí o Redoá (*c.* 1612-*c.* 1670),<sup>47</sup> en 1659 y Francisco Galtayres (*fl.*1633-1678) en 1672. En definitiva, Elías habría permanecido como organista de la iglesia de los Santos Justo y Pastor durante unos diez años, hasta el 18 de junio de 1725 (con lo que sería razonable sugerir que sus obras anteriores se hubieran escrito pensando en un órgano de dos teclados),<sup>48</sup> en que

---

<sup>46</sup> Este manuscrito incluye, junto a las composiciones de Elías, otras obras de J. Cabanilles, S. Aguilera de Heredia, F. Vilar, Freixanet y A. Soler.

<sup>47</sup> Sobre este autor, que llegara a ser abad del cisterciense Real Monasterio de Santa María de Poblet, véase Ezquerro Esteban, en prensa.

<sup>48</sup> Así por ejemplo, Ignacio Echevarrieta (2015), cuando trata de las obras de Elías conservadas en la localidad catalana de Santa Pau, dice que tales “obras parecen haber sido pensadas y escritas para el órgano barroco español dentro de la escuela levantina que agrupa a las tierras de la antigua Corona de Aragón. Si los órganos castellanos tienen, generalmente, un teclado con todos los registros partidos y los que tienen un segundo teclado lo tienen de ecos y, por tanto, con una sonoridad más tenue, lo que impide o cuando menos dificulta mucho tocar con una mano en cada teclado, los órganos de Cataluña, Baleares, Valencia y buena parte de Aragón suelen tener un segundo teclado que acciona la cadereta, que es una caja de órgano situada por detrás del organista y que tiene una sonoridad comparable a la del órgano mayor y permite tocar a dos teclados. Además, estos órganos acostumbran a tener partidos sólo los registros de lengüetería de batalla y los nazardos, pero no los de la familia de los principales. Esto los diferencia de los órganos andaluces, que también es frecuente que tengan cadereta, pero tienen

pasó ya como organista principal a la Real Capilla y monasterio de las Señoras Descalzas de Madrid, siendo consecuentemente nombrado capellán de Su Majestad, con doscientos ducados de renta anual y el usufructo de la vivienda que había quedado libre al morir José Soriano, segundo bajón ministril de aquella capilla (Llorens Cisteró, 1962: 128; Subirá Puig, 1957: 152).<sup>49</sup>

En las Descalzas, Elías iba a desarrollar su actividad en plenitud, a partir tal vez de un órgano del Quinientos (en el que habría tocado Tomás Luis de Victoria cuando ejerciera como antecesor suyo organista en aquel mismo monasterio), aunque más probablemente lo hiciera ya a partir del nuevo instrumento que había construido en 1675 el organero navarro Juan de Andueza (c. 1647-1686).<sup>50</sup> En 1734, Elías manifestaba, al parecer por segunda vez, su elogiosa opinión a propósito de la obra teórica del franciscano fray Antonio Martín y Coll, *Breve suma de todas las reglas de canto llano y su explicación*, de la que dijo en su “Censura” preliminar que “aquí todo es alma y nada cuerpo” (Martín y Coll, 1734: s. n.).<sup>51</sup> Entre el 2 de

---

todos los registros de ambos teclados partidos”. Sobre la literatura musical conservada en el área de Santa Pau, *cf.*: Civil i Castellví, 1977.

<sup>49</sup> Anglès y Pena decían que los nuevos cargos de Elías como organista del convento de las Descalzas Reales de Madrid y capellán del rey se registraban en la cubierta de una recopilación de obras suyas manuscritas, del año 1749, que estaba preparada para la imprenta —aunque no llegara a editarse— (*Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* [Biblioteca de Catalunya, M. 709]), y se lamentaban de que no hubieran podido localizar más datos sobre la presencia de Elías en la corte (1954).

<sup>50</sup> Años más tarde, en 1790, José Liborna Echevarría iba a construir otro órgano, que resultaría destruido en el incendio de la iglesia del año 1862 (López Pérez, 1999: 232); véase también Capdepón Verdú, 1999.

<sup>51</sup> En esta *Censura del Señor Don Joseph Elías, capellán y organista principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas Reales de esta Corte*, firmada por el organista catalán en Madrid, el 8 de noviembre de 1734, Elías declara respecto a Martín y Coll “la amistad que profesamos, es ley inviolable” y dice seguir luego “las leyes del más perfecto cariño”, “indisoluble el

mayo de 1739 y el 2 de abril de 1741, consta un “Joseph Elías” como organista en el monasterio jerónimo de El Parral (Segovia), aunque no se cuenta con certezas de que pudiera ser la misma persona (Howell y Jambou, 2001: 139).

De su período en Madrid se conocen apenas dos documentos más, en los que Elías aparece como testigo de dos testamentos de capellanes de las Descalzas Reales: uno, de Simón Sanz, otorgado el 22 de marzo de 1745, y el segundo, de José Morales, otorgado el 14 de julio de 1751 (Llorens Cisteró, 1971: 11). A partir de 1751 se le pierde el rastro. Llorens cree que en 1761, cuando se publica el tratado *Llave de la Modulación* del padre Antonio Soler (1729-1783), Elías ya habría fallecido, puesto que no aparece entre los muchos músicos entonces consultados, y cuando Soler escribe su *Satisfacción a los Reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Rio a la Llave de la modulación*, reafirma su propia armonía a partir de las obras de Elías que él había estudiado durante su estancia en la escolanía de Montserrat, aunque ya no pide su defensa (Anglès i Pàmies, 1933; Llorens Cisteró, 1971: 12 y 1985).

La producción musical de Elías se ha conservado fundamentalmente en colecciones manuscritas. La primera de ellas, titulada *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (1743), es precisamente la que nos da, en su prólogo, buena parte de las claves de su música, de la obra que hoy presento editada en partitura, y de su concepción de la disonancia y la licencia armónica:

---

afecto”, etcétera, para culminar manifestando su cercanía con el organista compatriota autor del tratado y profeso de san Francisco: “me contemplo tan hermano suyo que tengo sobrado título para mirar y atender a este libro tan propio, como suyo; y tan suyo como mío”. “La Obra es la misma [dice Elías], que años pasados dio a la luz [Martín y Coll], aunque con mas extensión entonces” (Subirá Puig, 1953: 582).

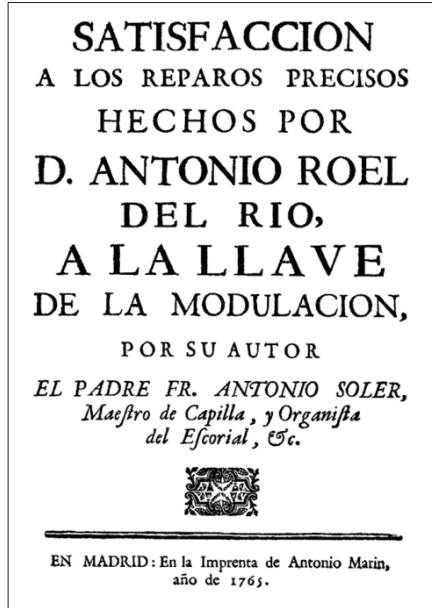


Figura 8. Soler Ramos, 1765.

Nota. Se advierte a los principiantes que en estas cláusulas se hallarán algunas ligaduras o falsas opuestas a las primitivas reglas que pusieron los antiguos. Pero habiéndose introducido tantas posturas, modulaciones y modos de cantar y tocar, que hoy están también admitidas y aceptadas de todos los profesores, tan sonoras y armónicas para dar el mayor gusto al oído, no he reparado en excusarlas en estas cláusulas por ser amante de la mayor armonía, a que se reduce todo el blanco de la música: mas será bueno que el principiante no las aplique luego en sus obras, pues, es menester mucha experiencia y haber escrito mucho para manejarlas con la delicadeza y acierto que lo hará



un inteligente y acreditado maestro. [...] Si para este fin quisieran valerse de estas cláusulas que ha podido discurrir mi ignorancia, hallarán en ellas [...] y si no gustasen de ellas pueden valerse de otros autores, que yo me contento con que sean del agrado de Dios, a cuya honra las he escrito y lo ofrezco todo (Biblioteca de Catalunya, M. 709).<sup>52</sup>

Como puede apreciarse, la moderna idea de modulación y de “tocar suelto”, entonces todavía novedosa para el ámbito eclesiástico hispano, se conjugaba en Elías con la noción austera e intencionada –concisa, sencilla, religiosa–, de no revestir la composición –como viéramos que sucedía con el atuendo de los monarcas hispanos– con galas y adornos innecesarios, antítesis todavía de lo que pronto sería el abigarrado estilo rococó y el excesivo estilo galante. Así, Elías, que se sabe antiguo y moderno a un tiempo –en un período de transición entre el tradicional repertorio de tecla español de las dos centurias previas y las entonces nuevas formas musicales instrumentales, emergentes

---

<sup>52</sup> Un volumen manuscrito en papel de 52 fols. y 42 x 26,8 cm. intitulado *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo. Cláusulas sonoras que expresan la más dulce y suave armonía. Contienen doce piezas, las seis primeras patéticas, sin más intentos que tocarlas de paso, para cuando se alza a su Divina Majestad; y las otras seis más vivas con asuntos determinados, sobre los cánticos de Nuestra Señora para los ofertorios. Unas y otras desnudas de toda glosa y ornato correspondiente y vestidas solamente de lo substancial, así por lo conciso de ellas como por haberse escrito únicamente a fin de que los profesores principiantes de esta Facultad tengan luz y guía para aprender a tocar suelto y seguir un paso por los términos conducentes del tono con la más perfecta y natural modulación. Compuestas por Don Joseph Elías, capellán de Su Majestad y organista principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas en el año de 1749* (Pedrell i Sabaté, 1897: 517). A pesar de que Elías dice que compuso estas obras en 1743, como señalaba Pedrell, estas se transmitieron –de manera semejante al *Rasgo cromático* que hoy edito– en fecha varios años posterior, copiadas por Miguel Borrell en 1778. Cfr: también Llorens Cisteró, 1962: 131.

en toda Europa—, se abre ya hacia la nueva tonalidad mayor-menor, y juega, por medio del recurso todavía en cierto modo rudimentario del cromatismo, con el nuevo paisaje sonoro que se abría hacia la enharmonía y la modulación, paisaje que preparaba la inmediata llegada del padre Antonio Soler y su *Llave de la modulación*, de 1762, que venía a plasmar una nueva concepción de la composición musical.

La talla profesional de Elías fue ampliamente reconocida por sus contemporáneos: en sus dictámenes a las citadas doce *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (Biblioteca de Catalunya, M. 709), tres de los mejores organistas del momento en España le elogiaron sin reservas. Y así, el aragonés José de Nebra (1702-1768), “organista de Su Majestad”, que dice haber examinado sus obras “con toda la reflexión que cabe”, llama a Elías “padre y patriarca de los buenos organistas” y no escatima alabanzas y muestras de afecto hacia quien declara en varias ocasiones ser su amigo. Por su parte, el navarro Sebastián Alberó (1722-1756), “organista de la capilla de Su Majestad”, quien señala “haber sido un corto tiempo participante de su escuela” —es decir, alumno suyo—, además de “su más amante y fiel amigo”, califica a Elías como “oráculo de la profesión”, afirmando que había sido capaz de “unir el gusto con el fundamento, de cuya idea tengo por cierto es vuesa merced el inventor”, mientras dedica calificativos a sus obras tales como “excelentes” o “útiles”, y dice que “en ellas se encuentra lo gustoso, lo extraño, lo metódico y lo armónico y fundamental con la modulación más arreglada”. Finalmente, el vasco Joaquín [Martínez de] Oxinaga (1719-1789), tercer “organista de Su Majestad”, se declaraba “su más apasionado servidor y amigo” y

le consideraba “columna fuerte de esta Facultad” (Pedrell i Sabaté, 1968 [1908]: III).<sup>53</sup>

Según Anglès y Pena, Elías “debió de ser muy conocido y amigo de Domenico Scarlatti”, auténtico protagonista de la reforma de la sonata para teclado durante su estancia en la corte de Madrid (1954), aparte de que incluso el padre Soler, en su *Llave de la modulación* (Soler Ramos, 1762),<sup>54</sup> dice que cuando él tenía trece años, siendo escolano de Montserrat, estudió veinticuatro obras de órgano de Elías (por todos los tonos mayores y menores), y le llama “maestro”; y en su *Satisfacción a los ‘Reparos Precisos’*, de 1765, le enaltece como autor pionero en la escritura por todos los tonos mayores y menores, tonalidades remotas incluidas, en lo que debían ser un tipo de obras “de repertorio”, más o menos de moda, en aquel momento y escolanía —es decir, hacia 1742 o 1743—:

aunque es verdad que tengo algunos tonos escritos en los cuatro libros de Clavicordio, en donde se hallan de todos los tonos por todos los lados, nunca me he tenido por inventor de semejante cosa, pues siendo yo de 13 a 14 años de edad, tengo muy presente que

---

<sup>53</sup> En su dictamen, Nebra dice que en las obras de Elías que acababa de examinar “es tanto lo que he admirado como lo que he visto” y tilda su producción musical de “utilísima” y “primorosa en la unión de ambos estilos [...]”, pues se unen la extrañeza con la dulzura y el fondo de la música con el gusto y la galantería”, por lo que le da las gracias, particularmente “por las fatigas que se ha tomado para instruir a la juventud” —lo que constituye un nuevo encomio de la faceta didáctica del organista catalán y de su labor como pedagogo—. En cuanto a Oxinaga, ponderaba que la obra musical de Elías estaba “escrita con la mayor solidez en los fundamentos de ella y muy metódica [...] naturalmente extraña circulando por todos sus términos con el mayor enlace y dulzura armónica”, lo que venía a poner de relieve su nueva noción de la modulación y del sistema tonal mayor-menor (Pedrell i Sabaté, 1897: 518-519 y 1905a).

<sup>54</sup> Véase también Igoa Mateos, 2014.

aprendí 24 obras de órgano del señor maestro don Joseph Elías, que una siquiera no se halla de las mencionadas, en los tonos de primera tabla [...] (Soler Ramos, 1765: 63-64).

Por todo ello, Elías, “que supo aprovecharse de la tradición organística nacional y de las nuevas corrientes llegadas de Italia”, “debe ser considerado como el último gran maestro de la escuela clásica de la música española para órgano” (Anglès y Pena, 1954), y testimonio del tránsito, desde la tradición hispana del tiento hacia la nueva sonata.<sup>55</sup> Pues, efectivamente, el conjunto de su producción organística conduce indefectiblemente hacia el arte de Antonio Soler, que apeló a la autoridad de Elías en su propia respuesta a las críticas de Antonio Ventura Roel del Río.

La producción musical de Elías, manuscrita, fue atesorada con el paso del tiempo por los especialistas. Y así, el célebre musicógrafo del siglo XIX Baltasar Saldoni, relata cómo, al año siguiente de morir Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), la *Gaceta de Madrid* (del viernes 30 de diciembre de 1785, 860) insertaba un anuncio publicado por su familia, en el que se daba cuenta de las obras de música que habían quedado en su poder, de las cuales se ponían copias a la venta, y a disposición de los interesados, en su casa de

---

<sup>55</sup> Kastner analiza todo esto y edita algunos interesantes ejemplos (1941: 257; 1954: 24-27). Sobre aquel período “bisagra”, que enlazaba la vieja tradición teclística hispana con la llegada de la nueva literatura europea, pueden verse Muset, 1948; Segarra i Malla y Estrada i Gamissans, 1970; Segarra i Malla, 1978 (a propósito, por ejemplo, del organista de Montserrat, Miguel López [1669-1723]); Klotz, 1986: 267; Pedrero-Encabo, 1996, 1998 y 1997 (a propósito del compositor valenciano Vicente Rodríguez Monllor [1690-1760]); Beckmann, 1999: 376; Cortada i Noguero, 1998: 160, 177, 181, 189, 191-192, 194, 389, 408, 447, 482, 487, 490 (a propósito del monje de Montserrat, Anselmo Viola (1738-1798)); Codina i Giol, 1984, 1987 y 1992 (a propósito de Narciso Casanovas [1747-1799]).

Sevilla, calle de Encisos. Entre aquellas obras, y junto a distintas composiciones de autores foráneos como Alberti, D'Andrieu, Händel, Haydn, Martini, Rameau, Roseingrave, Scarlatti, Stamitz, Toeschi o Zipoli, entre un largo etcétera, se ofertaban también piezas de compositores españoles como Ferrer, los Nebra (José, Francisco Javier y Joaquín), Sesé, Soler, etcétera, además de veinte obras de Elías (Saldoni, 1881: 191-193). Por su parte, Mariano Soriano-Fuertes decía que la producción de Elías alcanzaba las 74 composiciones musicales;<sup>56</sup> y también Felipe Pedrell decía haber visto muchas (1897). En la actualidad, incluyendo los versos cortos que se agrupan en colección, se contabilizan más de 500 obras suyas, en su inmensa mayoría para tecla, más seis duetos vocales que se conservan en Bolonia, anotados en un cuaderno de 27 folios (*Duetti a voce sola di Soprano e basso* de Giuseppe Elia [Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, EE. 185]).<sup>57</sup> Hoy, su obra conservada se distribuye entre Cataluña (la Biblioteca de Catalunya y la biblioteca del *Orfèó Català*, ambas en Barcelona, y la abadía de Montserrat), la catedral de Astorga (León), la catedral de Santiago de Compostela y la Biblioteca Nacional de España en Madrid.<sup>58</sup> En

<sup>56</sup> “Don José de Elías, organista del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, contemporáneo de Torres, fue gran compositor y tal vez el primer organista de su época [...]. Elías dejó setenta y cuatro composiciones orgánicas, según Pérez, sin contar otras muchas que escribió para voces e instrumentos” (1856: 146).

<sup>57</sup> Contiene los siguientes duetos: 1.- *Con disprezzi e con rigori* - en la m... fol. 1v; 2.- *Delle mie pene sentono affanno* - en fa m... fol. 5r; 3.- *Lontananza crudele tu mi tormenti* - en do m... fol. 8v; 4.- *Care fiamme soavi che il seno* - en sol m... fol. 14r; 5.- *Ho vinto, amor, da' lacci tuoi son sciolto* - en sol m... fol. 18v; 6.- *Da noi dipende il gioire* - en mi b m... fol.23 (Gaspari, 1893: 270).

<sup>58</sup> Biblioteca de Catalunya: 450 (que incluye 10 piezas y 2 tientos), 751/19 (una pieza), M. 905, M. 922/3 M. 932/5, M. 1468 (20-32: *Obra cromática 1º tono a 4* de 358 compases; este último manuscrito incluye 4 tientos, 3 piezas y 1 obra cromática: *Intento cromático* de Elías, partitura procedente de esta fuente, editada íntegramente en Pedrell i Sabaté, 1908-1909:

cuanto a la recuperación histórica de su obra para tecla,<sup>59</sup> el primero en reivindicarla fue Hilarión Eslava, que ya en 1853 declaraba lo siguiente a propósito de las obras de Elías que él había visto manuscritas en Madrid:

Brillaron también en esta época don Josef Torres y don Josef Elías. [...] Don Josef Elías, [...] compuso un gran número de obras para órgano, que se hallan manuscritas, por las cuales se ve que en su tiempo, y tal vez por la influencias de su distinguido talento, se efectuó una gran mejora en las obras de este género. Hasta esta época nuestros organistas no se atrevían a separarse un ápice de las estrictas reglas de Contrapunto que se habían establecido por todos los autores españoles que habían escrito sobre esta materia, desde Martínez Viscargui en 1511 hasta Lorente en 1672: pero en las obras de Elías se hace un uso frecuente de

---

97 y ss); Biblioteca de Montserrat: AM M. 23 (con 5 pasos), AM M. 482. AM M. 713, AM M. 1066, AM M. 1073 (con 2 tientos), AM M. 1118 (1 pieza), AM M. 1120 (3 tientos), AM M. 1122, AM M. 1123 (4 tientos), AM M. 1205 (1 entrada y 1 juego de contras), AM M. 1421 (Bossa 90) (1 tiento), AM M. 1637, AM M. 2379, AM M. 2385, AM M. 2389, AM M. 2486, AM M. 2999 (Johnsson, 1984: 39, 41, 43, 46, 52, 56, 68, 69, 71, 73, 80, 81, 82, 85, 89, 92, 93, 107); Centre de Documentació de l'Orfeó Català: CAT CEDOC 1.5.1 0056.1-0056.6 (un cuaderno misceláneo, "Codern Obras de orga" con obras de Francisco Mariner, José Vilar, Gregorio Codina y dos obras de primer tono de José Elías), Ms. 12 (con 27 versos por todos los tonos); Archivo de la catedral de Astorga: Ms. 1 (un tiento; Álvarez Pérez, 1970); Archivo de la catedral de Santiago de Compostela: AM-LE 32 (Libro de órgano 3º, monográfico con obras de José Elías); Biblioteca Nacional de España: Mss. 812, Mss. 5285, Mss. 3170 (*Paso de órgano sobre este intento cromático de Elyas*, fols. 36v-42; pueden verse Anglès i Pàmies, ed., 1927, Vol. 1: x-xiii, xxxvii, xli, lii, liii, liv, lvi [nueva ed. 1983] y Vol. 3: v [nueva ed. 1983]; Anglès i Pàmies y Subirá Puig, 1946, vol. 1: 312-315; Llorens Cisteró, 1962: 131-134; Álvarez Pérez, 1970: 99; Pedrero-Encabo, 2000: 243-250 y 2008: 12-13).

<sup>59</sup> A lo largo de más de una centuria, han aparecido numerosos trabajos, y muy variados en su concepción, sobre la faceta más puramente organística de la obra de Elías. Entre otros muchos, pueden verse los siguientes: Pedrell i Sabaté, 1905b: 116; Nelson, 1986 y 1995; Althouse, 1998.

los acordes disonantes sin preparación y también de los acordes diminutos y aumentados o alterados. Se nota igualmente un gran adelanto en las melodías, y se ve que casi insensiblemente se iba desarrollando poco a poco el género que hoy llamamos libre, y entonces decían tocar *suelto*, para distinguirlo del género fugado o de paso, que hasta entonces había dominado casi exclusivamente. Sin embargo, hay en las obras de este autor una gran sobriedad en el uso del género libre, y solo le da lugar en algunos preludios y versos en aire movido, y en las piezas de *alzar* en aire lento. Estas últimas tienen un carácter grave y muy adecuado al objeto, y están armonizadas a cuatro [...] Don Josef Nebra [...] hizo de él grandes elogios, [...] concluye diciendo entre otras cosas, *que el mérito de aquel se remontaba sobre sus conocimientos* (Eslava Elizondo, 1853: 10; Pedrell i Sabaté, 1897: 517).

Elías compuso en las formas organísticas españolas tradicionales, como el *tiento* (siguiendo el patrón clásico de la época), lo que da testimonio de su formación en la escuela de Cabanilles, mostrando una nomenclatura de lo más variada: *piezas* (sus composiciones de mayor extensión), *entradas*, *obras*, *juegos* (estas cuatro primeras denominaciones, formas musicales equivalentes a la tocata y la fantasía), *pasos*, *tientos*, *intentos*, *tocatas*, *versos*, *juegos de contras*, *pange lenguas*, *falsas*, *rasgos* y *pasacalles*.<sup>60</sup> Entre este tipo de composiciones, pueden distinguirse las más

---

<sup>60</sup> Algunas denominaciones de este tipo de formas organísticas, tales como *Pieza para cuando se alza su divina majestad*, *ofertorio* o *entrada*, indican el momento de su ejecución. Por su parte, “en Elías, *paso* es una composición de estilo fugado con sólo un sujeto en el que se expone el tema con entrada sucesiva de las voces. El tema se repite entre fragmentos episódicos intercalados” (Llorens Cisteró, 1967: 14).

extensas (pieza, obra, tiento, intento, paso, tocata...) frente a los juegos de versos cortos –generalmente contruidos en torno a una arquitectura imitativa o fugada– para su uso en *alternatim* con el canto llano o la polifonía durante los oficios (la misa, o los salmos). Estilísticamente, su escritura se mantiene fiel al estilo barroco español –es decir, a la tradición polifónica del órgano español–, aunque con evidentes influencias italianas, unos pocos detalles del estilo rococó, un material temático que suele ser profundo e imaginativo y un lenguaje en ciertos momentos más cercano al clavicémbalo que al propio órgano (Honegger y Marco, 1988: 321; Howell y Jambou, 2001: 138-139; Bruach, 2001: 248-249).

Elías parte del estilo antiguo, al que aporta algunos procedimientos nuevos, como en sus obras en estilo imitativo, en general virtuosísticas. Pero “el misticismo típico de la escuela organística española se presenta en ellas muy diluido y va desapareciendo casi por completo, para dar entrada al cromatismo” (Anglès y Pena, 1954: 807-808).<sup>61</sup> Así, introduce melodías refinadas y trabajadas contrapuntísticamente en sus fugas (“simples, ingeniosas, vigorosas e interesantes”), y algunos elementos propios de la tocata (en sus versos e intentos),<sup>62</sup> conducentes a lo que pronto sería música de concierto. Enlaza también las melodías –de manera muy meritoria– mediante el contrapunto, llegando a desarrollar

---

<sup>61</sup> Véase también Martín Moreno, 1985: 62, 76, 174, 446-447.

<sup>62</sup> “Le su fughe sono semplici, ingegnose, vigorose ed interessanti, generalmente a 3 voci, a volte a 2 voci”. “Nei suoi versetti ed *intentos* si infiltrano elementi della *toccata*” (Bourli-gueux, 1985: 643-644).



grandes frases y logrando algunos efectos armónicos chispeantes, potentes y sonoros. Elías trabaja un contrapunto florido de manera peculiar —especialmente fluido, sobre todo en el bajo—, e incluso echa mano alguna vez del contrapunto doble a la duodécima. Como características estilísticas, Elías utiliza esquemas tonales claros y se muestra desde el punto de vista armónico como un compositor abiertamente progresista, de espíritu independiente y decididamente moderno, haciendo un despliegue variado de acordes en su escritura: acordes disonantes sin preparación, disminuidos, aumentados y alterados. Utiliza suspensiones disonantes en los retardos (*falsas*) y, en busca de colorido, llega a abusar de texturas basadas en progresiones armónicas (acórdicas, y a menudo, cromáticas). Emplea frecuentemente las 7<sup>as</sup> de dominante en posición fundamental y en algunas inversiones la 7<sup>a</sup> disminuida y los efectos de la 6<sup>a</sup> napolitana sobre la dominante; y por vez primera, hace uso del doble sostenido. Contrapone una figuración notacional virtuosística con las armonías más sostenidas y estables, y gusta de imitaciones fugadas cercanas o cerradas. Además, insiste en el empleo de determinadas repeticiones rítmicas y de series de formas arpegiadas que surgen a partir de acordes. Por lo demás, la escritura de sus armonizaciones a cuatro partes siempre resulta “correcta y llena de adivinaciones” (Pedrell i Sabaté, 1897: 517), con obras a tres voces que explotan el elemento contrapuntístico, frente a las obras a dos voces, en estilo galante (“tocatas y sonatas, cuya composición consiste en dos voces solas, que más son un juguete que adula el oído, que Música majestuosa” [Pavia i Simó, 2002: 229v]),

que prefiguran nuevas formas de la música de tecla como la sonata. De hecho, el estudio de las obras para tecla de Elías permite ampliar el conocimiento sobre el tránsito, en el ámbito hispánico, desde las formas organísticas tradicionales (Anglès llama a José Elías “el último [organista] de la escuela clásica de la música española para órgano”, particularmente por sus tientos), hasta la sonata y sus composiciones de estilo más avanzado. En contrapartida, sus obras de mayor extensión, sobre todo las más tardías –que se organizan internamente en diferentes secciones– y suelen desplegar distintos vocabularios o estilos en una suerte de arreglo en torno al “preludio y fuga”, muestran ciertos aspectos endebles, como algunas repeticiones superfluas y pocas variaciones del material, un vuelo especialmente prolongado y cierto abuso de las progresiones, aunque, en su descargo, hay que decir que es posible que esta música se ornamentara y variara profusamente en la práctica (Howell y Jambou, 2001: 138-139).<sup>63</sup>

### ELÍAS Y LA TÉCNICA DEL CROMATISMO

En el contexto colorista hasta aquí analizado de disonancias y licencias, el empleo del cromatismo por parte de los maestros más autorizados era una salida hasta cierto punto natural para la escritura organística de la época en ámbito hispánico. Elías, que hace uso de los procedimientos imitativos del *paso* y la *fuga*,

---

<sup>63</sup> “It is probable, however, that the music was highly embellished and varied in performance”.

en ocasiones con varios sujetos –hasta cuatro–, desarrollará la técnica del cromatismo en tres ámbitos: el *Intento cromático* (Albert Torrellas, 1947: 438),<sup>64</sup> la *Obra cromática* y los *Tientos de falsas*. Y en la plasmación práctica de tales tipologías, Elías tampoco escapó a la inclinación natural hispánica de la austeridad intencionada, ya comentada. Así, por ejemplo, el musicólogo anglo-portugués M. S. Kastner apreciaba la reducción de recursos técnicos aplicada por el compositor catalán al antiguo tiento, a propósito del *Tiento de sexto tono de falsas* de Elías, del que decía que

se limita prácticamente a un solo motivo o diseño musical y a un solo procedimiento en el tratamiento armónico de las falsas que aplica sucesivamente a cada una de las cuatro voces [...] el Tiento se reduce a desempeñar apenas la función de Estudio. (Estudio en la peor aceptación de lo mecánico). [...] No obstante, [...] Elías contribuyó de modo extraordinario a la tarea de revigorar la polifonía en España. Además, Elías asentó a la música definitivamente en el ámbito de la armonía dimanante del sistema de afinación temperada que, sin cualquier embarazo, permite el uso de todas las tonalidades mayores y menores, y de todas las combinaciones en el campo de la enarmonía y el cromatismo. En consecuencia, introdujo la libre aplicación de los dobles sostenidos y de los dobles bemoles. Sin la ayuda de teóricos extranjeros y desconociendo en absoluto los trabajos de J.-Ph. Rameau o J. S. Bach, situado “Entre el Antiguo y Moderno Estilo” consumó el hallazgo de su propio

---

<sup>64</sup> Se señala ahí que entre las obras de Elías figura “un *Intento cromático*, afortunado atrevimiento técnico”.

teclado y clavicordio bien temperado. La armonía del P. Antonio Soler se apoya en las innovaciones de José Elías. Éste formó muchos discípulos que divulgaron sus enseñanzas (Kastner, 1973-1974: 85-86).<sup>65</sup>

Sin embargo, y como en tantas otras cosas, fue José Subirá el musicólogo que posiblemente mejor supo valorar la producción de Elías, autor que, según su parecer, revela “un eclecticismo consciente. [...] unió Elías los dos estilos –el fugado y el suelto–, uno apegado a la tradición, otro defendido por la novedad. Desdeñando prejuicios doctrinales, introdujo acordes y disonancias sin preparación” (1953: 558). Y cuando comenta uno de los manuscritos con sus obras, copiado en 1717, enfatiza el contenido de la nota que se anota en su portada: *Recedant vetera; nova sint omnia: corda, voces et opera*.<sup>66</sup>

### **EL RASGO DE ÓRGANO SOBRE UN INTENTO CROMÁTICO DE ELÍAS**

Considerando la relativamente escasa música para órgano española del siglo XVIII que ha sido editada y estudiada adecuadamente, en comparación con la de los dos siglos anteriores, la fuente musical que hoy se da aquí a conocer deviene un material seguramente de interés para su posterior análisis y difusión. De este modo, conviene señalar previamente que la obra cromática de Elías que hoy edito aquí se ha preservado en diversas fuentes, aunque –fuera del manuscrito de La Seu d’Urgell que hoy se da a conocer– a menudo se difundió a partir

---

<sup>65</sup> Sobre la evolución formal en la literatura para tecla del setecientos hispano, puede verse también López-Calo, 2000.

<sup>66</sup> “Desechemos lo viejo; sean nuevas todas las cosas: cuerdas, voces y obras”.

de copias anotadas en cuatro pautas, de la manera tradicional, una para cada una de las voces (Tiple en clave de *do* en primera línea, Contralto en clave de *do* en tercera, Tenor en *do* en cuarta y Bajo en clave de *fa* en cuarta línea): 1.- En la biblioteca del *Orfeó Català* barcelonés (M. 127.3), ahí titulada *Rasgo de organo sobre este Intento Cromatico de Dn. Jph. Elias de 1r thono*. 2.- En la también barcelonesa Biblioteca de Catalunya, integrada en un manuscrito en colección que recoge asimismo otros cuatro *tientos* y tres *piezas* (M. 1468: 20-32 [Allegro]). Ahí, la composición de nuestro interés se titula *Obra cromática 1o tono del Rdo. Joseph Elias*, y consta de 358 compases. Y 3.- en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, igualmente, dentro de una colección manuscrita (Mss. 3170: fols. 36v-42; *Paso de órgano sobre este intento cromát[í]co de Elyas*), aunque aquí anotada a dos pautas.<sup>67</sup> En dichas tres versiones, la misma composición se adscribe claramente a la autoría de José Elías, con lo que parece evidente que esta debe considerarse sin reservas.

No obstante, y como se puede comprobar, la copia procedente de La Seu d'Urgell (que sería la cuarta versión de la misma composición) no deja muy claro si esto ha de ser así, pues, de la lectura de su cubierta podría entenderse que el autor del *Rasgo de órgano* fuera “Agusto”, a partir de un *Intento cromático*, este sí, de Elías, en cuyo caso habría que considerar esta composición como un trabajo paródico o, más bien, de glosa, a partir de un tema dado, conocido, de Elías, y elaborado acaso por el tal “Agusto” –al que no nos ha sido posible identificar–, tal vez un organista o estudiante avanzado

---

<sup>67</sup> Comienza la copia de esta versión con el “Intento cromático” propiamente dicho, al que sigue el “Paso”, en movimiento “Uibo”, el cual incorpora más adelante un breve pasaje “Largo”, para recuperar pronto un nuevo pasaje en aire “Vibo”.

de dicho instrumento (como podría colegirse del mismo título del manuscrito, que se autodescribe como *Magnus Codex Operis Organi* o gran códice de obras de órgano).

En cualquier caso, hay que reconocer que, a la luz de las otras tres versiones de la misma composición, esta última hipótesis pudiera parecer descabellada...; pero entiendo que no por ello conviene señalar menos esta posibilidad, pues arroja preguntas interesantes en torno a la práctica organística de la época, y a la circulación –y en su caso, reelaboración o incluso apropiación– de materiales músicos. Así, el hecho de que la fuente urgelense anote dos fechas, 1750 y 1771, apunta a una recepción del material original –supuestamente salido del convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde trabajaba Elías– en la localidad catalana de La Seu d’Urgell, ciertamente tardía, pues se habría compilado 21 años después de su composición original –suponiendo que esta se efectuara efectivamente en 1750–, para su uso –estudio y práctica– por un entonces joven licenciado en órgano Bruno Pagueras, que en 1771 apenas tendría 18 años. Y esto enlazaría con las prácticas para el aprendizaje y estudio de la facultad orgánica, y de su escritura y composición especializada por parte de los estudiantes avanzados de órgano,<sup>68</sup> remitiéndonos a los circuitos de intercambio de materiales musicales (Ezquerro Esteban, González Marín y González Valle, 2008).

Lógicamente, la reconstrucción actual para su lectura en partitura para órgano, de la manera habitual, en dos pautas

---

<sup>68</sup> Sobre estos temas, puede verse en la tesis doctoral de Gustavo Delgado Parra (2007); esta tesis, dirigida por mí, fue posteriormente galardonada con Premio Extraordinario de Doctorado y publicada en 2011; véase también Delgado Parra 2008 y Delgado Parra, ed., 2010.

(mano derecha en clave de *sol* e izquierda en *fa* en cuarta), en el caso de las versiones originalmente anotadas a cuatro pautas, no plantea problema alguno de transcripción, más allá del respeto, o no, del direccionamiento de las plicas, con vistas a hacer más clara la conducción de las voces (un asunto aquí complejo, debido a los frecuentes cruces de voces y posiciones en general cerradas de ambas manos). Sin embargo, en la fuente que hoy se presenta, originalmente anotada en dos pautas y con presencia frecuente de las claves de *do*, esto ha resultado mucho más complicado, debido a la desaparición en ocasiones de alguna de las cuatro voces, lo que ha obligado a tener que resolver los direccionamientos de voces y su ubicación en una u otra pauta de manera especialmente imaginativa para tratar de respetar el original, y ser al mismo tiempo consecuentes con la comodidad de lectura para los intérpretes actuales e inteligibilidad de las voces correspondientes. Por esta razón, intencionadamente, este trabajo ha querido hacerse sin cotejar la fuente urgelense con las restantes, con vistas a analizar, de este modo, cómo habría podido salvar el organista, en la práctica y sin contar con otras copias, determinados escollos que la fuente transmite (sí, por ejemplo, en un cruce de voces, interesaba pasar una determinada voz a la otra pauta, o mantenerla en la misma pauta aunque cambiando de clave, etcétera), lo que ha resultado un ejercicio altamente positivo para darse cuenta de los problemas a los que debía enfrentarse un organista medio de ámbito hispano de aquella época, cuando tenía que leer directamente de manuscritos de este tipo.

Por otra parte, no se ha localizado ninguna otra obra con el título de “rasgo” en el resto de la obra de Elías, lo que justifica

plenamente y convierte el estudio y publicación de esta versión concreta (Arxiu Capitular i Diocesà d'Urgell, UI. 1657.1) en algo todavía más interesante, a lo que todavía se podrían añadir, como objeto de interés, las pequeñas diferencias detectables respecto a *A*) las otras tres versiones conservadas (Centre de Documentació de l'Orfeó Català: M. 127.3; Biblioteca de Catalunya, M. 1468, 20-32; y Biblioteca Nacional de España, Mss. 3170, fols. 36v-42) y respecto a *B*) la edición que realizara Felipe Pedrell, a partir de un ejemplar que no se especifica en su publicación (posiblemente, Biblioteca de Catalunya o Biblioteca Nacional de España) (1968 [1908]: 78-97).<sup>69</sup>

Formalmente, la composición en liza se dispone en dos movimientos o secciones, a manera de Preludio y Fuga, ejerciendo como *preludio* o forma preliminar breve e introductoria – monotemática, unitaria, completa y con valor de sección fundamental– el “Intento cromático” propiamente dicho, en un total de 27 compases, y como fuga –constitutiva del conjunto principal de la obra–, el extenso “Paso” (que se anota en otras fuentes no-urgelenses en un movimiento o aire “Vivo”), el cual se extiende a lo largo de 665 compases.

La versión musical de La Seu d'Urgell, que espero sea de interés y utilidad para los organistas y estudiosos actuales, trata de reivindicar un compositor todavía hoy no suficientemente conocido,<sup>70</sup> a pesar de la relevancia y reconocimiento profesional que, como se ha visto, tuvo dentro de la disciplina en su propio tiempo. En este sentido, espero que pueda servir para tratar de entender, tal vez un poco mejor, cuáles

---

<sup>69</sup> Esta edición de 1908 fue impresa por Ildefonso Alíer, con número de plancha “I. A. 1000”.

<sup>70</sup> “Ai nostri giorni è troppo poco conosciuto” (Bourlignieux, 1985: 643-644).



podieron haber sido las inquietudes artísticas, socio-culturales, y aun espirituales,<sup>71</sup> de unos músicos del pasado –nuestros antecesores en el estudio de las posibilidades técnicas y sonoras de los instrumentos de teclado–, que difícilmente podrían haber respondido a las expectativas que hoy en día buscamos –e incluso que en ocasiones esperamos– en los testimonios músicos del pasado, bien entendido que sus circunstancias sociales y humanas fueron bien distintas a las nuestras, y, por tanto, hasta cierto punto no extrapolables a nuestro contexto actual (aunque, no por ello, menos útiles como testimonio de un mundo ya pasado, del que los historiadores y amantes del pasado tratan de aprender de cara a un mejor encaramiento –prevenido, más y mejor preparado intelectualmente–, del futuro). Es así cómo estos compositores del barroco tardío hispánico (coetáneos de Bach, Händel o Scarlatti, con quienes resultaría sumamente injusta la comparación, por su misma diferente realidad), no por menos explícitos en el empleo de los recursos técnicos utilizados, y menos propensos a dejar su propio nombre para la posteridad (se ha apuntado aquí una ligera sombra de duda respecto a la propia autoría de Elías), o menos inclinados a hacer un alarde abierto de modernidad, plagado de alharacas virtuosísticas disonantes que atrajeran una atención tal vez pasajera, no por ello, digo, fueron –ni mucho menos– menos capaces, ni estuvieron peor dotados en cuanto

---

<sup>71</sup> “Elías, con Oxinagas y fray Miguel López, sigue la evolución iniciada por Cabanilles. [...] Elías escribe para agradar a Dios –‘me contento con que [mis composiciones] sean del agrado de Dios’–, pero, sensible a las nuevas corrientes [como vimos por ejemplo en el caso de Francisco Valls], procura también ‘dar el mayor gusto al oído’, valiéndose de nuevos procedimientos. Desde el punto de vista técnico instrumental, sus obras señalan un progreso graduado de transición que termina con el P. Soler. [...] Elías brilla por la sobriedad con que se expresa musicalmente, por la riqueza en la técnica, fluidez en la inspiración y profundidad en el concepto” (Llorens Cisteró, 1967: 14).

a la expresión de determinados “afectos” que les acuciaban, para los que, sus composiciones, fueron realmente eficaces, de acuerdo con las circunstancias. E incluso, llegado el caso, como en esta obra se patentiza, también supieron emplear las herramientas técnicas a su alcance para explotar ideas complejas, como la importancia de la disonancia y el empleo preciso de la “licencia” armónica, apenas reservada a los grandes maestros e iniciados. Espero, por tanto, que esta música, ciertamente infrecuente en nuestro amplísimo contexto territorial, sirva para que el músico actual se dé cuenta y aprecie todo lo que estas preocupaciones e inquietudes podían encerrar, en unos pocos minutos de música. Es algo conceptualmente común a toda la hispanidad, que obtuvo la reverencia o pleitesía de sus coetáneos y que, acaso, hoy pueda volver a ser reconocido como propio y como testimonio de un pasado sumamente elocuente, desde su intencionada humildad, por la contemporaneidad.

# RASGO DE ÓRGANO, sobre este INTENTO CROMÁTICO [de José] Elías, por AUGUSTO (1750)

*Cuaderno de Bruno Pagueras, licenciado en órgano y composición. Año 1771*

E-SUe, UI. 1657.1

## I. INTENTO CROMÁTICO [de José] ELÍAS



órgano

5

ORG

11

ORG

17

ORG

22

ORG

*Edición:* Antonio Ezquerro Esteban y Nuno Mendes

## II. PASO



org

10

19

27

36

44

52



ORG

59



ORG

67



ORG

74



ORG

82



ORG

89



ORG

97



103



109



117



125



133



141

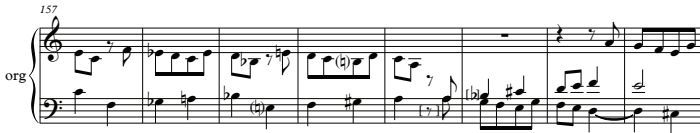


149



ORG

157



ORG

165



ORG

173



ORG

182



ORG

190



ORG



Musical score for organ, measures 198-241. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is labeled 'ORG' on the left. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of seven systems of two staves each. Measure numbers 198, 206, 213, 218, 225, 233, and 241 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings like 'p' and 'f' in the bass staff of the final system.

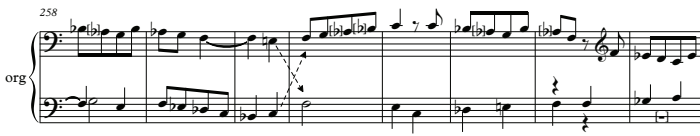


250



ORG

258



ORG

266



ORG

274



ORG

282



ORG

290



ORG

297

304

311 \*

316

323

331

339

\* Este pasaje (cc. 311-320) podría tocarse con el *Lab.*

346



ORG

353



ORG

360



ORG

367



ORG

374



ORG

383



ORG

391

org

399

org

407

org

415

org

423

org

431

org

438

ORG

447

ORG

456 *Despacio*

ORG

469

ORG

483 *Vivo*

ORG

494

ORG

501

org

508

org

515

org

523

org

530

org

538

org

\* En el ms, Re.

545 \*

553

560

567

574

579

\* En el ms, Si. Modifico por analogía con el resto del pasaje.

585

ORG

591

ORG

597

ORG

603

ORG

610

ORG

617

ORG



624



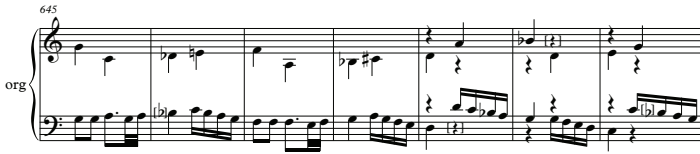
631



638



645



652



659



\* En el ms, Do<sup>2</sup>.

## FUENTES

- Archivo de la Catedral de Astorga, Ms. 1.  
 Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, AM-LE 32.  
 Biblioteca de Catalunya, M. 386, 450, 751/19, 709, 905, 922/3, 932/5, 1468.  
 Biblioteca de Montserrat, AM M. 23, 482, 713, 1066, 1073, 1118, 1120, 1122, 1123, 1205, 1421, 1637, 2379, 2385, 2389, 2486, 2999.  
 Biblioteca Nacional de España, Mss. 812, 992, 3170, 5285, 14060/14.  
 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 12, 127.3.  
 Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, EE. 185.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN de Hipona, s. f. *Confesiones*, Ángel Custodio Vega Rodríguez (trad.), José Rodríguez Díez (rev.) S. l.: Federación Agustiniiana Española; Biblioteca de Autores Cristianos. <[www.augustinus.it](http://www.augustinus.it)>.
- ALBERT TORRELLAS, Albert (dir.), 1947. “Elías (José)”. En *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Vol. 2, “Biografías”. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.
- ALTHOUSE, Joanne, 1998. “José Elías (ca.1678-ca.1755) and Late Baroque Organ Music in Spain”. University of California: tesis doctoral.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María (ed.), 1970. *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVII: manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga*. Madrid: Unión Musical Española.
- ANGLÈS I PÀMIES, Higiní (ed.), 1927-1956. *Musici organici Johannis Cabanilles. Opera Omnia*. 4 vols. Barcelona: Diputación de Barcelona, Biblioteca de Cataluña.

- \_\_\_\_\_, 1933. *Antonio Soler (1729-1793). Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya.
- ANGLÈS I PÀMIES, Higinio y Joaquín PENA COSTA (dirs.), 1954. "Elías, José". En *Diccionario de la Música Labor*: Vol. 1. Barcelona: Labor.
- ANGLÈS I PÀMIES, Higinio y José SUBIRÁ PUIG, 1946-1951. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigación Científica.
- BALLÚS CASÓLIVA, Glòria, 2004. "La música a la colegiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808. (Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat)". Universitat Autònoma de Barcelona: tesis doctoral.
- BALLÚS CASÓLIVA, Glòria y Antonio EZQUERRO ESTEBAN, 2016. *Música en imàgenes Francisco Andreu (\*1786; †1853), músico de Iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto.
- BECKMANN, Klaus, 1999. *Repertorium Orgelmusik (1150-1998)*. Maguncia: Schott Musik International.
- BENAVENT PEIRÓ, Joan, 2014. "Apuntes biográficos del maestro de capilla de La Seu d'Urgell Bruno Pagueras". En Marco Brescia (ed.), *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 309-313.
- \_\_\_\_\_, 2018. "La actividad musical en la catedral de La Seu d'Urgell en 1781-1801, a partir del Ms. 890 del 'Llevador de la obra'". *Cuadernos de Investigación Musical* 6: 195-240.

- BERNAL RIPOLL, Miguel, 2003. “Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles”. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral.
- BERNAL RIPOLL, Miguel y Gerhard DODERER (eds.), 2017. *Juan Cabanilles: Ausgewählte Orgelwerke*. 2 vols. Kassel: Bärenreiter.
- BOECIO, Anicio Monlio Torcuato Severino, 1492. *De musica libri quinque*. Venecia: Giovanni y Gregorio de Gregori.
- BONASTRE I BERTRÁN, Francesc, 1990-1991. “Pere Rabassa, ‘...lo descans de mestre Valls’. Notes a l’entorn del tono *Elissa, gran Reyna* de Rabassa i de la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 4-5: 81-97.
- \_\_\_\_\_, 2008. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX. Estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- \_\_\_\_\_, 2009. “L’òpera Il più bel nome d’Antonio Caldara i la recepció del darrer barroc a Catalunya”. *Recerca Musicològica* 19: 77-102.
- BONASTRE I BERTRÁN, Francesc y Montserrat URPI I CÁMARA, 2002. “Valls, Francisco”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE.
- BOURLIGUEUX, Guy, 1985. “Elías, José”. En *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. 2 “Le Biografie”. Turín: UTET.
- BRUACH, Agustí, 2001. “Elías, José, Josep”. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. 6 “Personenteil”. Kassel-Stuttgart: Bärenreiter-Metzler.

- BUKOFZER, Manfred Fritz, 1986 [1947]. *La Música en la época Barroca. De Monteverdi a Bach*. Clara Janés y José Ma Martín Triana (trad.). Madrid: Alianza Música.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, 1999. *La Música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid: Fundación Caja Madrid/Alpuerto.
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc, 1977. “La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII”. *Annals del Patronat d’Estudis Històrics d’Olot i Comarca* 1: 195-212.
- CLIMENT BARBER, José (ed.), 1986-2008. *Musici Organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) Opera omnia*. 5 vols. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- \_\_\_\_\_, 1999. “Cabanilles Barberá, Juan Bautista José”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, 828-829.
- CODINA I GIOL, Daniel, 1984. *Narcís Casanoves. Obres Completes. I*. Monistrol de Montserrat: Abadía de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, 11”.
- \_\_\_\_\_, 1987. *Narcís Casanoves. Obres Completes. II*. Monistrol de Montserrat: Abadía de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, 12”.
- \_\_\_\_\_ (ed.), 1992. *Narcís Casanoves Bertran. Música instrumental. III*. Monistrol de Montserrat: Abadía de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, 15”.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco, 1626. *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao.

- CORTADA I NOGUERO, Maria Lluïsa, 1998. *Anselm Viola. Compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Monistrol de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DELGADO PARRA, Gustavo, 2007. "Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición: el 'Libro que contiene onze partidos' para órgano de Joseph de Torres en la colección 'Jesús Sánchez Garza' del CENIDIM (México, D.F.)". Universidad Politécnica de Valencia: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 2008. "El 'Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres'. ¿Torres y Martínez Bravo, o Torres y Vergara? Aproximaciones a una interpretación filológica del manuscrito de la Colección Sánchez Garza". *Anuario Musical* 63: 25-60.
- \_\_\_\_\_, 2011. *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, col. "PerformArtis, 2".
- DELGADO PARRA, Gustavo (ed.), 2010. *José de Torres (\*1670ca.; †1738). Obras para órgano*. Madrid: Alpuerto.
- DOLCET RODRÍGUEZ, Josep, 2007. "El Somni del Parnàs: la música a l'Acadèmia del Desconfiats (1700-1705)". Universitat Autònoma de Barcelona: tesis doctoral.
- DUCE CHERNOLL, José, 2018. "La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. Una reflexión sobre la práctica musical histórica". Universidad de Castilla-La Mancha: tesis doctoral.
- ECHEVARRIETA SAZATORNIL, Ignacio, 2015. "Estudio y edición crítica de obras de tecla inéditas de José Elías (\*1687; †1755). El archivo de Santa Pau". Universidad Internacional

de Andalucía-Universidad de Oviedo-Universidad de Granada: trabajo de fin de máster (máster universitario en patrimonio musical).

ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio, 1531a. *Apophthegmata sive scite dictorum libri sex*. Basilea: Johann Froben.

\_\_\_\_\_, 1531b. *Apophthegmata sive scite dictorum libri sex*. Amberes: Michael Hillenius Hoochstratanus.

ESCUADERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther, 1997. *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_, 2013a. *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*. La Habana: Ediciones Boloña/Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad de Valladolid-Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, col. “Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, Libro IX”.

\_\_\_\_\_(dir.), 2013b. *Música catedralicia de Cuba. Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras (Barcelona-La Habana, siglos XVIII y XIX)* [CD-DVD]. Camerata Vocale Sine Nomine, Havana Lyceum Orchestra, Leonor Suárez y José Antonio Méndez Padrón (dirs.). La Habana: Gabinete de Patrimonio Musical “Esteban Salas”, Colibrí - La Ceiba.

\_\_\_\_\_, 2015. “Cayetano Pagueras, entre iglesias y catedrales de Cuba y México (1778-1814)”. *Revista Clave, CIDMUC* 17,1: 5-11.

ESLAVA ELIZONDO, Miguel Hilarión, 1853. “Breve Memoria Histórica de los organistas españoles”. En *Museo orgánico español. (Obra 121)*. Madrid: José C. de la Peña, Imprenta de Peant, 8-10.

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2006. “Músicos del Seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”. *Anuario Musical* 61: 81-120.
- \_\_\_\_\_, en prensa. “Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía”. En aría Dolores Segarra Muñoz (ed.). *Los juegos del sonido. Miscelánea en homenaje al profesor Antonio Alcázar*. Madrid: Alpuerto.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y José Vicente GONZÁLEZ VALLE, 2008. “The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective”. En Rudolf Rasch (ed.), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 9-31.
- FERRAN OLIVA, Joan Manuel, 2009. “La llegada a Cuba de los catalanes”. En Judit Mulet y Angès Toda Bonet (eds.), *La saga de los catalanes en Cuba*. Barcelona: Fundació Casa Amèrica Catalunya, 14-100.
- GAFURIO, Franquino, 1496. *Practica Musicae*. Milán: Guillaume Le Signerre (G. Pietro da Lomazzo).
- GARCÍA-FERRERAS, Arsenio, 1973. *Juan Baptista Cabanilles. Sein Leben und Werk (Die Tientos für Orgel)*. Ratisbona: Gustav Bosse, col. “Kölner Beiträge zur Musikforschung, 70”.
- GASPARI, Gaetano (comp.), 1893. “Pratica”, ed. Luigi Torchi. En *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Vol. 3. Bologna: Libreria Romagnoli Dall’Acqua.



- GONZÁLEZ RUIZ, Miquel, 2007. *Els orgues de les comarques de Lleida i Andorra*. Lleida: Pagès.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, 1988. “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Música Práctica’ a comienzos del Barroco”. *Revista de Musicología* 10, 3: 811-841.
- GRACIÁN, Diego (trad.), 1533. *Apotegmas del excelentísimo filósofo y orador Plutarco Cheroneo, que son los dichos notables, vivos y breves de los emperadores*. Alcalá de Henares: Eguía.
- GROUT, Donald Jay, 1960. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton.
- \_\_\_\_\_, 1984. *Historia de la música occidental*. Vol. 1. Madrid: Alianza Música.
- HONEGGER, Marc, dir., y Tomás MARCO, ed. esp., 1988. “Elías, José”. En *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. Vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe.
- HOWELL, Almonte y Louis JAMBOU, 2001. “Elías, José”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 8. Oxford-New York: Oxford University Press.
- IGOA MATEOS, Enrique, 2014. “La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler”. Universidad Complutense de Madrid: tesis doctoral.
- JARAVA, Juan de (trad.), 1549a. *Apotegmas que son dichos graciosos y notables de muchos reyes y príncipes ilustrés*. Amberes: Martinus I Nutius.
- \_\_\_\_\_, 1549b. *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones griegos y romanos*. Amberes, Johannes Steelsius.

- JEPPESSEN, Knud, 1922. “Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina”.  
 Universidad de Viena: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 1925a. *Die Dissonanzbehandlung in den Werken Palestrinas*.  
 Copenhagen: Levin & Munksgaard.
- \_\_\_\_\_, 1925b. *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Leipzig:  
 Breitkopf & Härtel.
- \_\_\_\_\_, 1927. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. London:  
 Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_, 1935. *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*.  
 Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- \_\_\_\_\_, 1939. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the  
 Sixteenth Century*. New York: Prentice-Hall.
- \_\_\_\_\_, 1946. *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 2<sup>a</sup> ed.  
 revis. London: G. Cumberlege.
- \_\_\_\_\_, 1970. *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Edward J.  
 Dent (intro.). New York: Dover.
- JOHNSON, Bengt, 1984. “Studies in 18<sup>th</sup> Century Catalan Keyboard  
 Music. A Contribution to the History of Organ and Piano  
 Music”. *Danish Yearbook of Musicology* 15. Copenhagen:  
 Danish Musicological Society.
- KASTNER, Macário Santiago, 1941. *Contribución al estudio de la música  
 española y portuguesa*. Lisboa: Atica.
- \_\_\_\_\_, (ed.), 1954. *Silva Ibérica de Música para tecla de los siglos XVI,  
 XVII y XVIII*. Vol. 1. Maguncia: Schott.
- \_\_\_\_\_, 1973-1974. “I. Orígenes y evolución del tiento para  
 instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música  
 hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”. *Anuario Musical*  
 28-29: 11-86.

- KLOTZ, Hans, 1986. *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel-Basel: Bärenreiter.
- LAFOURCADE SEÑORET, Octavio, 2009. “Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX”. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral.
- LEE, Nelson (ed.), 1999-2018. *Juan Cabanilles and His Contemporaries. Keyboard Music from the Felanitx Manuscripts*. 3 vols. Münster-Middleton: American Institute of Musicology, col. “Corpus of Early Keyboard Music, 48-1, 2 & 3”.
- LLORENS CISTERÓ, José María, 1962. “La obra orgánica de José Elías, discípulo de Juan Cabanilles”. *Anuario Musical* 17: 125-140.
- \_\_\_\_\_, 1967. “Elías (José)”. En *Enciclopedia Salvat de la Música*. Vol. 2. Barcelona: Salvat, 13-15.
- \_\_\_\_\_. (ed.), 1971. *José Elías. Obras completas*. Vol. 1A. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- \_\_\_\_\_. (ed.), 1981. *José Elías. Obras completas*. Vol. 11A. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- \_\_\_\_\_, 1985. “Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler (1729-1783)”. *Revista de Musicología* 8,1: 23-28.
- \_\_\_\_\_, 1999. “Elías, José”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid: SGAE.
- \_\_\_\_\_, 2001. “Paqueras [Paqueras], Bruno”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE.
- LLORENS CISTERÓ, José María y Julián SAGASTA GALDÓS (eds.), 1986. *Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). Versos para órgano*. Vol. 1. Barcelona: Instituto Español de Musicología(Consejo

- Superior de Investigación Científica, col. “Monumentos de la Música Española, 44”.
- LÓPEZ PÉREZ, Felipe, 1999. *Órganos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural-Consejería de Educación y Cultura-Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ-CALO, José, 1987. “El tiento y sus derivados (intento, fuga...)”. En *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, ed. Antonio Bonet Correa. Madrid: Ministerio de Cultura, 119-127.
- \_\_\_\_\_, 2000. “Las formas organísticas en España después del tiento”. En *El órgano español. Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español celebrado en el Hospital de los Venerables, Sevilla, 5-6-7-Junio-1998*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 127-154.
- \_\_\_\_\_, 2005. *La Controversia de Valls*. Granada: Junta de Andalucía.
- LORENTE, Andrés, 1672. *El porqué de la música. En que se contienen las quatro artes de ella, Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición*. Alcalá: Nicolás de Xamares.
- \_\_\_\_\_, 1699. *El porqué de la música. En que se contienen las quatro artes de ella, Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición*. Alcalá de Henares: Juan Fernández.
- LUSCINIUS, Othmar, 1515. *Musicae Institutiones*. Estrasburgo: Johann Knobloch.
- MARQUÈS I SALA, Benigne, 1998. “Arxiu Capitular d’Urgell i Arxiu Diocesà d’Urgell”. En *Guia dels arxius històrics de Catalunya*. Vol. 7. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 207-227.

- MARTÍN MORENO, Antonio, 1976. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”.
- \_\_\_\_\_, 1985. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música.
- MARTÍN Y COLL, Antonio, 1734. *Breve Resumen de todas las Reglas del Canto Llano, y su Explicacion*. Madrid, s. n.
- MOLINER, María, 1998. *Diccionario de uso del español, 2ª ed.* Madrid: Gredos.
- MUSET, Joseph (ed.), 1948. *Early Spanish Organ Music*. New York: G. Schirmer.
- NASSARRE, Pablo, 1723. *Escuela Música según la Práctica Moderna*. Vol. II. Zaragoza: Herederos de Manuel Román.
- \_\_\_\_\_, 1724. *Escuela Música según la práctica moderna*. Vol. I. Zaragoza: Herederos de Manuel Román.
- NELSON, Bernadette, 1986. “The Integration of Spanish and Portuguese Organ Music within the Liturgy, from the Latter Half of the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Century”. Oxford University: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 1995. “‘Juego de Pangelinguas’: A source of organ music by José Elías at Montserrat”. *Anuario Musical* 50: 75-85.
- PAGÁN, Víctor y Alfonso de VICENTE DELGADO, 1997. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid, col. “Patrimonio Musical Español, 1”.
- PALISCA, Claude Victor, 1994 [1991]. *Baroque Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- PASCUAL LEÓN, Nieves, 2016. *La interpretación musical en torno a 1750: Estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la*

*época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart.* Salamanca: Universidad Salamanca, col. “Música Viva, 2”.

- PAVIA I SIMÓ, Josep, 1986. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII.* Barcelona: Fundació Salvador Vives i Casajuana.
- \_\_\_\_\_, 1990. “La capella de música de la seu de Barcelona des de l’inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”. *Anuario Musical* 45: 17-66.
- \_\_\_\_\_, 1997. *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747).* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. “Monumentos de la Música Española, 53”.
- \_\_\_\_\_. (ed.), 2002. *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a).* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. “Textos universitarios, 37”.
- PEDRELL I SABATÉ, Felipe, 1897. “Elías (José)”. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos.* Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 517-519.
- \_\_\_\_\_, 1905a. *El organista litúrgico español. Selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico, conforme á las prescripciones del Motu proprio y á las tradiciones de la escuela clásica de órgano española.* Barcelona: Vidal y Llimona y Boceta.
- \_\_\_\_\_. (dir.), 1905b. “Elías (José). Octavo preludio de las obras de órgano entre los estilos antiguo y moderno, escrito por este famoso organista en 1749”. En *Salterio Sacro Hispano.*

*Publicación continua de obras de música religiosa antigua y moderna.* Barcelona: Vidal y Llimona y Boceta.

\_\_\_\_\_, 1908-1909. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, ab notes històriques, biogràfiques i crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals i facsímils dels documents més importants per a la Bibliografia espanyola.* Vol. II. Barcelona-Vilanova i la Geltrú: Biblioteca de la Diputació de Barcelona-Oliva impressor, vol. II, 97 y ss.

\_\_\_\_\_, 1968 [1908]. *Antología de Organistas Clásicos Españoles (siglos XVI, XVII y XVIII) coleccionada y comentada con juicios y datos biográfico-bibliográficos.* Vol. II. Madrid: Unión Musical Española.

PEDRELL I SABATÉ, Felip e Higiní ANGLÈS I PÀMIES, 1921. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

PEDRERO-ENCABO, Águeda, 1996. "El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M 1012: tiento, tocata, sonata". *Anuario Musical* 51: 135-156.

\_\_\_\_\_, 1997. *La sonata para teclado. Su configuración en España.* Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico/Universidad de Valladolid.

\_\_\_\_\_, 1998. "Some Unpublished Works of José Elías". En Malcolm Boyd y Juan José Carreras López (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 214-221.

\_\_\_\_\_, 2000. "En torno a algunas obras inéditas del compositor José Elías". En Malcolm Boyd y Juan José Carreras

- López (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 243-250.
- \_\_\_\_\_ (ed.), 2008. *Josep Elies: 24 obres per a orgue (peces i tocatés)*. Barcelona: Tritó.
- PUIG I CADAFALCH, Josep, 1918. *Santa Maria de la Seu d'Urgell*. Barcelona: Taller d'arts gràfiques Enrich.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1992. *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed. Madrid: Real Academia Española.
- ROIG CAPDEVILA, Jordi, 2003. "Presencia musical en la Catedral de La Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares". *Anuario Musical* 58: 139-196.
- \_\_\_\_\_, 2004. "Presencia musical en la catedral de Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares". *Anuario Musical* 59: 115-150.
- ROSA MONTAGUT, Marian, 2004. "Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)". *Anuario Musical* 59: 85-114.
- SÁENZ COOPAT, Carmen Ma, 2001. "Pagueras, Cayetano". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE.
- SAGASTA GALDÓS, Julián, 1983. *Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). Cuatro Tientos para Órgano*. Barcelona: Instituto Español de Musicología/Consejo Superior de Investigación Científica, col. "Música Hispana, C, Música de cámara, 13".
- \_\_\_\_\_ (ed.), 1986-1998. *Música de Tecla Valenciana. J. Bta. Cabanilles*. 5 vols. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.



- SALDONI Y REMENDO, Baltasar, 1881. “Día 12, 1784”. En *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Vol. 3. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 191-193.
- SANZ, Gaspar, 1674. *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés y inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales de contrapunto y composición*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer.
- SEGARRA I MALLA, Ireneu (ed.), 1978. *Miquel López. Obres Completes*. II. Monistrol de Montserrat: Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, 8”.
- SEGARRA I MALLA, Ireneu y GREGORI ESTRADA I GAMISSANS (eds.), 1970. *Miquel López. Obres Completes*. I. Monistrol de Montserrat: Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, 6”.
- SHANNON, William R., ed., 2017. “Intento Cromatico (MP/3170/8)”, José Elías. En *Petrucci Music Library*. <[https://imslp.org/wiki/Intento\\_Cromatico\\_\(El%C3%ADas%2C\\_Jos%C3%A9\)>](https://imslp.org/wiki/Intento_Cromatico_(El%C3%ADas%2C_Jos%C3%A9)>).
- SILBIGER, Alexander, 1995. *Keyboard Music before 1700*. New York-London: Routledge/Routledge Studies in Musical Genres.
- SOLER RAMOS, Antonio, 1762. *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: teórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris*

- hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos, y sus resoluciones.*  
 Madrid: Joaquín Ibarra.
- \_\_\_\_\_, 1765. *Satisfacción a los ‘Reparos Precisos’ hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación.* Madrid: Imprenta de Antonio Marín.
- SORIANO-FUERTES Y PIQUERAS, Mariano, 1856. *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850.* Vol. 3. Madrid-Barcelona: Martín y Salazar/Narciso Ramírez.
- SPEER, Klaus, 1958. “The Organ ‘Verso’ in Iberian Music to 1700”. *Journal of the American Musicological Society* 11: 189-199.
- SUBIRÁ PUIG, José, 1953. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana.* Barcelona: Salvat.
- \_\_\_\_\_, 1957. “La música en la capilla y el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”. *Anuario Musical* 12: 147-166.
- TÁMARA, Francisco (trad.), 1594. *Libro de apotegmas que son dichos graciosos y notables de muchos reyes y príncipes ilustres.* Amberes: Martinus i Nutius.
- TEIXIDOR BARCELÓ, José Francisco, 1804. *Discursos sobre la historia universal de la música.* Madrid: Villalpando.
- TINCTORIS, Johannes, 1495. *Terminorum musicae diffinitorium.* Treviso: Gerardo de Lisa.
- ZARLINO DA CHIOGGIA, Gioseffo, 1558. *Le Istitvioni Harmoniche.* Venecia: s. n.

# MÁS CERCA DE NEBRA QUE DE NÁPOLES: LA MISA EN *RE* MAYOR DE TOMÁS OCHANDO Y LAS VARIANTES NACIONALES DEL ESTILO GALANTE

GLADYS ANDREA ZAMORA PINEDA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**E**l estilo galante italiano permeó la música religiosa española a lo largo del siglo XVIII. Los compositores que asimilaron este estilo, que se italianizaron, sufrieron un desprecio –vigente casi hasta nuestros días– por no ser lo suficientemente nacionales. Claro ejemplo de esto lo podemos encontrar en el trabajo del musicólogo Rafael Mitjana (1869–1921), quien dedicó gran parte de sus escritos a tratar de “erradicar de la música española cualquier característica foránea” (Ros-Fábregas, 2002: 32) y que afirmaba que las producciones italianas e italianizadas no eran “ni Operas [sic], ni Zarzuelas, ni Oratorios, sino verdaderos engendros monstruosos, concebidos en contra de todas las más elementales leyes de la estética” (Mitjana, 1991: 67).

No ha sido sino hasta los estudios más recientes que esta idea ha comenzado a deconstruirse, pues se ha demostrado que la presencia de música italiana en la Península Ibérica no significó una invasión a la música religiosa dieciochesca ni su decadencia. Prueba de ello se encuentra en la más reciente *Historia de la Música Española*, donde, finalmente, se ha aceptado la influencia italiana sin tintes peyorativos y se la ha dejado de ver “con malos ojos” (Leza, 2014).

Tomás Ochando fue un maestro de capilla español, activo entre 1744 y 1799. Tomando en cuenta los años de florecimiento de su obra, se puede suponer que se trata de un compositor galante a la italiana. Sin embargo, una revisión estilística y técnica de su música permite descubrir elementos nacionales ocultos que contribuyen a replantear la italianización de los compositores españoles. La misa en *re* mayor de Ochando, galante de principio a fin y moderna en el manejo del estilo, pertenece a la misma genealogía estilística que las misas de José de Nebra. A pesar de su acentuada influencia italiana, sus obras no se inscriben dentro de la tradición napolitana, sino que pertenecen a una variante española del estilo galante.

En este escrito evidenciaré características de la misa de Ochando que permiten establecer variantes nacionales de las misas concertadas compuestas en España desde mediados hasta finales del siglo XVIII; lo haré a través de la comparación de su misa con algunas de José de Nebra e Ignacio Jerusalem, dos compositores contemporáneos y afines en estilo a Tomás Ochando. Las misas de Francesco Durante, Leonardo Leo y Nicola Fago, todos ellos representantes de la tradición napolitana, servirán también como marco referencial. A través de la comparación, pondré en relieve recursos técnicos muy particulares de Ochando que demuestran su modernidad dentro del estilo galante.

El estilo galante de base italiana se considera común para las misas concertadas compuestas en España e Hispanoamérica. Sin embargo, en el ámbito del análisis musical, los elementos que se asocian a él se han convertido en un lugar común y no permiten evidenciar los diferentes matices, modos y particularidades que tuvo la recepción del estilo italiano en las distintas geografías de

la Corona española. El uso de los violines, las texturas homofónicas, los pasajes solísticos y las *arias da capo* son los elementos que generalmente se asocian con la tradición italiana. Empero, la tendencia a solamente enumerar estas características sin profundizar en su contenido técnico produce una visión empobrecedora del galante que no precisa las diversas genealogías estilísticas. Por ello, con un análisis comparativo enfocado a la manipulación de las convenciones del género, el contenido estilístico y técnico, así como las diferencias estéticas, pretendo establecer en qué consiste la tan mencionada asimilación del estilo italiano en la música española e hispanoamericana.

Las bases de este trabajo fueron la misa en *re* mayor de Tomás Ochando (Zamora-Pineda, 2016); la misa *Laudate Nomen Domini*, la misa en *re* mayor y la misa en *sol* mayor de José de Nebra; la misa en *sol* mayor y la misa en *fa* mayor de Ignacio Jerusalem; y la misa en *fa* mayor *In afflictionis tempore* de Francesco Durante.

Como punto de partida, conviene consultar la tabla 1 elaborada a partir de las palabras de Máximo Leza sobre las misas españolas compuestas en el siglo XVIII. Aun cuando Leza advierte que —como es lógico suponer— “la cantidad de misas compuestas a lo largo del siglo en los distintos centros [españoles] no permite establecer generalizaciones” (Leza, 2014: 250), la descripción de cada movimiento se ajusta en detalle a la misa de Ochando. El carácter de cada sección, la textura, la división del texto, la longitud de los movimientos y el espacio para los solos vocales de las misas corresponden con la misa de Ochando.

MISA ESPAÑOLA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII DESCRITA POR LEZA	MISA EN RE MAYOR DE TOMÁS OCHANDO
<p><i>Kyrie</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Tripartita.</li> <li>–<i>Christe</i> con contrapunto imitativo</li> <li>–2° <i>Kyrie</i> sin contraste</li> </ul>	<p><i>Kyrie</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Tripartita.</li> <li>–<i>Christe</i> con contrapunto imitativo</li> <li>–2° <i>Kyrie</i> sin contraste</li> </ul>
<p><i>Gloria</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–<i>Qui tollis peccata mundi</i>, cambio de atmósfera (lenta)</li> <li>–<i>Gratias agimus tibi, Domine Deus, Quoniam tu solus Sanctus</i> en solo o dúo</li> <li>–<i>Cum Sancto</i> silábico homofónico y lento</li> <li>–<i>Amen</i> rápido y en contrapunto imitativo</li> </ul>	<p><i>Gloria</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–<i>Qui tollis</i> (despacio)</li> <li>–<i>Quoniam tu solus Sanctus</i>, solo del tiple primero del primer coro</li> <li>–<i>Cum Sancto</i> silábico homofónico y lento</li> <li>–<i>Amen</i> rápido y en contrapunto imitativo</li> </ul>
<p><i>Credo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–<i>Patrem omnipotentem</i>, (rápido)</li> <li>–<i>Et incarnatus est</i> lento, en tonalidades menores</li> <li>–<i>Et resurrexit</i> brillante y rápido</li> </ul>	<p><i>Credo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–<i>Patrem omnipotentem</i>, <i>Allegro</i></li> <li>–<i>Et incarnatus est</i> lento, en tonalidades menores</li> <li>–<i>Crucifixus Allegro</i>, el <i>Et resurrexit</i> brillante y rápido. Está dentro del <i>Crucifixus</i></li> <li>–<i>Et in spiritum</i>, <i>Allegro Moderato</i></li> <li>–<i>Et vitam venturi</i>, <i>Vivo</i></li> </ul>
<p><i>Sanctus</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Tratamiento musical poco elaborado</li> </ul>	<p><i>Sanctus</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Breve y homofónico</li> </ul>
<p><i>Agnus Dei</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Tratamiento musical poco elaborado</li> </ul>	<p><i>Agnus Dei</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Breve y contrapunto imitativo similar al del <i>Christe</i></li> </ul>

**Tabla 1.** Comparación entre la misa descrita por Leza y la Misa en *re* mayor de Tomás Ochando

El *Kyrie* de Ochando sorprende aun dentro de la tradición española. De acuerdo con la tabla de Leza, la estructura común del movimiento es tripartita (con una forma de uso muy común, en realidad), por lo que la forma binaria de Ochando se convierte en una singularidad del compositor. Hablaré de forma particular del *Kyrie* de Ochando más adelante.

El primer paso del análisis propuesto es buscar coincidencias generales. En las misas de los españoles —a excepción de la misa en *sol* mayor de Nebra— están puestos en música todos los movimientos. Por otro lado, Jerusalem y Durante tienden a seguir el modelo de

la llamada *missa brevis* (de *Kyrie* y *Gloria*, solamente), que constituye en sí una práctica típica, aunque no exclusiva, de los napolitanos.

Existen diferencias importantes en el tratamiento de la dotación vocal. El doble coro es común en Ochando, Nebra y Jerusalem. La plantilla a cuatro o cinco voces aparece en una misa de Jerusalem y predomina en las misas de Durante, en tanto que los españoles nunca optan por esta posibilidad. Mientras que Nebra y Jerusalem recurren a una verdadera escritura policoral, con un segundo coro independiente, Ochando limita el segundo coro a la función de *ripieno*, doblando en todo momento al primero.

La utilización de pasajes instrumentales también permite establecer diferencias significativas. En este aspecto, el compositor italiano otorga un mayor protagonismo a los instrumentos que los españoles. Para establecer el argumento, realicé un conteo de compases para la misa de Ochando y lo comparé con las tablas realizadas por Sánchez-Kisilewska en su artículo “Claves para el análisis del Italianismo en la Música Hispana” (2015) –mi último recurso a falta de grabaciones y ediciones asequibles–: Jerusalem dedica entre el 17% y el 24% de la totalidad de sus misas a pasajes instrumentales, en tanto que Nebra mantiene un porcentaje constante del 13%, lo mismo que Ochando.

De las seis misas comparadas, tres –la misa en *re* mayor de Ochando, la misa en *sol* mayor de Jerusalem y la misa *Laudate Nomen Domini* de Nebra– son similares en cuanto a la segmentación del texto, la cantidad de arias o dúos y el largo de los movimientos, por lo que permiten convalidar el argumento con mayor precisión. Estas misas son aproximadamente de la misma longitud (861 cc., en promedio), la segmentación del texto es similar –a pesar de que

Jerusalem no pone en música el *Agnus Dei*– y la cantidad de solos y dúos en el Gloria y el Credo es también correspondiente: no más de cuatro ni menos de dos.

En cuanto al *Kyrie*, el de Ochando es por mucho el más largo, al menos el doble de largo que el de Jerusalem y el triple que el de Nebra (véase Tabla 2). Es congruente, entonces, que la cantidad de compases instrumentales en el primer compositor sea mayor: 14, contra ninguno de Nebra y solo tres de Jerusalem. A excepción de estos 14 compases, utilizados por Ochando como introducción a la misa, en el resto del movimiento los tres compositores evitan los pasajes solísticos, componen a ocho voces y limitan al mínimo los pasajes exclusivamente instrumentales. El *Gloria* resulta de un largo aproximado en las tres misas y posee un porcentaje similar de compases netamente instrumentales.

OCHANDO							
SECCIÓN	AGÓGICA	COMPÁS	TONALIDAD	DOTACIÓN VOCAL	NÚMERO DE COMPASES		
					Total	Instrs.	%
<i>KYRIE</i>					150	14	9.3%
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Allegro/ Despacio</i>	C	ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	24	14	58.3%
<i>Christe</i>	<i>Presto</i>		ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	68	-	-
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Presto</i>		ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	58	-	-
NEBRA							
SECCIÓN	AGÓGICA	COMPÁS	TONALIDAD	DOTACIÓN VOCAL	NÚMERO DE COMPASES		
					Total	Instrs.	%
<i>KYRIE</i>	<i>Adagio/ Allegro</i>	C	(Tonos secundarios) LaM	Doble coro (SSAT/SATB)	47	-	-



JERUSALEM							
SECCIÓN	AGÓGICA	COMPÁS	TONALIDAD	DOTACIÓN VOCAL	NÚMERO DE COMPASES		
					Total	Instrs.	%
<i>KYRIE</i>					66	3	5%
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Andante</i>	C	SolM (ReM)	Doble coro (SSAT/SATB)	16	3	
<i>Christe</i>		C	Sol M (ReM)	Coro	47		
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Largo</i>	3/4	SolM	Doble coro	3		

**Tabla 2.** Longitud y porcentajes en el *Kyrie* de Ochando, Nebra y Jerusalem

Es preciso, entonces, abordar el *Credo* y el *Sanctus* para encontrar las diferencias. El *Credo* es el movimiento más elaborado de Jerusalem y el que posee una mayor cantidad de pasajes instrumentales. Estos pasajes sirven predominantemente a manera de introducción entre las secciones y, en menor medida, como alternancia con los solos vocales. Ochando, por otro lado, realiza brevísimas introducciones instrumentales entre cada sección de no más de tres compases y a lo largo del movimiento no existe una sola frase verdaderamente instrumental, pues nunca dedica más de dos compases a los instrumentos. Nebra, al igual que Ochando, limita este tipo de pasajes, y de las siete secciones en que divide el *Credo*, solo cuatro tienen compases netamente instrumentales. En el *Sanctus*, el compositor italiano dedica ocho de los 40 compases a los instrumentos, en tanto que ninguno de los españoles incluye frases instrumentales.

Ochando, misa en *re* mayor.



Figura 1. *Quitollis peccata* en Ochando. Fragmento reconstruido por Zamora-Pineda.

Nebra, misa en *re*, *Gloria*, cc. 98-101.



Nebra, misal en *sol*, *Qui tollis*, cc. 5-7.



Figura 2. *Quitollis peccata* en Nebra.  
Fragmento tomado de Sánchez-Kisieleska (2015).

Fuera del marco de las coincidencias generales, ahora resaltaré algunas técnicas particulares utilizadas por Ochando, además de subrayar que la utilización de recursos y estilemas galantes en Ochando, tal como sucede en los españoles, difiere de las técnicas establecidas por la tradición napolitana. Estos procedimientos demuestran la personalidad musical del compositor y su asimilación moderna del estilo.

La misa en *sol* mayor de Jerusalem y la misa en *fa* mayor *In afflictionis tempore* de Durante tienen un primer *Kyrie* breve y solemne con algunas tonizaciones a la región de la dominante y subdominante; Durante también utiliza fugazmente el homónimo menor. En

ambas misas existe una contestación real entre las voces: en la misa de Jerusalem, el segundo coro contesta al primero; mientras que en la de Durante, las tres voces más graves a las dos más agudas.

Ochando, en contraste, tiene un primer *Kyrie* no solemne de carácter *Allegro* y con una introducción instrumental de mayor longitud. La armonía se mantiene inalterable en los grados I y V y existe solo una mínima tonización a la dominante. A pesar de la presencia de los dos coros, la escritura no es verdaderamente policoral, pues el *Kyrie* primero se mantiene en una homofonía rigurosa de principio a fin.

En la tradición napolitana, cada sección del *Kyrie* está claramente delimitada por una cadencia. El *Christe* suele estar compuesto a menos voces —ya sea por la desaparición del segundo coro o por la presencia de arias y dúos—, seguido de una reiteración del *Kyrie da capo*. Ochando, en cambio, utiliza un procedimiento ajeno a los napolitanos: el *Christe* y el segundo *Kyrie* forman un solo gran fugato continuo, sin que se perciba el cambio de sección. Solo el texto permite saber que hemos llegado a la última parte del movimiento. Además, el compositor mantiene el doble coro y no existe la repetición del primer *Kyrie*.

Respecto a la textura, el *Christe* de los italianos está compuesto —como era común— en un fugato contrapuntístico propio del siglo XVIII. Jerusalem reduce la plantilla vocal a un solo coro, y el tema principal, que comienza en la voz de la soprano, está acompañado de un contrapunto académico en la voz del alto. Al entrar la tercera voz, el procedimiento se repite entre el alto y el tenor y, posteriormente, entre el tenor y el bajo. Después de completarse el fugato y la entrada de todas las voces, aparece la textura homofónica, y la

presencia de la dominante da paso a la repetición del *Kyrie*. Respecto a la armonía, aparece la tonalidad menor: *la* menor entendida como Vm de la dominante principal (*re* mayor).

El fugato de Durante tiene una entrada típica. La voz superior presenta el tema y el resto de las voces se añaden a manera de canon. El contrapunto es más elaborado que el de Jerusalem, pero de la misma manera hacia el final la textura contrapuntística se transforma en homofónica y concluye con una cadencia perfecta. Correspondiente con el procedimiento armónico de Jerusalem, Durante también introduce tonalidades menores: *do* menor como Vm de la tonalidad principal. Cabe mencionar que, en este repertorio, la aparición del modo menor suele resaltar al oído por la abrumadora predominancia del modo mayor.

El *Christe* de Ochando es también un fugato, pero menos complejo que el de los italianos. Con una técnica de *ricercare* y sin episodios definidos, el tema principal –una especie de canto firme migrante– se repite una y otra vez entre las ocho voces con las voces del segundo coro, doblando las del primero en unísono u octava, mientras que el tejido contrapuntístico se limita a añadir un tema secundario –una especie de contrasujeto– al principal. Como ya mencioné, esta textura no desaparece con el *Kyrie* segundo, y la homofonía para clausurar el *Christe* de los compositores italianos no aparece sino hasta el final del movimiento. En cuanto a la armonía, Ochando compone todo el movimiento en mayor, sin contraste de carácter, y solo visita los tonos principales: tónica y dominante.

Dentro de las particularidades del *Gloria*, el tratamiento solístico de los españoles se diferencia de los italianos. En la misa concertada, el *Gloria* es el movimiento en el que se encuentra una mayor cantidad

de solos y dúos. Esto debido a que la segmentación del texto, a diferencia del *Kyrie*, no tenía una cantidad fija de secciones, dando mayor libertad al compositor. De acuerdo con la tabla de Leza, el *Gratias agimus tibi*, el *Domine Deus* y el *Quoniam tu solus Sanctus* son las secciones dedicadas al lucimiento vocal. Nebra, Ochando, Jerusalem y Durante coinciden en dedicar al *Domine Deus* este procedimiento; sin embargo, los italianos optan por el dúo y los españoles por el solo.

En el *Domine Deus*, Jerusalem y Durante realizan procedimientos totalmente distintos a los de Ochando. Aunque todos utilizan una introducción instrumental y la misma indicación de tiempo y afecto –*andante*–, los compositores italianos realizan modulaciones “lejanas” en comparación a Ochando. Jerusalem empieza la sección en *do* mayor, modula a *sol* mayor, toniza a su dominante (*re* mayor), después toniza a *la* menor, modula a *sol* menor y regresa a *do* mayor para concluir. Durante comienza la sección en *sol* menor, modula a *la* mayor y *re* mayor, alterna entre estas tonalidades y la vuelta a la principal (*sol* menor), toniza a *si<sup>b</sup>* mayor y termina en un acorde de *sol* sin tercera. Mientras que Ochando compone todo el pasaje como una *Kirchenaria* en *sol* mayor con una modulación central a la dominante.

En el *Qui tollis peccata mundi*, utilicé como referencia a otros compositores representativos de la tradición napolitana (Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Fago y Domenico Sarro). Todos, incluso Jerusalem, utilizan el modo menor para esta parte del texto. Sus frases se caracterizan por un descenso interválico repetido y un final en una nota más grave con respecto a la de inicio (véase Figura 3).

Leo, misa en *re* mayor.

Canto 

Durante, misa en *do* mayor.

Basso 

Fago, misa en *do* mayor.

Canto I 

Figura 3. *Quitollis peccata* en las misas de los napolitanos. Sánchez-Kisieleswska (2015).

Los españoles tienden a utilizar el modo mayor, el descenso melódico no aparece en ninguna de las tres frases y ninguna concluye en una nota más grave que la del comienzo. En el caso de la misa en *re* mayor de Ochando y la misa en *sol* mayor de Nebra, la frase del tenor termina con la misma nota con la que se inició.<sup>1</sup>

La declamación del texto es más expresiva y dramática en las misas italianas. En el *Suscipe de precationem nostram* de la misa de Jerusalem el texto se repite a través de una textura imitativa con retardos, en secuencia armónica (*fa* menor y *sol* menor) y con alternancia entre los dos coros. El recitado en el bajo y el dúo entre soprano primero y tenor del primer coro marcan una clara filiación a la ópera italiana y lo mismo sucede con la misa de Durante. El énfasis expresivo de la frase se logra a través de la repetición

<sup>1</sup> En Ochando sucede lo mismo para el alto y el segundo soprano; en el caso de Nebra no conocemos el resto de los *incipits vocales*.

del texto con largos melismas y el solo del soprano, que es un aria de iglesia.

Ochando no hace ningún tipo de énfasis en el texto, no hay repetición de frases, tampoco solos ni lucimiento vocal, y la textura homofónica, característica de la misa, se mantiene. Aunque, como pocas veces a lo largo de la misa, desaparece el segundo coro. Al igual que Nebra, Ochando mantiene una armonía de tónica y dominante.

Es de notar que *Qui tollis* de Ochando está en *mi* mayor, siendo esta la modulación más lejana que hace el compositor en toda la misa, pero sin ir más allá de los grados fundamentales (véase Tabla 3).

NEBRA							
<i>CREDO</i>					414	51	12%
<i>Patrem</i>	[ <i>Allegro</i> ]	C	(ReM)	Doble coro	18	-	-
<i>Deum de deo</i>				Soprano(s)+coro	33	-	-
<i>Et incarnatus</i>	<i>Andante</i>	3/4	Fa#m	Soprano(s) Doble coro	30	5	-
<i>Crucifixus</i>					14	-	-
<i>Et resurrexit</i>	<i>Allegro vivo</i>	3/4	(LaM)	Soprano(s)+coro	132	21	-
<i>Et in spiritum</i>	<i>Allegro</i>	C	(ReM)	Solos TAS+coro	43	9	-
<i>Et vitam venturi</i>	<i>Vivo</i>	3/4	LaM	Coro	116	16	-
<i>SANCTUS</i>	<i>Allegro</i>	C	LaM	Coro	30	-	-
<i>AGNUS DEI</i>	<i>Allegro</i>	C	LaM	Coro	30	-	-
OCHANDO							
<i>CREDO</i>					244	23	9.4%
<i>Patrem omnipotentem</i>	<i>Allegro</i>	3/4	ReM	Doble coro (SSAT/SATB) Solo S1c1 dúo S1c1 Ac1	70	1	1.4%

<i>Et incarnatus est</i>	<i>Despacio</i>	3/4	ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	31	-	-
<i>Crucifixus</i>	<i>Allegro</i>		ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	84	12	14.3%
<i>Et in spiritum</i>	<i>Allegro Moderato/Vivo</i>	3/4	ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	59	10	16.9%
<i>SANCTUS</i>	<i>Despacio</i>	3/4	ReM	Doble coro (SSAT/SATB)	23	-	-
<i>AGNUS DEI</i>	<i>Allegro</i>	C?	ReM	Coro (SSAT) <sup>1</sup> Solo S1	70	9	12.9%
<b>JERUSALEM</b>							
<i>CREDO</i>					422	80	20%
<i>Patrem</i>	<i>Allegro</i>	3/8	SolM	Coro	77	8	-
<i>Et in unum</i>	<i>Mdto.</i>				-	-	-
<i>Deum de deo</i>	<i>Allegro</i>	2/2	SolM (ReM, Solm)	Solos T,S,B	67	16	-
<i>Qui propter</i>	<i>Lento</i>			Coros	-	-	-
<i>Et incarnatus</i>	<i>Largo</i>	3/4	Solm	Coro	24	6	-
<i>Crucifixus</i>	<i>Allegro</i>	2/4	SolM (Rem)	Coro	21	-	-
<i>Et resurrexit</i>	<i>Allegro</i>	2/4	ReM	Coro	82	19	-
<i>Et in spiritum</i>	<i>Andante</i>	2/4	SolM (Rem)	Solo S	100	20	-
<i>Qui ex patre</i>				Coros	-	-	-
<i>Qui cum patre</i>				Trío SAT	-	-	-
<i>Et vitam venturi</i>	<i>Allegro</i>	3/8	SolM	Coro	51	11	-
<i>SANCTUS</i>	<i>Andante</i>	3/4	SolM	Coro	40	8	20%

**Tabla 3.** Tablas con la cantidad de compases instrumentales en el *Credo* y *Sanctus* de Nebra, Ochando y Jerusalem



Con los ejemplos que he mostrado, queda claro que la música de Ochando pertenece al estilo galante de influencia italiana, pero su *Kyrie* bipartito, su homofonía persistente, la limitación armónica a los grados principales, las pocas participaciones solistas de instrumentos y voces, así como la escasa modulación a las tonalidades menores, además de su contrapunto académico, nos revelan un uso diferente y moderno del estilo galante. La música de Ochando se inscribe en una línea genealógica española que asimiló a su propia manera la influencia italiana, es por eso que Ochando está más cerca de Nebra que de Nápoles.

**BIBLIOGRAFÍA**

- LEZA, José Máximo, 2014. *Historia de la música en España e Hispanoamérica: volumen 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MITJANA, Rafael, 1991. “Estudio sobre la decadencia de la Música religiosa española”. *Música Sacro-hispana* 5: 67-69.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, 2002. “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”. *Boletín Música* 9: 25-49.
- SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga, 2015. “Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra”. *Diagonal An Ibero-American Music Review* 1: 28-53. <<http://escholarship.org/uc/item/5f60p1dm>>.
- ZAMORA-PINEDA, Gladys Andrea, 2016. “Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando”. Conservatorio de las Rosas: tesis de licenciatura.

# HIDALGO EN LA CATEDRAL METROPOLITANA. EL RITUAL SONORO Y LA GUERRA DE ADVOCACIONES, 1811

LOURDES TURRENT

*Centro de Arte Mexicano*

## HIDALGO EN LA CATEDRAL METROPOLITANA

Las actas de cabildo de la Catedral Metropolitana muestran el impacto que el levantamiento de Hidalgo tuvo en el imaginario cultural, en los rituales y en la vida de los habitantes de la capital de la Nueva España. Estas refieren el escándalo que fue provocado por un párroco que había convocado con tanto éxito a numerosos contingentes del mundo rural a tomar las armas —las que tuvieran a la mano—, por sus huestes que habían matado y saqueado las principales ciudades que hallaron a su paso rumbo a la capital del virreinato.

Aunque, por diversas razones que todavía se discuten, Hidalgo decidió en los últimos meses de 1810 no tomar la ciudad de México, el clima de incertidumbre, que causó su movimiento y posteriormente su aprisionamiento, desembocó en 1811 en dos conspiraciones. La primera, descubierta en abril y encabezada por Mariana Rodríguez de Lazarín, casada con un minero de Guanajuato, se proponía liberar a Miguel Hidalgo, preso en Coahuila, a cambio del virrey, a quien se habría tomado como rehén. Cuatro meses después, en agosto, el gobierno de la capital se enfrentó a una nueva conspiración, organizada en esta ocasión

por frailes agustinos de un convento de la ciudad de México; su objetivo también era el de apresarse al virrey, pero para enviarlo con Ignacio Rayón, quien desde Zitácuaro marcharía sobre la capital del virreinato para declarar la independencia.

La Catedral Metropolitana sincretizó estos acontecimientos y se manifestó a través de los rituales sonoros. Apelando a su autoridad, realizó celebraciones en las que se tomaron posturas políticas en relación con la rebelión y las conspiraciones, convirtiéndose el enfrentamiento entre insurgentes y realistas en la guerra de advocaciones.

#### **TOTOLTEPEC, TEPEYAC Y EL CABILDO METROPOLITANO**

Desde los primeros años de la Iglesia y por diversas circunstancias ideológicas e históricas, las advocaciones relacionadas con la Virgen se fueron diversificando tanto en Europa como en Asia Menor. Esta práctica se trasladó a los territorios conquistados por España, en donde diferentes patrocinios marianos estuvieron presentes desde la Conquista. Era indispensable la presencia de “la intercesora ineludible ante su Hijo, para lograr el perdón de los mortales” (Espinosa Valdivia, 2014: 296), por lo que no sorprende que alrededor de la traza de la ciudad de México, capital de la Nueva España, se construyeran en los años subsecuentes santuarios y capillas que contenían representaciones religiosas referidas a la “humilde nazarena, apenas esbozada en los evangelios” (Espinosa Valdivia, 2014: 295). William Taylor afirma que a finales del siglo XVIII en esos espacios existieron más de 48 imágenes marianas que se consideraban milagrosas (1999: 9).

Sin embargo, en aquella “capital espiritual”, la ciudad de México, considerada “un baluarte” de la Virgen, destacaban en los primeros años del siglo XIX dos imágenes: Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe. Ambas tenían un origen común: fueron encontradas en lugares yermos y desérticos (Bravo Arriaga, 1982), habían sido dadas a conocer por indígenas recién convertidos que llevaban el nombre de Juan y estaban relacionadas con el agua —elemento imprescindible en una ciudad lacustre—; mientras Guadalupe la propiciaba, Remedios la detenía en caso de tormentas o inundaciones. Pero estos cometidos territoriales estaban tejidos con otras advocaciones. La identidad, el territorio y las tareas de cada imagen formaban una urdimbre a lo largo de la región. Las vírgenes del centro se complementaban, por ejemplo, con Nuestra Señora de Zapopan, que prevenía contra los rayos y las centellas, enviando avisos sobre muerte cercana desde el norte del virreinato.

Aunque Guadalupe y Remedios habían sido advocaciones complementarias, existían diferencias entre ellas. Las podemos entender a partir del término *advocatio*, que designa una tutela y protección. En el caso que nos ocupa se trata de una denominación religiosa que nombra el patrocinio que una imagen sagrada hace a un lugar o a ciertas personas; sin embargo, el origen de estos patrocinios es diverso. Puede ser una confesión de fe porque hay una imagen; es decir, una dedicación que los fieles le hacen y por lo tanto erigen para ella un templo o establecen una celebración. Pero el principio de veneración puede constituir un camino distinto: un movimiento de lo sagrado hacia los creyentes en donde hay una epifanía o manifestación en la que la propia virgen propone una

imagen, elige un lugar y a ciertos creyentes. Remedios había sido hallada y, según la tradición oral, había llegado a la Nueva España con Hernán Cortés (Bravo Arriaga, 1982); había detenido con una luz enceguedora a las tropas mexicas para que no acabaran con las españolas en la famosa batalla de la *Noche Triste*. Por ello se le hacía profesión de fe y se reconocía su carácter guerrero “en combate permanente entre Dios y el Demonio, la luz y las tinieblas” (Espinosa Valdivia, 2014: 296).

Remedios se había convertido en un culto local:

La conexión entre Nuestra Señora de los Remedios en Totoltepec y la ciudad de México se debía al derecho de patronato sobre el santuario por parte del gobierno. Esta circunstancia, el hecho de que un cuerpo urbano en lugar de la Corona y los más altos funcionarios coloniales ejercieran poderes de patronato, databa de una concesión real emitida en 1574 a cambio del privilegio de poder nombrar a los capellanes, supervisar los asuntos del santuario y ejercer cierta autoridad sobre los usos de la imagen (Taylor, 2007: 227).

El ayuntamiento de la capital de la Nueva España era responsable de la imagen. Esto se debía a que en el siglo *xvi* había aceptado sufragar el costo de construcción y mantenimiento de una capilla nueva y más amplia para la Virgen, mientras se comprometía, a su vez, a promover su culto (Taylor, 2007: 227).

Entendemos, entonces, que la Virgen de los Remedios, que a finales del siglo *xviii* volvió a salir de su santuario cada año para permanecer en la capital de la Nueva España (Taylor, 2007: 229),

fuera objeto de gran devoción entre las autoridades virreinales a partir de los acontecimientos de 1810. Desde el 6 de junio del mismo año, el cabildo catedralicio metropolitano había obtenido del ayuntamiento el permiso para seguir la tradición y había hecho traer la imagen al templo mayor (ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 64, fols. 291 y 303 [6 de junio de 1810 y 19 de junio de 1810]). Aunque llovía a cántaros, el cabildo había organizado un novenario y había pagado a los músicos para que cantaran las letanías nocturnas. Al terminar los nueve días, según documentos de la época, sucedió algo increíble:

una nube sumamente negra y amenazadora, acompañada de truenos y relámpagos se había desviado de la ciudad de México, al poniente hasta el cerro de Totoltepec donde se hallaba ubicado el templo de la virgen de los Remedios, descargando formidable rayo, había derrumbado la mitad de la bóveda y lastimado sus torres (González Obregón, 1911: 92-93).

Por esa razón, el *Diario de México* publicó pocos días después un proyecto piadoso planeado por la Audiencia: la imagen se quedaría en la ciudad hasta que se concluyese la restauración de su templo y podría tener una corta estancia en todas las parroquias y conventos de la capital (González Obregón, 1911: 101). La Metropolitana se sumó a la propuesta y el 7 de julio mandó librar los 50 pesos de la mesa capitular –los miembros del cabildo pagaron de su bolsa la música– para los músicos que habían participado en las letanías que se habían hecho en el nombre de la imagen. No solo eso, sino que se organizó con sumo detalle el traslado de la Virgen de los

Remedios al templo mayor para el 4 de agosto. En pleno se trató sobre el recibimiento que se le daría después de ser conducida desde el convento de Santa Isabel. Se resolvió que, siendo del mayor agrado del arzobispo Lizana y Beaumont, “se iluminaría completamente la iglesia por dentro y por fuera y toda la fachada”, “se echarían a vuelo las esquilas” y “se pondría el altar mayor con toda decencia”; es decir, se recurriría a la mayoría de los recursos rituales que tenía la catedral para dar realce y solemnidad a la función.

Se necesitaba el apoyo explícito del Ayuntamiento, que se había visto sometido a la audiencia y a Lizana desde 1808, por eso “el trato debía ser de gran amabilidad”, ya que aquel “era el patrono del santuario” y se requería su consentimiento para que “la santa imagen saliera del convento y llegara hasta la catedral” (González Obregón, 1911: 99). Los señores Madrid y Bucheli, dignidades del cabildo, irían a dicho convento para revestirse y conducirla, mientras el ilustrísimo cabildo con sus ministros y dependientes, con el colegio seminario, saldrían en forma al cementerio y los seminaristas se extenderían hasta la calle de Plateros; con la venia de la noble ciudad podría caminarsse por esa vía. Además, el ilustrísimo Cabildo y sus dependientes irían a formarse al Convento de Santa Isabel para salir de allí en forma, trayendo a la Señora no en coche, como siempre se había practicado, sino en andas. Al entrar a la iglesia se le cantarían una salve solemnísima, para lo que se hablaría con anticipación al maestro de capilla (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 64, fols. 341-342 [4 de agosto de 1810]).

La importancia que a este evento le dieron las autoridades es innegable. Da la impresión de que el propio Cabildo eclesiástico



deseaba llevar a cuestras al imperio todo representado por la pequeña imagen; al mismo tiempo que los traslados eran pretexto de lujo y derroche para los habitantes privilegiados de la ciudad. Se colgaron telas, escudos y emblemas en las fachadas de las principales casas; se mostraron los más ricos objetos de plata, cristal y oro. En fin, los excesos fueron tales que en el *Diario* y otras obras hubo burla de ello (González Obregón, 1911: 104). Todo esto sucedía en medio de la inquietud general representada por los escritos de Manuel Abad y Queipo, obispo de Michoacán, que advirtió a la regencia que estaba a la vista una insurrección general (Anna, 1978: 81).

El 15 de septiembre Miguel Hidalgo dio el famoso grito e inició su marcha de Dolores hacia la capital. El 28 del mismo mes avanzó a Toluca y amenazó a la ciudad de México. El virrey acudió, entonces, a la Virgen de los Remedios. Colocó el bastón de mando a sus pies y la proclamó “generalísima y capitana general del ejército realista, protectora y guía de las fuerzas militares españolas” (Anna, 1978: 64–97). La multitud que presenció el evento, histérica de emoción, repartió medallas de la imagen entre los oficiales y el ejército, y se organizó para que en su honor se hicieran banderas para la tropa. Se dijo entonces que la santísima virgen se había manifestado con una proclama de apoyo a la causa realista y que las autoridades habían respondido con una profesión de fe. Dos días después, el 30 de septiembre, se enfrentaron los ejércitos realista e insurgente en la batalla del Monte de las Cruces. Nadie estuvo seguro del resultado de la batalla. Trujillo regresó a Chapultepec declarándose vencedor, pero su estado físico y el de los pocos hombres que lo acompañaban era tan lamentable que el virrey les pidió guardarse para que nadie los viera.

Días antes, el 24 de septiembre, Abad y Queipo había excomulgado a Hidalgo. El 13 de octubre, en catedral y en presencia de la Virgen de los Remedios, se apoyó la medida con “una solemnidad tan excelente que sorprendiera” (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 65, fol. 23 [13 de octubre 1810]). Un acta nos narra las disposiciones tomadas para la notable celebración:

Se juntaron por la mañana después de coro los señores a pleno en el chocolatero [...], unánimemente comunicaron que para la solemnidad del día siguiente: se iluminara totalmente la iglesia [a pesar de que la provisión de cera había disminuido notablemente en la ciudad], se cantara una misa tan excelente que sorprendiera [cuando se contaba con muy pocos recursos para pagarle a los músicos], que desde las doce de ese día se echaran las esquilas al vuelo [solo se hacía en fiestas especiales]; que se adornara la iglesia con la mayor magnificencia [recurriendo al riquísimo menaje que tenía la catedral] y que al tiempo de *poscomunio* se cantara en el coro el *Non fecit taliter* de Jerusalem que se cantaba en los laudes [las ceremonias dedicadas a la virgen] del día de Nuestra Señora de Guadalupe [con la clara intención de apropiación de los símbolos marianos usados por la insurgencia]. [En brevete se agregó que] todo se verificó como se previno y se cantó el *Te Deum* al tiempo de la procesión [la que se acostumbraba alrededor del altar mientras se entonaba el *Te Deum*] (ACCMM, *Actas de Cabildo*, Libro 65, fol. 23 [13 de octubre de 1810]).

Entre oraciones y plegarias, los habitantes de la ciudad esperaron en esos días lo peor: el avance de las huestes de Miguel Hidalgo

sobre la ciudad con el consecuente asesinato de muchas personas y el saqueo, tal como lo habían hecho en Guanajuato (y denunció tan bien Alamán). Pero sucedió un milagro: el 2 de noviembre Hidalgo hizo retroceder a sus tropas, dirigiéndolas al camino de Querétaro (Hernández y Dávalos, 1884: Tomo II, 221).<sup>1</sup> Por esto, la catedral declaró aquel día como fiesta de aniversario, y el 23 del mismo mes gratificó de manera extraordinaria a los caballeros y militares que habían defendido la ciudad.

Para el cabildo el mayor peligro había pasado, así que organizó las celebraciones de diciembre de 1810 y la ratificación de los cargos de enero del siguiente año, según era costumbre. Como se sabía de los triunfos de las tropas realistas encabezadas por Calleja y la importancia de la intercesión mariana, el 11 de febrero de 1811 se volvió a celebrar a la imagen de Totoltepec:

el doctoral expuso en la reunión del cabildo, que por insinuaciones del virrey se proponía un novenario a Nuestra Señora de los Remedios en acción de gracias de las repetidas gloriosísimas victorias sobre los insurgentes [...]. El arzobispo estaría presente el primer día y se esperaba que tanto los tribunales como las comunidades cantaran en las tardes el *Salve* y el *Te deum laudamus*. Se terminaría el 20 con una procesión que saldría por la misma estación que la de Corpus (ACMM, *Actas de Cabildo*, Libro 65, fols. 102, 109 y 110 [11 de febrero de 1811]).

---

<sup>1</sup> Hidalgo explicó después que había tomado esta decisión porque carecía de parque suficiente para sostener otro enfrentamiento armado o el asalto a la ciudad. Además, sabía de la proximidad de las tropas de Calleja y de Flon, con quienes se negó a enfrentar batalla por la misma razón (carta de Hidalgo escrita en Celaya el 13 de noviembre de 1810, reconocida como original por Rayón en 1828).

Es interesante destacar que mientras en la capital se agradecía a la imagen de los Remedios, en Querétaro las tropas realistas habían apelado a otra advocación para hacer frente a los insurgentes. Se trataba de la Virgen del Pueblito, pequeña talla de fray Sebastián Gallegos que se veneraba en el antiguo pueblo de Tlachco, cercano a la ciudad de Querétaro, desde 1632; en noviembre de 1810 fue nombrada generala del ejército que Calleja tenía bajo su mando. En la batalla de Aculco estuvo presente, acompañó a las banderas de batalla y se le atribuyó la victoria (Hernández y Dávalos, 1884: Tomo II, 121-122).

Los insurgentes hacían lo mismo. Allende, que había recibido de Hidalgo el encargo de tomar la ciudad de Guanajuato y defenderla del asalto del ejército realista –lo cual era casi imposible–, había organizado el 18 de noviembre “una suntuosa función en honor de la virgen, patrona de Guanajuato”. Después de una misa, en la que el repertorio musical le había dado a la ceremonia jerarquía de solemnidad, de la iglesia parroquial había salido una procesión.

Salieron cargando a esta Santísima Señora los Tenientes Generales Aldama y Jiménez, el Mariscal de Campo Abasolo y el Intendente Gómez: llevaba la cauda el Capitán General Allende, quien se presentó con un buen uniforme bordado y con divisas de trenzas hechas de cordón de oro torcido [...] (Hernández y Dávalos, 1884: Tomo II, 286).

La imagen, Nuestra Señora de Guanajuato, la primera escultura de la Virgen que llegó a América, había sido tallada en Andalucía por un artista anónimo del siglo VIII. Se decía que permaneció oculta en

una cueva en Granada por ocho siglos y que, encontrada en perfecto estado en los primeros años del siglo XVI, se le había entregado a Carlos V. Su hijo, Felipe II, la había enviado a Guanajuato en 1557 como muestra de agradecimiento al pueblo minero por las riquezas que enviaba a la Corona. La Virgen se hallaba bajo el patronazgo de los grandes mineros.

Por su lado, Hidalgo había tomado la imagen de Guadalupe como su patrona. Tal como lo explicó en su juicio, parece ser que lo había hecho sin ningún plan. Declaró que después del grito había salido de Dolores rumbo a San Miguel el Grande y de paso por Atotonilco “tomó una imagen de Guadalupe en un lienzo que puso en las manos de uno para que la llevaran delante de la gente que le acompañaba” (Ramos Medina, 2010: 147). Allende confirmó en su testimonio que la incorporación del lienzo había sido casual y que al principio pareció no tener gran importancia, pero la gente empezó a decir que sería la protectora de la causa rebelde. Posteriormente, Allende explicó que las muchedumbres que se unían a la causa portaban imágenes de la Virgen. Así fue como se dieron cuenta que este símbolo atraía mucha gente a las filas insurgentes (Hernández y Dávalos, 1884: Tomo VI, 445).

Aunque no tenemos documentos que nos hagan dudar que Guadalupe fue casualmente incorporada como estandarte insurgente, estamos ciertos de que no era casual que la imagen se encontrara a la entrada de un templo en el Bajío. Los hechos son contundentes:

Los elementos más importantes de la historia del guadalupanismo en México después de la década de 1730 son su vigorosa promoción

y el crecimiento cada vez más extendido de la devoción a la Virgen. Cuando sobrevino la catastrófica epidemia de 1737, el arzobispo virrey peninsular Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta proclamó a Nuestra Señora de Guadalupe patrona de la ciudad de México y de la Nueva España, reiniciando la campaña para el reconocimiento papal de la aparición. Sus esfuerzos fueron bien recibidos en México y en el extranjero y culminaron con la bula papal de 1754, a través de la cual Benedicto XIV<sup>2</sup> reconoció oficialmente la aparición y la imagen celestial como verdaderos milagros y a la virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España, fijando desde entonces el 12 de diciembre como día festivo oficial (Taylor, 2007: Vol. 2, 214).

El culto a Guadalupe se había convertido en un fenómeno virreinal fuertemente impulsado por los jesuitas en numerosas ciudades novohispanas que celebraron con grandes fiestas el decreto papal de 1756, y se concedieron permisos para que a los templos se anexara una capilla o un resplandeciente altar en su nombre. Poco a poco empezó a ser convocada para solicitar su intercesión en todo tipo de calamidades, incluyendo las amenazas bélicas; por ejemplo, se pidió su ayuda para hacer frente a la amenaza inglesa en 1762 y a la francesa e inglesa, nuevamente, en 1790 (Taylor, 2007: 216).

Alrededor de Guadalupe empezó un discurso de identidad. Desde los púlpitos se recurría a ella para hablar de unidad con Castilla,

---

<sup>2</sup> William Taylor cita a pie de página un sermón del arzobispo Lizana y Beaumont del 18 de agosto de 1808, en el que comentó que Benedicto XIV estaba tan enamorado de Nuestra Señora de Guadalupe y tan convencido de la autenticidad de la aparición que cuando le dijeron que el enviado de la Nueva España a Roma, Juan Francisco López, traía puestos los zapatos que calzaba en su visita al santuario de Tepeyac, se los pidió y comentó que, de estar en América, iría de rodillas y descalzo al santuario.

pero resaltando la singularidad de lo americano. Los habitantes del virreinato empezaron a reconocer lo extraordinario de su situación: habían sido elegidos por la propia Virgen. Inclusive se cantaban textos en los que se afirmaba que eso no le había sucedido a ninguna nación. Ciertamente, Hidalgo aprovechó el entusiasmo que generaba y dio a la Virgen el título de capitana general de su movimiento. Su imagen se colocó en los sombreros y se pegó en el pecho de los simpatizantes de la causa insurgente. Las batallas iniciaban con el grito de “¡Viva Nuestra Señora de Guadalupe!” (Alamán, 1942: vol. 1, 384-385).

Los realistas respondieron al patronazgo insurgente de Guadalupe. Dentro de las capillas de las haciendas se cubrieron sus imágenes para desalentar su veneración. También se supo de casos en que estas habían sido maltratadas, arrojadas a basureros o usadas como papel higiénico, inclusive algunos militares las habían colocado en las suelas de sus zapatos. Se publicaron sermones y panfletos (Ximeno, 1812), pero parecía necesario hacer algo más y la Catedral Metropolitana tomó la iniciativa.

#### **EL DESAGRAVIO A NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE**

Muchos novohispanos pensaban que la rebelión de Hidalgo era tan solo una chispa que no incendiaría al reino, pero los hechos empezaron a tomar un giro inesperado. En 1811, Fernández de Lizardi le hizo saber al virrey Venegas que, siendo subintendente en la región de Taxco, fue testigo de la altanería con que los indios circundaban esa república de españoles. En plena insurgencia, explicó:

osaron impedir el libre tránsito por sus tierras, obligando a que la gente se identificara al grito nacionalista de ¿Tú que vas, gachupín o Nuestra Señora de Guadalupe?, o ¿Tú a quién le vas, a los españoles o a la patrona de los ejércitos sublevados, estandarte que reúne a la gente armada, dios del agua y de la tierra, nuestra Madre primigenia? (Palazón Mayoral, 1998: 332).

El problema se había extendido y era tan grave que Venegas hizo un plan para crear centros regionales militares. Todo parecía indicar, afirma Anna, que las autoridades se daban cuenta de que el enfrentamiento se llevaría a cabo lejos de la capital (1978: 74). Y eso fue lo que sucedió: Calleja se ofreció a garantizar la separación del ejército en unidades locales que estarían bajo las órdenes de un comandante regional (Moreno Gutiérrez, 2016).

Para Hammil (1973), 1811 fue un año clave para el establecimiento de la guerra contrainsurgente con esta y otras medidas. A la estrategia de regionalización, explica, se agregó la de evitar por todos los medios que la rebelión consiguiera una ciudad base. Por ello, resultó crucial la destrucción de Zitácuaro y después la de Cuautla (470-489). Y aunque, tradicionalmente, en la historia oficial, se destaca la toma de la segunda por el milagroso escape que de ella hizo Morelos en mayo de 1812, es innegable que el plan de las autoridades tuvo éxito. Los rebeldes no fueron capaces de establecer un centro de acción próximo a la capital de la Nueva España que la pusiera en peligro.

Mientras tanto, en la ciudad de México se aplicaron distintas estrategias para mantener el apoyo de la población. De la misma forma en que se hacía en la Península contra los franceses, se



inició una guerra psicológica y se mandó imprimir propaganda contrainsurgente; los sermones pasaban de los púlpitos al papel, de la misma manera en que los diálogos se leían en voz alta. El régimen se dirigía a una sociedad básicamente analfabeta.

Un ejemplo destacado que salió de la catedral fue la obra del arcediano en sede vacante Mariano Beristáin –criollo de origen, bibliógrafo destacado y uno de los oradores sagrados más prolíficos de la época–; sus *Diálogos patrióticos* formaban parte de una serie de pastorales publicadas en 1811, mediante las cuales esta poderosa dignidad sostenía la causa realista. Su postura era que los españoles habían traído a un pueblo cruel, poco educado y desconecedor de la verdadera religión, el desarrollo y la cultura. Por eso, argumentaba, era inaceptable el comportamiento de Hidalgo y su propuesta de independencia. Nadie lo atacó abiertamente mientras habló desde la investidura de su cargo eclesiástico, pero cuando decidió tomar la pluma como periodista e impugnar los papeles insurgentes en el *Verdadero ilustrador americano*, el doctor Cos manifestó que era una vergüenza que un vil criollo se esforzara tanto para persuadir a sus lectores de que los americanos en ningún tiempo habían estado oprimidos a los grillos y al yugo fatal, ya que tantos mexicanos vivían prácticamente en la esclavitud (Hernández y Dávalos, 1884: Tomo v, 115-123).

El Cabildo catedral también se expresó a través de los rituales musicales. El 3 de septiembre, uno de los canónigos, el señor Madrid, expresó en una reunión del Cabildo que había sido comisionado para realizar un novenario solicitado por dos reverendos padres –Arispe y Verona– en honor de la Santísima Virgen de Guadalupe. Él proponía que este se realizara “en desagravio de los ultrajes que le habían

inferido los insurgentes” (ACMM, *Actas de Cabildo*, Libro 66, fol. 1 [3 octubre 1811]). Sabemos cómo se organizaban estos eventos, alguien interesado en dar a las funciones sonoras catedralicias cierta intención hablaba con personajes del clero secular o regular para que ellos hicieran la solicitud. Entonces, esta ingresaba en el Cabildo a través de una dignidad, en este caso el señor Madrid, como si la propuesta no hubiera venido de alguno de los miembros del Cabildo. Dicha propuesta se votó y se aceptó por mayoría.

La fiesta a Guadalupe en 1811 fue importante para los realistas de la ciudad de México. Con la intención de apropiación de la advocación y la presencia de los principales habitantes de la ciudad, se planeó que el novenario finalizara “el día de su dulcísimo nombre”, es decir, el 12 de diciembre. Se propuso que hubiera repique de campanas el primero y el último día de la novena; que la catedral se iluminara por fuera y por dentro “todos los días al tiempo que se celebrara la misa”, que debía tener la mayor solemnidad, es decir, acompañada de polifonía con apoyo de todos los músicos de la capilla musical. Además, cada tarde se entonaría la letanía de la Virgen y se invitaría “a las comunidades por su orden”, para que cantaran la *Salve*. También se convocaría para el día de inicio y final del novenario a los tribunales.

Para repartir durante la celebración, un poeta anónimo escribió *Justo desagravio a Nuestra Señora de Guadalupe*, que contenía los siguientes versos:

Ellos ¡ay! para ofenderte,  
y para fraguar engaños,  
traiciones, muertes y robos,  
mil *vivas* te tributaron:

mas nosotros, Madre amante,  
fuente de amor, te invocamos,  
para llamar a la vida  
y a la paz, al pueblo indiano  
(*apud* Hammil, 1973: 488).

Eran un llamado a la paz, no a la justicia ni a la autonomía. No podía ser de otra manera; lo que se buscaba era volver al Edén, “a la armonía novohispana” (Espinoza Valdivia, 2014: 317). Bien lo había expresado Juan Bautista Díaz Calvillo unos días antes en un sermón predicado “en el aniversario solemne de gracias a María Santísima de los Remedios celebrado en esta Sancta Iglesia Catedral el día 30 de octubre de 1811 y por la victoria del Monte de las Cruces”. Hidalgo y sus huestes

comenzaron a introducir por todas partes la discordia, a llevar la desolación por los pueblos y ciudades, a infundir el terror en las provincias, a talar los campos, incendiar las mieses, robar los ganados, y aun lo que es mucho peor, a sacrificar la integridad de las vírgenes, ajar el decoro de las respetables matronas (Espinoza Valdivia, 2014: 317).

Finalmente, lo que se proponía era volver a sujetarse a la autoridad constituida por su Dios, único medio para conquistar el paraíso en este mundo y el acceso a la gloria (Espinoza Valdivia, 2014: 318). Había que terminar con el enfrentamiento entre las vírgenes que finalmente representaban a una, la Inmaculada Concepción, gracia fundadora del poder del sistema imperial español.

**FUENTES**

ACMM (Archivo Capitular de la Catedral Metropolitana de México), *Actas de Cabildo*, Libros 64-66.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALAMÁN, Lucas, 1942. *Historia de México*. Vol. I. México: Jus.
- ANNA, Timothy E., 1978. *The fall of the royal government in Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BERISTÁIN, Josef Mariano, 1811. *Diálogos patrióticos*. Valencia: Imprenta de don Benito Monfort de Jáuregui.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, 1982. "Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola Virgen verdadera". En *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESPINOSA VALDIVIA, María del Carmen, 2014. "María de la paz y de la guerra: conflictos sociales y culto mariano en los albores del siglo XIX". En Laura Rojas y Susan Deeds (coords.), *México a la luz de sus revoluciones*. Vol. I. México: El Colegio de México, 295-331.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, 1911. *La vida en México en 1810*. México: Librería de la V. de Bouret.
- HAMMIL, Hugh M., 1973. "Royalist Counterinsurgency in the Mexican War for Independence: The Lessons of 1811". *The Hispanic American Historical Review* 53, 3: 470-489.
- HERNÁNDEZ Y DÁVALOS, Juan E., 1884. *Documentos para la historia de la Independencia de México*. Tomos II, V y VI. México: José María Sandoval impresor.

- MORENO GUTIÉRREZ, Rodrigo, 2016. *La trigarancia. Fuerzas armadas en la consumación de la independencia, Nueva España, 1820-1821*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa, 1998. “Dos vírgenes en guerra: Lizardi y la defensa nacional”. En Patricia Odber de Baubeta (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995 Birmingham*. Vol. VII. Birmingham: University of Birmingham.
- RAMOS MEDINA, Manuel, paleografía, 2010. “Juicio a Miguel Hidalgo y Costilla”. *Estudios* 95, 8: 129-160. <<http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositamx/files/095/000175618.pdf>>.
- TAYLOR, William, 1999. *Our lady of Guadalupe and Friends: The Virgin Mary in Colonial Mexico City*. Berkeley: University of California, Morrison Library Inaugural Address Series 15. <<https://escholarship.org/uc/item/9nn001h8-2007>>.
- \_\_\_\_\_, 2007. “La virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de los Remedios y la cultura política del periodo de Independencia”. En Alicia Mayer (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010*, pról. Juan Ramón de la Fuente. Vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- XIMENO, José. 1812. *La Fe, La Religión, La Iglesia, La Real Potestad, La América, Las Costumbres, y La Moral Cristiana Ultrajadas por La Malicia de la Insurrección y de los Insurgentes*. México: Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui.

MÚSICA Y POESÍA EN  
HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVI-XIX)

# JUAN DIEGO Y EL CANTO DE LAS AVES

TADEO PABLO STEIN

*Universidad Nacional Autónoma de México*

1

**E**n 1587, la Iglesia de Roma aprobó oficialmente las letanías que se rezaban en la volátil Casa de Loreto y que recogen una serie significativa de atributos marianos acumulados durante siglos. En esta ocasión, parece oportuno recordar que entre esos atributos se encuentra el de *Regina angelorum*, el cual tiene una larga trayectoria en la poesía y el arte religiosos. Así, por ejemplo, en el himno medieval *Salve Mater Salvatoris* de Adam de San Víctor, leemos: “Oh, María, estrella de la mar, en vuestra dignidad suprema domináis sobre todos los órdenes de la jerarquía celestial” (Nicolás, 1861: 236). Esta idea de los ángeles al servicio de María deriva del misterio de la Anunciación y signa la infancia de la Virgen en el protoevangelio de Santiago, fuente principal de las vidas marianas, trasladado al latín por Guillermo Postel e impreso hacia 1552 (Santos Otero, 1963: 126). Dicho llanamente, los ángeles son un elemento imprescindible de la literatura mariana y aparecen, por defecto, escoltando a su reina o bien publicando sus glorias. En el *Templo militante*, Cairasco

de Figueroa describe la siguiente escena protagonizada por los ángeles el día de la Asunción:

Comienza luego la divina estrella  
a subir por el aire transparente,  
llevándola los ángeles más bellos  
al cielo a ser Señora dél y dellos.

Delante van las nuevas publicando  
con dulces cantos, alígeros correos,  
otros en instrumentos discantando  
con peregrinos pasos y floreos,  
otros los nueve cielos adornando  
de emblemas, epigramas y trofeos  
en alabanza de la Virgen pura,  
que va triunfando a la suprema altura.  
(1609: 217).

Por su parte, Diego de Hojeda, en el canto sexto de *La cristiada* presenta a la Virgen como inspiradora del coro angélico: “¡Oh Musa de los nueve respetada / coros de inteligencia amorosa” (1611: 149v, VI, 1); en consecuencia, ella es la verdadera musa que deben invocar los poetas, tal como enseña Sannazaro en *El parto de la Virgen*. Por último, la condición de *Regina angelorum* determina el espacio que María ocupa en la estructura celeste: encima de los ángeles y debajo de la trinidad, posición intermedia que suscitó agudas discusiones teológicas sobre si ella constituía en sí misma una jerarquía celeste.



**2**

Acaso se pregunten qué tiene que ver lo anterior con Juan Diego. Veamos. Según la leyenda guadalupana, el 9 de diciembre de 1531, cuando caminaba cerca del Tepeyac, Juan Diego oyó un extraño canto. En 1648, Miguel Sánchez lo imaginó así:

Aquí un sábado (día había de ser consagrado a María) pasaba un indio, si recién convertido, venturosamente advertido, pues oyendo músicas dulces, acordes consonancias, entonaciones uniformes, realzados contrapuntos y sonoros acentos, reparando que no eran de ruiseñores, calandrias o filomenas, ni de sus pájaros conocidos, parleros gorrones, silgueros apacibles o celebrados cenizontes, se detuvo suspenso y se atajó elevado. Y habiendo hecho pausa el coro concertado o capilla del cielo, que compuesta de los ángeles la habían sacado al campo, haciendo facistol de aquel sagrado monte, de donde oyó una voz que por su propio nombre lo llamaba (fol. 19r).

Para describir el canto que oye Juan Diego, Sánchez recurre a un conjunto de términos propios de la música: consonancias, entonaciones, contrapuntos y acentos. Siendo así, cabe suponer que este canto tiene su propia letra, no exenta, imagino, de adornos poéticos. Es un canto *culto* que el autor no puede sino identificar con el de los ángeles, quienes trasladan la capilla del cielo al cerro del Tepeyac. Los ángeles aparecen así rodeando y acompañando a su reina durante la primera aparición; son, en este sentido, un longevo motivo mariano que el autor recoge y asimila.<sup>1</sup> Pero el asunto no

---

<sup>1</sup> Conviene recordar que la Guadalupana está sobre un ángel y que las réplicas de la pintura tienden a colocar ángeles en el borroso espacio ocupado por las nubes, siguiendo así una

se queda ahí: para Sánchez, el canto sorprende a Juan Diego no solo por su dulzura sino también porque contrasta llamativamente con el “tosco, pedregoso e *inculto*” Tepeyac. Provoca entonces una primera reacción: suspende e intriga. En este sentido, el motivo del canto funciona también como un recurso narrativo central puesto que decide el primer encuentro entre Juan Diego y la Virgen; además, prefigura la transformación del cerro estéril en un espacio cultivado, esto es, en un espacio culto como el mismo canto.

En 1649, Luis Lasso de la Vega da a la estampa el *Nican mopohua*, el conocido relato nahua de las apariciones. En la versión española de Miguel León Portilla, el pasaje que comentamos dice así:

Y era un sábado,  
todavía muy de mañana...  
Y vino a acercarse al cerrito,  
donde se llama Tepeyácac,  
ya relucía el alba en la tierra.  
Allí escuchó: cantaban sobre el cerrito,  
era como el canto de variadas aves preciosas.  
Al interrumpir sus voces,  
como que el cerro les respondía.  
Muy suaves, placenteros,  
sus cantos aventajaban a los del pájaro cascabel,  
del tzinitzcan y otras aves preciosas que cantan.

---

tradición figurativa característica de la pintura mariana; incluso parece que el original pudo tener esos ángeles en algún momento.

Se detuvo Juan Diego,  
se dijo:  
¿es acaso merecimiento mío  
lo que escucho?  
¿Tal vez estoy solo soñando?  
¿Acaso solo me levanto del sueño?  
¿Dónde estoy?  
¿Dónde me veo?  
¿Tal vez allá,  
donde dejaron dicho los ancianos,  
nuestros antepasados, nuestros abuelos,  
en la tierra florida, Xochitlalpan,  
en la tierra de nuestro sustento, Tonacatlalpan,  
tal vez allá en la tierra celeste, Ilhuicatlalpan?

Hacia allá estaba mirando,  
hacia lo alto del cerrito,  
hacia donde sale el sol,  
hacia allá, de donde venía  
el precioso canto celeste  
(2001: 95).

Como puede verse, hay diferencias significativas con respecto al relato anterior. En primer lugar, el canto de las aves responde ahora a una lógica natural que Sánchez no enfatiza: ellas cantan porque está amaneciendo, incluso Juan Diego dirige su mirada hacia el oriente, esquema que nos remite al motivo clásico de las harpadas lenguas (Lida, 1975: 119-164). El Tepeyac, a su vez, se

presenta como un espacio animado que dialoga con las propias aves; difícil no recordar a los grandes liróforos Orfeo y Anfión. El canto, por su parte, es suave y deleitoso; es decir, no responde a un principio musical codificado y diría que tampoco tiene letra. Para señalar su excelencia o su extrañeza, el texto desarrolla una comparación superlativa que Sánchez diluye: el canto sobrepaja al de las aves mesoamericanas que cantan al amanecer; por eso Juan Diego no lo reconoce y piensa que se encuentra en un lugar paradisíaco. El relato anticipa así la primavera que pronto inundará el cerro. Y, punto importante, los ángeles no se mencionan: Juan Diego oye un canto celestial que baja desde las alturas del cerro; es un canto misterioso que el texto no particulariza (Galera Lamadrid, 2001: 136).<sup>2</sup>

### 3

Durante el siglo xvii, los elementos diversos y complementarios que las dos versiones del relato desarrollan en torno al motivo del canto serán elaborados y amplificados por la poesía guadalupana en un proceso gradual. En 1668, Carlos de Sigüenza y Góngora resume el episodio en la *Primavera indiana*:

[Juan Diego] Llega a frontarse con el peñascoso,  
vasto Tepeyacác, donde un conconto,  
süavemente en metro armonioso,

---

<sup>2</sup> Jesús Galera Lamadrid reproduce en su libro las siguientes traducciones del relato náhuatl: Luis Becerra Tanco, Primo Feliciano Velázquez (1926), Ángel María Garibay (1978) y Mario Rojas Sánchez (1978). Exceptuando la de Becerra Tanco (que tiene varias omisiones y añadidos), el resto menciona todos los aspectos que señalo.

tiene el alma suspensa al indio atento.  
 Extático el sentido, el deleitoso,  
 métrico coro investigó al momento,  
 intento vano si del cielo nace,  
 que el eco solo entre malezas yace  
 (Sigüenza y Góngora, 1668: octava 25).

Por un lado, Sigüenza describe el canto con términos musicales que recuerdan a Sánchez; pero la insistencia en sus cualidades *métricas*, ¿no vinculan a este canto con la poesía? De ser así, nada habría de extraño: la concepción de la poesía como un canto viene desde Homero, aunque no es necesario ir tan lejos, puesto que es un motivo que aparece en numerosos poemas del Siglo de Oro. El mismo Sigüenza, de hecho, le pide a la Virgen que lo ayude a componer un *concentuoso* poema, esto es, un “canto armonioso”. Y hablando entre nosotros, ¿no es acaso la poesía el arte de *componer música* solo con palabras? (Pedro Henríquez Ureña señalaba hace años que los habitantes originarios de Santo Domingo empleaban la palabra *areito* para designar al mismo tiempo la música, la danza y la poesía [1961: 253-270]). Por otro lado, para Sigüenza el canto no viene de la cima del cerro, sino que baja directamente de las alturas celestes, es un coro etéreo que en vano Juan Diego intentaría localizar y que no se identifica ni con los pájaros ni con los ángeles.

Un año después, en 1669, José López Avilés publica el *Poeticum viridarium*, el primer poema latino en loor de la Guadalupana. El episodio que examinamos comienza en el hexámetro 67 (cito la traducción de Roger Méndez):

Un sábado [...] hermosa quiso venir la Virgen, aquí, por donde caminaba aquel pobrecillo. Llegó como reina soberana, más bella que la aurora, iluminando la tierra con la brillante luz del sol. La próspera tierra sintió con alegría el púdico pie y, como llorando de gozo, quiso brotar agua que derramó, formó lagunas y ojos, y libó besos y abrió cantarinas fuentes cuyas salidas contuvo. A la Virgen acompañaban coros celestiales y ángeles que la aclamaban; el ambiente se volvió más dulce que resonante melodía. Un canto angelical llevó al indio a lo alto [...] (*apud* Peñalosa, 1988: 187).

López Avilés incorpora y funde varios elementos. En primer lugar, relaciona a la Virgen con la aurora que llega al Tepeyac y que le infunde la vitalidad solar de un nuevo día, sacándolo así de una prolongada oscuridad. En segundo lugar, el coro está compuesto por los bienaventurados y por los ángeles. Por último, si bien no sabemos qué cantan, al menos sabemos finalmente por qué: están publicando el descenso de María o, si se quiere, están festejando el renacimiento que su *reina* trae al Tepeyac. Y todavía hay más: el canto que en el *Nican mopohua* dialogaba con el cerro expande sus propiedades órficas, puesto que ahora es quien moviliza a Juan Diego hasta lo alto.

El poema de Avilés abre así nuevas posibilidades para elaborar el motivo, sobre todo para ajustar la relación canto-amanecer-María, la cual logra forma plena en un villancico musicalizado por Francisco López Capillas y compuesto para celebrar las apariciones de la Virgen en la Catedral Metropolitana. De acuerdo con Peñalosa, quien lo editó en 1988 a partir de una copia que le obsequiara Guillermo Tovar de Teresa, lo imprimió la viuda de Calderón en 1669. El segundo villancico del nocturno primero comienza así:

Músicos pajarillos  
 alegres cantan  
 y al rayito del sol,  
 que brilla, que luce, que halaga,  
 saludan al alba.  
 Un pasajero admirado  
 curioso a escuchar se para  
 y repara  
 en que una voz lo ha llamado.  
 A la cumbre de un monte  
 volando sube  
 y a sus ojos el alba  
 se le descubre  
 (*apud* Peñalosa, 1988: 308-309).

Tal como sugería el *Nican mopohua*, los pájaros cantan porque está amaneciendo, pero el villancico da un paso más: ese amanecer es la propia Virgen, quien en la tradición mariológica se identifica con la aurora —el alba, dirá el poeta— que precede al sol Cristo. Las aves, por tanto, están celebrando la llegada y descenso de la aurora María. En otro orden, importa señalar que el binomio María-aves constituye una isotopía que engarza las distintas partes del villancico. Notable en este sentido es la versión guadalupana que propone de la caza de amor, en específico de la caza cetrera, donde la mujer es la garza y el hombre el sacre o neblí que la persigue, motivo que tiene una larguísima trayectoria en la poesía española. Las versiones a lo divino traen a la memoria a san Juan de la Cruz (“Por darle a la caza alcance”); en Nueva España lo adapta, entre

otros, Eugenio de Salazar en un poema sobre la Encarnación.<sup>3</sup> En el presente villancico, Juan Diego es el águila que persigue a la garza María:

Dale caza, dale caza,  
que de una laguna  
sus vuelos levanta,  
y a esta cumbre al instante  
se vuela la garza.  
Mas ya le da alcance  
y de lance en lance  
el águila generosa  
a sus ojos se rinde  
como paloma,  
y la garza graciosa  
que le ha rendido  
el lugar le señala  
para su nido  
(En Peñalosa, 1988: 308).

Estructuralmente, estos versos conforman el estribillo del primer villancico del primer nocturno; es decir, preceden al villancico que elabora el motivo del canto. Forzando un poco la interpretación, podríamos decir que el motivo de la caza prefigura al del canto: ambos son modos complementarios de referir el encuentro de Juan Diego con la Virgen, en ambos priva el rendimiento y la elevación.

---

<sup>3</sup> Véanse Dámaso Alonso, (1947); Helmut Hatzfeld, (1955); Francisco Ynduráin, (1969); José Lara Garrido (1999).



Si el águila se remonta para alcanzar a la garza, Juan Diego sube volando al sitio donde cantan los músicos pajarillos.

#### 4

El motivo que vamos siguiendo alcanza un desarrollo extraordinario en *La octava maravilla y sin segundo milagro* de Francisco de Castro, poema compuesto hacia 1680 e impreso en 1729, cuando la tradición guadalupana está ampliamente instalada en el imaginario novohispano. Amplificando a Sánchez, Castro imagina que el Tepeyac antes de las apariciones es un lugar sombrío donde habitan las aves funestas de la tradición clásica:

Ni allí la que polingüe honor del viento  
 llama el griego por diestra imitadora  
 del universo colorido acento  
 —ave que el viento américo no ignora,  
*la cien voces* por digno cognomento—,  
 la gana de llorar quitó a la Aurora  
 ni se la puso de reír al alba,  
 viéndose picos muda y plumas calva  
 (Castro, 1729: 41r, III, 13).

Intentemos, primero, reducir las alusiones y explicar la octava. El ave que imita el canto de sus pares (el “universo colorido acento”), y que el griego llama políglota, puede ser la calandria, la alondra o el ruiseñor; el ave americana de cien voces es el ceniztli, a quien los naturalistas equiparan con el ruiseñor y al

que incluso supera en destreza y dulzura.<sup>4</sup> En resumen, Castro compara al cantor por excelencia de la tradición clásica con el cantor por excelencia de América, el cual, se recordará, aparecía en el relato de Sánchez. Castro aprovecha la referencia no para describir lo que oye Juan Diego sino para enfatizar lo sombrío del Tepeyac, puesto que allí ni siquiera se oye el canto del cenxontle, un ave muy común y apacible, al decir de Clavijero. ¿Y por qué no se lo oye? Porque cuando se acerca al cerro se transforma en un ave muda y sin plumas, esto es, en un murciélago, cuyo canto es incapaz de conmover a la aurora o de llamar al alba; es incapaz, en suma, de llamar al día, como si allí nunca amaneciera. En las siguientes dos octavas, el poema describe las otras aves nocturnas que sobrevuelan el Tepeyac: la cuerva, la lechuza y el búho Ascálafo, quienes junto con los murciélagos conforman un desapacible *coro* que cansa al oído y abruma a la noche (recuérdese la capilla pavorosa del *Primero sueño*). Por este sitio ominoso pasaba Juan Diego antes de la salida del sol, cuando “pasos, alma y camino le saltea / gente, si de los hombres, por canora / pasible cosa, entonces cazadora”, versos que refractan el motivo de la caza de amor, donde el cazado es el propio Juan Diego. La próxima octava describe las propiedades del canto:

Por donde más los ojos exaspera  
al caminante de la cumbre el ceño

---

<sup>4</sup> “*Centzontlatole* (pues este es el verdadero nombre y el de *centzontli* se usa para abreviar) quiere decir que tiene infinitas voces. Los mexicanos usan la palabra *centzontli* (cuatrocientos), como los latinos usan las de *mille* y *saecenta*, para expresar una muchedumbre indefinida e innumerable. Conviene con el nombre mexicano el griego políglota, que le dan algunos ornitólogos modernos” (Clavijero, 1826: 50).

–cuales no en su oceana primavera  
 o estación fortunada escuchó isleño,  
 no el Pindo cuando es tumbo su ribera–  
 por el diciembre en facistol despeño  
 voces el indio oyó, con cuyo acento  
 miente otra vez de Anfión el instrumento  
 (Castro, 1729: 41r, III, 14).

Si a la capilla pavorosa la dirigía Ascálafo, el numeroso y atrapante coro que oye Juan Diego se corresponde con la lira de Anfión, famosa porque encantaba hasta las mismas piedras. En estos ocho versos, el poeta ha transformado el Tepeyac en un sitio armonioso donde suena un canto cual nunca oyeron las riberas del Pindo cuando hasta allí desciende el canto de las musas (“cuando es *tumbo* su ribera”) o cual nunca escucharon los habitantes de las islas afortunadas. Y como dice la octava 25, es un canto tan poderoso, que los pájaros más diestros perderían su voz si intentaran imitarlo, velada alusión al mito de las urracas. Por último, el poema confronta el coro alado que baja del cerro con Orfeo, el paradigma del músico, del sabio y del poeta: si él hubiera conocido tan extraordinario *falseo*, otro hubiera sido su cantar.

Luego de este mítico claroscuro musical, el poema retoma el hilo del relato y refiere el encuentro de Juan Diego con la Virgen:

La falda al monte en pocos saltos prende  
 y ganándole piedras a la cuesta,  
 sobre la que aun de alado se defiende  
 garzón, por erizada más que infesta

—todo el hombre estribando en el que atiende  
 celeste canto—, al fin se encimó cresta;  
 de donde cuando la campaña explora  
 se halla en vez de las aves con la Aurora  
 (Castro, 1729: 46r, III, 28).

La octava figura el ascenso de Juan Diego en dos planos sucesivos: primero, llega velozmente a la falda del cerro; luego sortea la pedregosa cuesta que lleva hasta la cima. La velocidad del primer movimiento se corresponde con la fluidez sintáctica del primer endecasílabo, cuyo perfecto ritmo yámbico (oó oó oó oó oó) remeda el ritmo sin pausa de los pies ligeros y recuerda el “cristal pisando azul con pies veloces” de la *Soledad segunda* (Góngora, 2016: 427, v. 46). El segundo ascenso es más difícil, ya que a las alturas donde se dirige Juan Diego no llega ni siquiera el “alado garzón”, cuya identidad no queda clara. Pero el hombre está enajenado y el canto le da fuerzas para continuar escalando (estribando); y no casualmente, en este preciso instante, el canto se define como celeste, como si confluyeran en el adjetivo todas las alusiones anteriores, como si llegáramos a un centro. Expandiendo la metáfora musical, podríamos decir que el canto es una escala que permite transitar desde el llano a la cima, desde la tierra al cielo que es ahora el Tepeyac, donde Juan Diego, en vez de las aves cantoras que saludan al alba, ve a la propia Virgen. Por un lado, el pareado retoma la serie ave-aurora-María, la cual se contrapone a la serie inicial aves funestas-nocturnidad-ausencia de aurora. Por otro, se produce un ligero desplazamiento: la que está cantando es la propia Virgen, acaso acompañada por el coro que ella misma dirige.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Análisis detalladamente estas octavas de Castro en Stein, 2014.

En conclusión, Castro congrega a lo largo de sus octavas los elementos dispersos que se habían ido acumulando en torno al canto de las aves, otorgándole al episodio una dimensión poética insospechada que se apoya en un agudo e ingenioso sistema de correspondencias. La consecuencia es previsible: acorde con el proceso gradual de simplificación que caracteriza a la poesía neoclásica, el motivo irá perdiendo sus posibilidades asociativas y metafóricas; irá perdiendo, en su suma, toda su gracia. Véase, si no, la siguiente octava de José Lucas Anaya escrita hacia 1760:

Pues de Tepeyacác baja la loma  
y en la punta del cerro le aparece  
la hermosa, candidísima paloma  
que de Dios los agrados se merece.  
De ángeles multitud alada asoma,  
que a sus plantas alfombra le guarnece,  
al mismo tiempo que formando coros,  
cantos entonan dulces y sonoros.

Suspenseo Juan al oír tal armonía,  
la vista aplica y ve a la Virgen bella,  
a quien el sol vestido le tejía  
y la luna era escaño de sus huellas  
(1995: 188, III, vv. 332-343).

## 5

He intentado construir el desarrollo de un motivo mariano del relato de las apariciones guadalupanas que, según mi lectura, se

origina en el atributo de María como reina de los ángeles. En torno al motivo, los poetas conjugan distintos elementos que relacionan con la tradición clásica, práctica literaria que signa a la poesía religiosa y que directa o indirectamente promueve la monarquía española. En otro orden, el canto que oye Juan Diego sugiere que la poesía novohispana no se construye solo en relación con los modelos españoles, más acá de la influencia ascendente de la lengua poética de Góngora. Dicho con otras palabras, el motivo pervive gracias al diálogo que los poemas novohispanos establecen entre sí.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, 1947. “La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de una poesía de san Juan de la Cruz)”. *Boletín de la Real Academia Española* 26: 63-79.
- ANAYA, José Lucas, 1995. *La milagrosa aparición de nuestra Señora María de Guadalupe de México*, estudio, edición y notas de Alejandro González Acosta. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, 1609. *Tercera parte del Templo militante, festividades y vidas de santos, declaración y triunfos de sus virtudes, y partes que en ellos resplandecieron*. Madrid: Luis Sánchez.

- CASTRO, Francisco de, 1729. *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. México: Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón.
- CLAVIJERO, Francisco Xavier, 1826. *Historia antigua de México*. Vol. 1, ed. facsimilar de Ackermann. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla-Gobierno del Estado de Puebla.
- GALERA LAMADRID, Jesús, 2001. *Nican mopohua. Breve análisis literario e histórico*. México: Porrúa.
- GÓNGORA, Luis de, 2016. *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia.
- HATZFELD, Helmut, 1955. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1961. “En busca del verso puro”. En *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Hojeda, Diego de, 1611. *La cristiada*. Sevilla: Diego Pérez.
- LARA GARRIDO, José, 1999. “La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio de Salazar”. En *Relieves poéticos del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, col. “Analecta Malacitana, anejo 27”.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel de, 2001. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican mopohua*. México: El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.
- LIDA, María Rosa, 1975. “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”. En *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 119-164.

- LÓPEZ AVILÉS, José, 1988 [1669]. *Poeticum viridarium*. En *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVII*, ed. José Antonio Peñalosa. México: Jus.
- NICOLÁS, Auguste, 1861. *La Virgen María viviendo en la Iglesia. Nuevos estudios filosóficos sobre el cristianismo*, José Vicente y Caravantes (trad.). Vol. 1. Madrid: Imprenta de Manuel Miñuesa.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio, 1987. *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII*. México: Jus.
- \_\_\_\_\_, 1988. *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII*. México: Jus.
- SÁNCHEZ, Miguel, 1648. *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, 1963. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, 1668. *Primavera indiana*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- STEIN, Tadeo P., 2014. "Harpadas lenguas o la primera aparición de la Virgen de Guadalupe. Sobre el gongorismo de Francisco de Castro". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62, 1: 95-123.
- YNDURÁIN, Francisco, 1969. "Variaciones en torno a una imagen poética: la garza". En *Relección de clásicos*. Madrid: Prensa Española.



# LA PLUMA CANTA, LA VOZ ESCRIBE: TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA<sup>1</sup>

JORGE GUTIÉRREZ REYNA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Universidad del Claustro de Sor Juana*

**L**a historia de sor Juana es también la historia de sus editores, quienes, deseosos de llenarse los bolsillos de ganancias, pero también alentados por la admiración que profesaban a la Décima Musa, fueron los responsables de difundir su obra entre los lectores de ambos lados del Atlántico y de convertirla en el tránsito del siglo xvii al xviii en un *bestseller* de la literatura española. Los escrupulosos ofrecieron versiones limpias de los textos de sor Juana: en ellas, las letras sobre el papel transparentan el sentido de las metáforas, alusiones y equívocos; otros, en cambio, en el farrago de la prisa o el descuido, estropearon aquí y allá la correcta medida de los versos o trocaron unas palabras por otras. Ante esos pasajes oscurecidos, los lectores, en el mejor de los casos, fruncieron el ceño y dieron vuelta a la página; en el peor, elaboraron y defendieron interpretaciones basadas en un error de imprenta, algunas de las cuales perviven hasta hoy. Para acercarnos a lo que sor Juana verdaderamente escribió debemos, pues, conocer

---

<sup>1</sup> Este trabajo constituye una versión aumentada y corregida de la “Introducción” a mi tesis de maestría “Los villanicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, prólogo y notas” (Gutiérrez Reyna, 2016: ix-xxxv).

y comprender las acciones y razones de sus editores, esos ineludibles mediadores entre el autor y el lector, aunque a veces esa labor suponga el armado de arduos rompecabezas y adquiera, incluso, tintes detectivescos.

De entre toda la obra de la monja, los villancicos –junto con el *Neptuno alegórico* y las comedias– constituyen el caso más interesante de transmisión textual. Esos versos, que cabalgaron sobre la música en una catedral iluminada a la media noche, quedaron petrificados, antes que nada, en ediciones sueltas impresas en América y después en los gruesos volúmenes de obras reunidas que de su autora se imprimieron en España. Estos tomos tuvieron, a su vez, numerosas reediciones. El texto de esos villancicos, pues, tuvo una vida larga y una transmisión considerablemente distinta a la de otras obras novohispanas similares: fueron escuchados en las celebraciones litúrgicas y luego se imprimieron, varias veces, para ser disfrutados en el solitario silencio de una habitación por cientos de lectores. Debajo de esas líneas de tinta, sin embargo, aún se alcanza a percibir la música –río subterráneo– de los lejanos y esplendorosos maitines: la pluma canta, la voz escribe.

#### LOS VILLANCICOS INCLUIDOS EN LA *INUNDACIÓN CASTÁLIDA* Y SUS REEDICIONES

Considerados el peldaño inferior de una obra coronada por el *Sueño* o el *Divino Narciso*, los discretos villancicos han llamado poco la atención a lo largo de los siglos. Sin embargo, para nuestra poeta parecen haber sido cosa seria: se dedicó de manera ininterrumpida a su escritura durante aproximadamente veinte años (1676-1692)

y compuso, hasta donde sabemos, más de cien de ellos agrupados en doce juegos para maitines comisionados por los cabildos catedralicios de México, Puebla y Oaxaca. Los villancicos se organizaban, como se sabe, en juegos de ocho o nueve; este número tiene que ver con la estructura del oficio sagrado al que engalanaban. El rezo de maitines se divide en tres partes llamadas nocturnos: a los primeros dos les correspondían tres villancicos y al tercero dos, más un himno en latín al final del tercer nocturno, el *Te Deum*. El octavo de los villancicos por lo general era una ensalada, verdadero fin de fiesta en el que dialogaba un surtido número de personajes y que, quizá, se acompañara de alguna dramatización elemental y de danzas (véase Krutitskaya, 2010; Gutiérrez Reyna, 2017).

Desde el punto de vista de la crítica textual, podemos dividir los villancicos de sor Juana en cuatro grandes grupos. En el primero de estos incluyo aquellos villancicos que la Musa escribió entre 1676 y 1685, y que fueron editados en la *Inundación castálida* (Madrid: Juan García Infanzón, 1689), el primer tomo de sus obras reunidas, publicado gracias a las diligencias de María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes. Los juegos de villancicos que se compilan en la *Inundación* son los que siguen: Asunción, México, 1676 (a<sup>1</sup>);<sup>2</sup> Concepción, México, 1676 (c<sup>1</sup>); San Pedro Nolasco, México, 1677 (n); San Pedro Apóstol, México, 1677 (p<sup>1</sup>); Asunción, México, 1679 (a<sup>2</sup>); San Pedro Apóstol, México, 1683 (p<sup>2</sup>); Asunción, México, 1685 (a<sup>3</sup>). Todos los anteriores, salvo el último, impresos por sus herederos, salieron de las prensas de la viuda de Bernardo Calderón.

---

<sup>2</sup> Véanse los datos completos de cada impreso en las Fuentes de este texto.

Puede asegurarse que el texto de los villancicos que se editó en la *Inundación* (a partir de ahora consignada bajo la sigla I) deriva directamente de las ya referidas ediciones sueltas, ello puede asegurarse por varias razones. Por un lado, I puede llegar a corregir errores evidentes que se colaron en las sueltas por la premura, el descuido o algún error de carácter técnico. Por ejemplo, ahí donde se lee “si su se nombre pronuncia”, I acertadamente lee “si su nombre se pronuncia” (6: v. 41);<sup>3</sup> también restituye las debidas vocales a “axagera”, “consonuncias” y “valantón”; y endereza tipos malabaristas que en la suelta se pusieron de cabeza: en vez de *cantivos*, ofrece *cautivos*.<sup>4</sup> Otras correcciones introducidas por I requieren algo más de sagacidad: en 5 (vv. 7-8) la suelta lee “hirió con ojo / prendió en un cabello”; el primer verso es claramente hipométrico, así que I enmienda: “hirió con un ojo”. En lugar de dar la lección “predicador de su glorias”, como la suelta, decide concordar el número de ese posesivo, “de sus glorias” (23: v. 12). Asimismo, hace que concuerden en género el artículo y sustantivo en el primer verso del par “que amilanó a las Carranzas, / que arrinconó a los Pachecos” (33: vv. 12-13) y lee lo que debe ser: “los Carranzas”, curioso plural formado a partir del apellido del célebre maestro de esgrima del siglo XVII, Jerónimo de Carranza.

¿Son estas pequeñas correcciones obra de sor Juana? Podría ser, pero lo cierto es que para corregir esos despistes no se necesita ser una décima musa: me inclino a pensar que los editores de I

---

<sup>3</sup> La numeración corresponde a Gutiérrez Reyna, 2016.

<sup>4</sup> Cito los villancicos de sor Juana por mi edición crítica, presentada como tesis de maestría (2016). Entre paréntesis indico el número que ocupan en dicha edición, seguido por el número de los versos citados.

recibieron las sueltas de los villancicos y enmendaron, a veces, lo que era un error notorio. Otra posibilidad, quizá menos probable, es que sor Juana haya enviado las ediciones sueltas con sus correcciones manuscritas (véase, más abajo, el caso de los villancicos dedicados a San Pedro Nolasco), o bien, una copia manuscrita de las sueltas, bastante fiel pero ya con estos detalles corregidos. Lo que importa destacar, en todo caso, es que los textos de los villancicos de I no presentan diferencias significativas con respecto al de las ediciones sueltas impresas en México.

Fuera de esas correcciones elementales, I no introduce sino errores. Bien advertía la monja en un simpático romance al lector español sobre sus versos: por “la prisa de los traslados”, dice, no tuve “lugar para corregirlos” y hay errores que “matan de suerte el sentido, / que es cadáver el vocablo” (1: vv. 33-40).<sup>5</sup> Donde la suelta lee “a hacer la beldad hermosa”, I lee “la beldad hermosura” (42: v. 6), que estropea el metro y la rima; también estropea el metro del octosílabo de la suelta, “y a honrar las mismas honras”, pues imprime “a honrar las mismas honras” (42: v. 8); y en vez de “podemos solo” lee “podemos serlo” (46: v. 39). Un caso más interesante lo encontramos en el primero de los villancicos dedicados a la Asunción de 1685. En la edición suelta se lee:

Tan breve el hermoso cuerpo  
espera *verificarse*,  
que repugna la materia

---

<sup>5</sup> Salvo por los villancicos, cito a sor Juana por la edición de sus *Obras completas* (1952, 1957, 2009 a cargo de Méndez Plancarte, Salceda o Alatorre, repectivamente). Entre paréntesis indico el número de composición y el número de las líneas o versos referidos.

la introducción al cadáver.

Como no tuvo la muerte  
razón para ejecutarle,  
no la pagó como deuda  
y la aceptó como examen  
(52: vv. 9-16).

En la *Epístola a los Romanos* se lee: “el salario del pecado es la muerte” (6: 23); María, que nació inmaculada, no puede, en teoría, morir y por eso, al final de sus días no enfrenta una muerte, sino un estado particular que se conoce como *tránsito* o *dormición*. El villancico nos presenta ese instante en el que el *cuerpo* y el *alma* de María combaten por no apartarse el uno del otro, pues, a diferencia del resto de los seres humanos, María sería elevada en cuerpo y alma a las alturas poco después de su “muerte”, y no hasta la llegada del juicio final. La lección “verificarse” fue trocada, indebidamente, en todas las ediciones posteriores a la suelta –incluida la de Méndez Plancarte– por “vivificarse”; sin embargo, “verificarse” hace pleno sentido y, además, va mejor con la idea que sor Juana desarrolla en el pasaje. Según el *Diccionario de Autoridades* (1739, tomo VI), *verificar* es “probar [...] que alguna cosa que se dudaba es verdadera”, y una *verificación* es un “examen [...] que se hace de alguna cosa para averiguar o confirmar la verdad”. Así, el cuerpo de la Virgen espera “tan breve [‘tan pronto’] verificarse”, es decir, probar que en realidad no ha perecido, no ha reprobado el *examen* de la muerte. La lección “vivificarse”, aunque también hace sentido, es mucho más imprecisa y tiene que considerarse como una *lectio faciliior*.

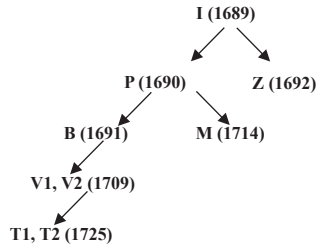
Errores como los anteriores –abundantes, por cierto– pueden parecer una nimiedad comparados con otros garrafales cometidos por I. En las 264–265 se imprimieron los vv. 65–71 de una ensalada a la Asunción (núm. 8 de mi edición), seguidos de los vv. 33–119 de la misma; luego se interpuso el villancico “Silencio, atención...” (núm. 4), y en la p. 264 se imprimen los vv. 1–24 de la ya mencionada ensalada. Quedaron fuera, finalmente, los vv. 25–32. La ensalada, pues, para los lectores españoles nunca tuvo pies ni cabeza y seguramente, al toparse con tremendo caos, daban vuelta a la página desconcertados. También prevaleció únicamente en la suelta el villancico “La retórica nueva” (7), que debió imprimirse en las páginas previas a la ensalada y que, a causa de este trasiego de folios, nunca llegó a los lectores de aquel lado del Atlántico.

La *Inundación castálida* se reeditó, ya con el título de *Poemas de la única poetisa americana*, ocho veces en diferentes ciudades españolas. A la reedición de Madrid de 1690 (para la que empleamos la sigla P), a cargo de García Infanzón, que un año antes se había encargado de la *Inundación*, siguieron: Barcelona, Joseph Llopis, 1691 (B); Zaragoza, Manuel Román, 1692 (Z); Valencia, Antonio Bordázar, 1709 (V1 y V2); Madrid, Joseph Rodríguez y Escobar, 1714 (M), y, por último, Madrid, Ángel Pascual Rubio, 1725 (T1 y T2).<sup>6</sup> Una vez establecido que, muy probablemente, las ediciones sueltas de

---

<sup>6</sup> Bordázar imprimió en 1709 dos ediciones de *Poemas*; los preliminares y el contenido son los mismos, pero la composición tipográfica y los adornos son diferentes. He revisado las dos y, hasta donde he podido observar, los textos de los villancicos en estas ediciones son prácticamente idénticos. La edición de Madrid (1725) tuvo dos emisiones; es decir, existen dos grupos de ejemplares que presentan diferencias sutiles entre sí (véase Moll, 1979). Tenemos un grupo de ejemplares dedicados a la duquesa de Fuensalida y con el nombre de quien costeó la impresión, Francisco López; y otros de los ejemplares están dedicados a la Virgen de la Soledad y presentan el nombre del impresor, Ángel Pascual Rubio.

este primer grupo de villancicos, o alguna copia manuscrita de las mismas sin mayores cambios, fueron enviadas por sor Juana a España para que con ellas se armara el primer volumen de sus obras reunidas, resta definir la manera en que los villancicos fueron transmitiéndose en las sucesivas reediciones de ese primer volumen. A partir del cotejo de los textos, he podido establecer la siguiente propuesta de *stemma*:



Como se ve, las ediciones van derivándose en cascada unas de otras a partir de I. Algunas de estas, desde P (1690), ostentan en su portada: “edición corregida y mejorada por su autora”. En lo que respecta a los villancicos, me temo, esta leyenda no es sino una engañosa artimaña publicitaria: los errores de I, en casi todos los casos, se perpetúan en las ediciones subsecuentes. Ahora bien, podemos distinguir ciertas tendencias en el comportamiento de estas ediciones. El texto de P y M, por ejemplo, es bastante fiel, una copia casi idéntica del de I. En cambio, Z, a pesar de ser un descendiente directo de I, ofrece un texto sumamente descuidado y plagado de errores: cambia “un mote con letras de oro” por “un monte” (6: v. 18); “los fueros que más ensalzan” a la Virgen María por los que “más la enlazan” (38: v. 30); y en vez de “lastime tu lamento” da la errada lección de “lastime tu talento” (48: v. 10).



De entre todas las ediciones, me interesa destacar el caso de B, V1 y V2. B ofrece, sin lugar a dudas, el peor de los textos entre todas las rediciones de la *Inundación*. Joseph Llopis, su impresor, apodado “el Lobo” y cuyos libros llevaban en la portada una insignia con este animal, era un ferviente admirador de sor Juana. Editó, a su costa, esta reimpresión del primer tomo, tres del segundo (a las que volveremos después), y algunas otras obras sueltas de sor Juana, como “Los empeños de una casa”. Sus impresiones, sin embargo, no formaron nunca parte del proyecto editorial “oficial” de sor Juana en la Península. De hecho, su edición, como bien señala Eguía Lis Ponce, es “pirata”, ya que carece de las licencias de ordinario y de otros textos legales obligatorios en la época (2002: 93).

La edición de *Poemas* realizada por Joseph Llopis fue la única que Antonio Bordázar, impresor de las ediciones valencianas de 1709 (V1 y V2), tuvo a la mano al momento de realizar su edición. Entre todos los impresores antiguos de sor Juana, Bordázar ocupa un sitio prominente. Son notorios el cuidado que puso en la edición de cada uno de los versos de los villancicos de sor Juana y la sensible erudición con que resanó algunas grietas que habían venido afeándolos desde las sueltas. Con razón, Rodríguez Cepeda lo llama “el impresor más culto y más ambicioso de España” y “el más innovador e inquieto de la primera mitad del siglo XVIII” (1998: 53). El valenciano introduce errores, como es esperable, pero muchas veces restituye las lecciones que B había viciado o corrige los errores que venían perpetuándose desde la impresión de P (1690). Basten los siguientes ejemplos: trueca la última palabra del verso “que es lo que todo lo abraza” por “abarca”, que sí rima con la “barca” de unos versos más adelante (46: v. 17); cambia esa curiosa “mención” de “Y cuantos

venturados / la eterna mensión habitan” por la debida “mansión” (53: vv. 32-33); nombra a los aires “la región feliz”, y no “la religión feliz”, como quería insensatamente B.

En otras ocasiones, no resta sino hacer lo mejor que puede con lo que tiene y logra convertir un verso totalmente erróneo en uno con sentido cabal, a pesar de que este último no haya pasado nunca por la cabeza de la autora; es decir, crea una variante con sentido, aunque errónea al fin y al cabo. El texto correcto lee “la que venga los agravios / y anula leyes injustas”; B yerra y en vez de “y anula” imprime “y pula”; V, que se da cuenta de que ese subjuntivo no podía estar coordinado con el “venga” del verso anterior, corrige sobre el error y escribe: “y pule leyes injustas” (6: vv. 32-33). B transformó “y de su honor la defensa” en “y de honor la defensa”, hipométrico; Bordázar, con fino oído, cuadra sutilmente el octosílabo: “y del honor la defensa” (21: v. 11). En lugar de “verde cedro”, tanto P como sus hijas, B y M, imprimieron un sinsentido: “verde edro”; al impresor valenciano no le quedó más remedio que escribir “verdadero” (27: v. 45).

Los casos enunciados anteriormente no conforman solamente un catálogo de curiosidades acerca de las ediciones antiguas de sor Juana; comprender la manera en la que los editores de los villancicos procedieron –sus prácticas, su escrupulosidad o su descuido– nos ayuda a subsanar errores de lectura que persisten hasta el día de hoy. Llamo la atención sobre un único caso; en la edición suelta de unos villancicos a la Concepción de la Virgen, se lee:

Dizque los doctos allá  
*la Ciudad de Dios os llaman*

y de ángeles, señora,  
 vos debéis de ser poblana  
 (67: vv. 73-76).

Estos son los primeros villancicos que sor Juana compone para la ciudad de Puebla y es notoria la preocupación que siente por ganarse a su nuevo público, sobre todo en la ensalada, a la que pertenecen estos versos. Los doctos, dice la monja, llaman a la Virgen *la Ciudad de Dios* y también de los *Ángeles*; por tanto, la mismísima madre de Dios debió de ser oriunda de Puebla, la ciudad de la Puebla de los Ángeles. Ahora bien, la *Ciudad de Dios* es la Jerusalén Celestial –oro puro, zafiros y amatista– que vio descender Juan y que se describe en el Apocalipsis (21: 9-21). En la tradición cristiana, esta ciudad se asocia frecuentemente con la Virgen. Sor María de Jesús de Ágreda, monja concepcionista en un convento de Soria, escribió una suerte de biografía de la Virgen, muy leída en el siglo XVII, que se llama justamente así: *Mística Ciudad de Dios* (1670). La autora, así como su obra, era muy admirada por sor Juana, a la que nuestra Décima Musa cita varias veces en los *Ejercicios de la Encarnación*.

B convirtió el verso en cuestión en “la caridad de Dios os llaman”. V, que se percató de que era hipermétrico, ofreció, a falta de algo mejor, “caridad de Dios os llaman”, es decir, suprimió el artículo *la* del principio del verso. Méndez Plancarte no tuvo a la mano la edición de Bordázar al realizar la suya; solamente consultó T1 o T2 (1725), cuyos textos derivan de V; naturalmente, estas dos ediciones tardías copian los aciertos de la edición de Valencia, pero también sus errores y, además, añaden los propios. Podría decirse, por tanto, que el editor michoacano tuvo a la mano, la mayoría de las veces, las edicio-

nes no solo más tardías, sino las más deturpadas de los villancicos de sor Juana. Cuando leyó, en alguna edición madrileña de 1725, “caridad de Dios os llaman”, le pareció un disparate y consideró que a la Virgen le venía mejor, en vez de *caridad*, ser la *claridad* de Dios. Así, imprimió un verso que no es sino la consecuencia de una cadena desafortunada de errores y que es el único que los lectores de los villancicos de sor Juana actualmente conocen: “claridad de Dios os llaman”. Al imprimir ese error, nos perdemos del chiste que sor Juana buscó hacer a partir del nombre de Puebla, la Ciudad de los Ángeles, la referencia al Apocalipsis, a san Juan y a sor María de Jesús de Ágreda.

#### LOS INCLUIDOS EN EL *SEGUNDO VOLUMEN* Y SUS REEDICIONES

El segundo grupo de villancicos desde el punto de vista de la transmisión textual está constituido por aquellos juegos que se incluyeron en el *Segundo volumen*, impreso en Sevilla por Tomás López de Haro en 1692, y sus reediciones. Son, en total, tres: Concepción, Puebla, 1689 (c<sup>2</sup>); San José, Puebla, 1690 (76-88 [j]); Asunción, México, 1690 (89-96 [a<sup>4</sup>]). Como en el caso de los juegos del primer grupo, estos tuvieron una primera edición suelta americana: los dos primeros, que se cantaron en Puebla, fueron impresos por Diego Fernández de León; el tercero, como era ya costumbre para los villancicos de sor Juana cantados en México, salió de las prensas de los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. De esas sueltas deriva el texto de los juegos de Concepción del 89 y de San José del 90 que fueron publicados por Joseph Llopis en la edición barcelonesa de 1691 (B). Consecuentemente, aparecieron en las ediciones valencianas (1709) y madrileñas (1725), cuyas características he-

mos comentado líneas arriba. Después, aunque ya se habían añadido a la edición de Llopis, fueron incorporados también en el grueso y flamante *Segundo volumen* de las obras de la Décima Musa (Sevilla, Tomás López de Haro, 1692; consignado aquí bajo la sigla S). En el epígrafe que antecede a estos juegos, agrupados en S bajo el rubro de “Poesías lírico-sacras”, se explica que se repiten ahí “por no haber salido en la primera impresión del tomo 1 de las obras de la señora sor Juana” y con el fin de que los vean “los que no tienen la segunda impresión de dicho tomo” (37).<sup>7</sup> Por alguna razón, estos villancicos no se incluyeron en las reediciones de S, a las que volveremos más tarde.

Los textos que aparecen en B –y por ende en V y T– proceden, como ya dijimos, directamente de la edición suelta, impresa por Fernández de León: las diferencias existentes entre estos caen definitivamente en el campo del error. No ocurre lo mismo con los textos de S que, definitivamente, proceden de versiones posteriores en las que sor Juana introdujo no pocos cambios. Estas versiones bien pudieron ser ejemplares de las sueltas con las correcciones manuscritas de la autora (véase abajo el caso de los villancicos de san Pedro Nolasco) o bien copias manuscritas corregidas. Llopis tuvo la primicia, publicó estos textos antes que nadie en Europa; sin embargo, no fue sino hasta la publicación de S cuando se dieron a conocer las versiones “definitivas” de estos villancicos, las ya corregidas por sor Juana. Como dijimos, Llopis está al margen del proyecto editorial “oficial” de sor Juana en Europa: quienes estuvieron en contacto con la autora fueron los editores del *Segundo volumen*.

---

<sup>7</sup> Esa “segunda impresión” es la de Llopis, que en rigor vendría siendo la tercera, pues después de la *Inundación* se imprimió *Poemas* (1690).

Lo anterior sugiere que había dos vías de comunicación distintas entre los impresores americanos y europeos en lo que concierne a los villancicos de sor Juana. Por un lado, desde la ciudad de México, y corregidos ya por su autora, se enviarían textos a Sevilla, donde López de Haro imprimía el *Segundo volumen*; por otro, Llopis debió tener una suerte de línea directa con Diego Fernández de León, quien desde Puebla debía remitirle las sueltas de sor Juana que salían de su taller, en este caso, las que correspondían a los primeros juegos de villancicos de sor Juana que se cantaron en Puebla. Creo que vale la pena señalar, como me lo ha hecho notar Marina Garone Gravier, la semejanza que existe entre las marcas tipográficas de Llopis y Fernández de León. Dicha semejanza podría contribuir a sostener la hipótesis de la relación que, aunque separados por el Atlántico, existía entre estos dos talleres (véase Figuras 1 y 2). En ambas puede verse un animal relacionado con el apellido de los impresores: en el caso de Llopis, un lobo; en el del poblano, un león. En ambas marcas aparecen las iniciales de los impresores: en la del barcelonés, el lobo posa su pata sobre un corazón en cuyas cámaras puede leerse “I. L.”; en el caso de Fernández de León, el león sostiene un espejo en el que se lee “D. F. D. L.”

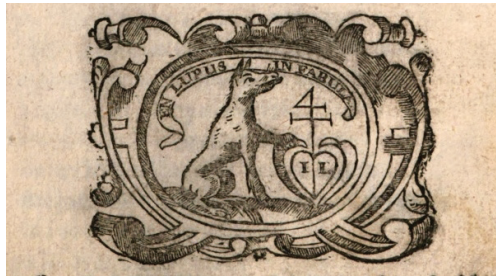
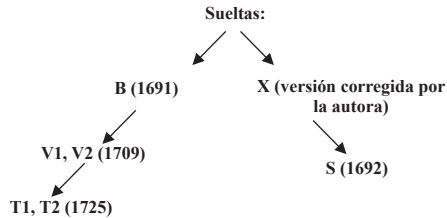


Figura 1. Marca de impresor de Joseph Llopis.



Figura 2. Marca de impresor de Diego Fernández de León.

Una vez trazados estos vericuetos editoriales transatlánticos, es posible establecer el siguiente *stemma* para los juegos de Concepción (1689) y San José (1690):



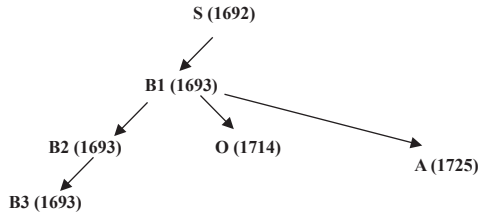
El caso de los villancicos dedicados a la Asunción (1690) merece una consideración aparte. A pesar de que se cantaron e imprimieron el mismo año que los de San José, no fueron incluidos en la edición de Llopis. La razón es muy simple: la fiesta del padre adoptivo de Cristo es el 10 de marzo, la de la Asunción, el 15 de agosto; ese año, la flota zarpó de Veracruz a Sevilla el miércoles 19 de julio (Robles, 1972: 208). En ella se embarcaron los villancicos de San José y, en la de 1691, los de la Asunción que, por supuesto, llegaron a Barcelona una vez que Llopis ya había concluido la impresión de su tomo. A

pesar de que el *Segundo volumen* ya estaba completamente formado, el juego se incluyó en este, tan a las carreras, que fue relegado al final, bajo el rubro de “Más poesías lírico-sacras” y ni siquiera se consignó en la tabla o índice. A pesar de las prisas, sor Juana envió a España una versión diferente a la de la suelta de este juego de la Asunción y los cambios introducidos se ven reflejados en S, tal como ocurre en el caso de los juegos de Concepción y San José.

A diferencia de estos dos últimos casos, el juego de Asunción de 1690 sí se incorporó a las reediciones de S. El *Segundo volumen* repitió el éxito editorial que había conseguido la *Inundación castálida*; tal como había ocurrido con el primer tomo, los lectores europeos se volcaron sobre el segundo, que incluía obras de la talla de *Los empeños de una casa* o *Primero sueño*. La demanda del público provocó que la segunda entrega de los textos de la monja americana se reeditara cinco veces. Bajo el título de *Segundo tomo*, Joseph Llopis imprimió en Barcelona en 1693 tres ediciones. Estas pueden identificarse, sobre todo, por los dibujos que ornan la portada: la primera tiene una viñeta con motivos vegetales (B1); la segunda, un tazón colmado de flores y frutos, sobre los cuales se posan un par de pájaros (B2); la tercera, el mismo tazón pero sin los pájaros (B3) (véase Sabat de Rivers, 1974; Rodríguez Cepeda, 1998: 38-43). La cuarta de las reediciones, bajo el título de *Obras poéticas*, se imprimió en Madrid por Joseph Rodríguez de Escobar en 1715 (O). La quinta y última, también madrileña, salió de la imprenta de Ángel Pasqual Rubio en 1725, y se llamó *Segundo tomo* (A). Es claro que el texto de los villancicos a la Asunción (1690) en todas estas reediciones depende de S, es decir, aquel corregido por la autora y que difiere del de la suelta.



El *stemma* de las reediciones del *Segundo volumen* sería, pues, el siguiente:



Los cambios que sor Juana introdujo en estos tres juegos de villancicos y que se ven reflejados en el texto de S no son, por lo general, radicales, pero son invaluableles en tanto que nos dejan atisbar su proceso creativo. Se trata de ligeros retoques para afinar la música del verso, reordenamiento de algunas palabras e intercambio de unas por otras. En los siguientes ejemplos, la primera versión corresponde a la suelta, la segunda, a S: a) “el viento soplos aliente” / “el viento respire alivios” (65: v. 21); b) “como es de todo dueño” / “como a dueño de todo” (65: v. 27); c) “concedió perdón” / “se inclina al perdón” (79: v. 13); d) “de mayor primor” / “aun de más primor” (79: v. 33); e) “dice que Ignacio añadió” / “dice que Ignacio la dio” (83: v. 10); f) “todo el diámetro atraviesa” / “el diámetro atraviesa” (92: v. 32); g) “y así, viéndola alejarse” / “y así, viéndola ausentarse” (95: v. 30).

Aunque no son la mayoría, hay otros cambios de mayor envergadura en el texto de estos tres juegos de villancicos. Para realizar la ensalada de la Asunción, un niño de la capilla pide a sus compañeros no versos ni bailes, sino el *recaudo*. Así, va uno trayendo la sal, otro el aceite y alguno más, las lechugas:

Yo daré las lechugas  
 porque son frescas  
 y nadie mejor dice  
 una friolera  
 (96: vv. 5-8).

El segundo verso de la cuarteta anterior, imprescindible para que el cuarto no quede desprovisto de rima y de chiste, faltaba en la suelta y sor Juana lo añadió en S. Es también de notar la diferencia entre los versos siguientes del mismo juego (91: vv. 38-43), en que sor Juana, valiéndose del *Cantar de los cantares*, compara a María, la esposa, que es toda dulzura, con su esposo, Dios, que, por el contrario, puede llegar a ser un tanto amargo. La suelta, a la izquierda, dio una lección sin mucho sentido, pues imprimió “esposa” en vez de “esposo” y “María” en vez de “mirra”, con lo que la comparación se perdió por completo. En S, del lado derecho, sor Juana compuso el desastre:

[...] la esposa pura  
 de sus labios celestiales  
 solo distila panales  
 con leche y miel de dulzura,  
 mas su *esposa* la amargura  
 tal vez de *María* destila  
 porque en sus labios afile  
 cortes de espada también.

[...] la esposa pura  
 de sus labios celestiales  
 solo distila panales  
 con leche y miel de dulzura,  
 mas su *esposo* la amargura  
 tal vez de *mirra* distila  
 porque sus labios afile  
 cortes de espada también.

Respecto de la edición suelta, como puede verse, las líneas de S no sufren, como digo, grandes modificaciones pero, finalmente,

constituyen lo que sor Juana quiso que conocieran sus lectores en Europa y en otros sitios dentro de los dominios españoles a los que llegaría la segunda entrega de sus obras reunidas. Las lecciones corregidas, que constituyen la última voluntad de la autora, son las que deben darse a conocer a los lectores modernos. En este punto la edición de Méndez Plancarte se tambalea: la mayor parte del tiempo, el cura de Michoacán tuvo a la mano, como ya dijimos, solo T1 o T2, las ediciones más tardías de entre las antiguas, y en las que no se imprimen estos poemas con las correcciones de su autora. El texto de los villancicos de Concepción de 1689, San José de 1690 y Asunción de ese mismo año que nos ofrecen las *Obras completas*, por ende, corresponde a un estado previo a las correcciones de la jerónima.

A pesar de que se trata de un testimonio revisado por la propia autora, no debe creerse que el texto del *Segundo volumen* es siempre pulcro y que debe seguirse ciegamente. Los editores, como lo habían hecho los de la *Inundación castálida* años atrás, introdujeron, junto con las correcciones de sor Juana, una importante cantidad de errores: hay que ser muy cautelosos para no confundir las unas con los otros. El verso que ofrece S para la ensalada del carpintero san José, “figuras del que él guardó”, resulta hipermétrico; el de la suelta, “figuras del que guardó”, da en el clavo (84: v. 99). Al mismo san José se dedican estas dos cuartetas, cuya lección en S es como sigue:

¿Quién le podrá suplir  
la infecundidad si nadie  
es digno de engendrar hijos  
*que suyos puedan llamarse?*

¡Oh, grandeza sin medida!,  
 que solo el eterno padre  
 le da su natural hijo  
*que suyo pueda llamarse*  
 (78: vv. 17-24)

El último verso de la segunda estrofa, además de ser gramaticalmente torpe, parece repetir por error el último de la primera. El verso correcto prevaleció en la edición suelta, “para que suyo le llame”, y ese es el que hay que elegir al momento de presentar un texto crítico.

#### LOS VILLANCICOS DE LA ROSA ALEJANDRINA

El juego dedicado a santa Catarina de Alejandría (m), el único de sor Juana que se cantó bajo la noche de Oaxaca —“inmensa y verdinegra como un árbol”— constituye un grupo en sí mismo dentro de la clasificación que aquí proponemos desde la crítica textual. La suelta se imprimió en la ciudad de Puebla, en los talleres de Diego Fernández de León en 1691. No deja de resultar curioso que el impresor decidiera editar este juego de villancicos cantados en la catedral de Oaxaca en su imprenta de Puebla, pues desde 1685 tenía un taller tipográfico también en Antequera (Garone, 2018: 158-159). La edición suelta debió embarcarse y arribar a España durante la segunda mitad de 1692 y se incluyó en el *Segundo tomo* editado, como ya dijimos, tres veces por Llopis en 1693 (B1, B2, B3). De ahí pasó a O (1715) y, por último, a A (1725). El *stemma* de esas ediciones fue ya esbozado líneas arriba. Los villancicos a la mártir

de Alejandría nunca formaron parte de las ediciones “oficiales” de sor Juana: no estuvieron en el *Segundo volumen* ni tampoco en la *Fama y obras póstumas* (1700).

La transmisión textual de este juego presenta algunas incógnitas. Existen cambios, pocos pero considerables, entre el texto de la edición suelta y el que presenta Llopis en sus tres ediciones del *Segundo tomo*: ¿al igual que en los otros casos que hemos revisado, el texto de Llopis depende de la suelta de Fernández de León? En algunas ocasiones, las ediciones de Llopis mejoran el texto de la suelta, lo cual es una anomalía. Hemos visto que, en su reedición de la *Inundación castálida*, Llopis no hacía sino dejar pasar los errores de las ediciones anteriores y añadir los propios; también hemos visto que Llopis no recibía textos corregidos de los villancicos por la misma sor Juana. Pongamos un ejemplo: la monja compara en uno de sus villancicos a Catarina con Cleopatra, la primera muerta por amor divino, la segunda, por el amor de un emperador romano. De ello se concluye que, de las dos, la mártir es “la mejor egipcia”, que es lo que imprime Llopis, y no “la mujer egipcia”, como leía la suelta (99: v. 48). Hay otra mejora que requiere de cierta destreza (101: vv. 31-34); la suelta, a la izquierda, ofrece una lección que no hace mucho sentido, mientras que Llopis, gracias a un par de retoques certeros (cambia “se” por “no” y “pone” por “pena”), ofrece una lectura clarísima:

Mas *se* ve la ignorante  
ciega malvada astucia,  
que el suplicio e que *pone*  
sabe hacer Dios el carro donde triunfa.

Mas *no* ve la ignorante  
ciega malvada astucia,  
que el suplicio en que *pena*  
sabe hacer Dios el carro donde triunfa.

Hay otros cambios que ni mejoran ni arruinan el pasaje y que resultan aún más inexplicables: ¿por qué Llopis alteraría versos que hacían pleno sentido en la suelta y no se limitó a copiar, como había hecho antes con otros villancicos, el texto de estas? El caso más revelador en este sentido lo encontramos en un villancico en el que se relata el famoso episodio del coloquio entre santa Catarina y los cuarenta o cincuenta sabios de Egipto —el número varía según la versión—, convocados por el emperador Maximino para convencerla de abjurar de su fe cristiana. Ocurrió lo opuesto: la docta joven los convirtió, con la agudeza de sus argumentos, al cristianismo. El emperador, colérico, mandó ejecutar a los sabios.<sup>8</sup> La siguiente estrofa celebra el triunfo de la santa y destaca el hecho de que la proeza la haya ejecutado una mujer y no un varón (102: vv. 51-52). La lección que puede verse a la izquierda es la de la suelta poblana; la de la derecha es la transformada por Llopis en su primera edición del *Segundo tomo* (B1):

Nunca de varón ilustre  
 triunfo igual habemos visto  
 y es que quiso *honrar* en ella  
*Dios el sexo femenino.*  
 ¡Víctor, victor!

Nunca de varón ilustre  
 triunfo igual habemos visto  
 y es que quiso *Dios* en ella  
*honrar al sexo femenino.*  
 ¡Víctor, victor!

---

<sup>8</sup> El episodio no deja de tener algún paralelo con otro —que no deja de tener algo de fantástico— de la vida de sor Juana, relatado por Calleja en su aprobación a la *Fama y obras póstumas*: el entonces virrey, marqués de Mancera, admirado de la gran sabiduría de Juana Inés, que en ese entonces no era monja y vivía en el palacio como dama de su esposa, quiso ponerla a prueba y reunió a “cuantos hombres profesaban letras en la universidad y Ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta [...] No desdénaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más de diez y siete años) de la no combatiente sino examinada tan señalados hombres”. No solo no se vio vencida la sabia adolescente, sino que “a la manera que un galeón real [...] se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron” (1700: s. n.).

La versión del verso “honrar al sexo femenino” que ofrece B1 es hipermétrica; B2 y B3 corrigen y ofrecen la lección “honrar el sexo femenino” y “honrar al sexo femenino”, respectivamente. En los tres casos, de cualquier forma, hay un cambio importante, consciente, con respecto de la suelta. ¿Por qué alteró Joseph Llopis estos pasajes del juego para la mártir de Alejandría, a veces para mejorarlos, a veces gratuitamente? ¿Fue realmente el impresor el que hizo los cambios o recibió, en este único caso, un texto corregido por la autora? ¿Hay otro testimonio (otra suelta, quizá), hoy perdida, de la cual depende el texto de B1, B2 y B3?

Hay que añadir que este mismo villancico dedicado a santa Catarina aparece atribuido a Manuel de León Marchante en sus *Obras poéticas póstumas*, impresas muchos años después (1733). En este último volumen, por cierto, la estrofa en cuestión es idéntica a la de B3. No contamos con razones de peso para dar por válida esta atribución a León Marchante: hasta ahora, el testimonio más antiguo que conocemos de este villancico es el que corresponde a la suelta poblana de 1691, atribuida a sor Juana; por tanto, habrá que defender que este villancico, hasta que se pruebe otra cosa, se debe a su pluma.

El juego de santa Catarina es, por mucho, el que más se cita y se conoce; ello se debe, sobre todo, a las numerosas relaciones que pueden establecerse entre la vida de sor Juana y la de la santa, joven mujer sabia, mucho más que todos los doctos hombres de Egipto, asediada hasta la muerte por el emperador Maximino. A la luz de la polémica en torno a los neblinosos años finales de la monja, se ha visto en estos villancicos, cantados en 1691, un testamento poético, una denuncia, no tan velada, del asedio que la monja supuestamente padecía, en fin, un canto de cisne. Algunos

versos dedicados a la santa alejandrina recuerdan decididamente, de hecho, ciertos pasajes de la *Respuesta a sor Filotea*, firmada el mismo año que estos villancicos. Ahí sor Juana asegura que “cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia” es “blanco de la envidia” (vv. 607-610). Lo mismo dice en sus villancicos de la mártir alejandrina:

Contra una tierna rosa  
 mil cierzos se conjuran:  
 ¡oh, qué invidiada vive  
 con ser breve la edad de la hermosura!  
 Porque es bella la invidian,  
 porque es docta la emulan:  
 ¡oh, qué antiguo en el mundo  
 es regular los méritos por culpas!  
 (101: vv. 15-22).

**DOS CASOS PROBLEMÁTICOS: CONCEPCIÓN, MÉXICO, 1676,  
 Y NAVIDAD, PUEBLA, 1689**

El villancico es un género que oscila entre lo individual y lo colectivo. Dado que las catedrales del orbe hispano debían cantar un juego para mañitines completo en cada celebración religiosa que así lo requiriera, no siempre se daban el lujo de encargar y estrenar juegos enteros anualmente. Era habitual que se confeccionaran al modo de *Frankenstein*: con piezas de aquí y de allá y debidas a la pluma de más de un ingenio. La labor de sor Juana estuvo forzosamente sujeta a esos vaivenes y, por tanto, hay que andarse con pies de plomo al mo-



mento de imputarle la autoría de tal o cual villancico. Es posible, por un lado, que la monja haya escrito alguno que no se incluyó nunca en sus obras reunidas y que se nos escapa, perdido entre el resto de las piezas de otros autores en algún juego anónimo. Por otro lado, existen también algunos villancicos cuya autoría no puede atribuirse con seguridad a nuestra poeta, a pesar de que estos hayan sido incluidos en sus obras publicadas en Europa. Entre los doce juegos que se le han atribuido tradicionalmente, hay dos que constituyen casos problemáticos: Concepción, México, 1676 (núms. 9-16 de mi edición, c<sup>1</sup>) y Navidad, Puebla, 1689 (núms. 68-75, n<sup>1</sup> y n<sup>2</sup>).

Tengo serias sospechas de que, salvo dos piezas, el juego para la Concepción del 76 no es de sor Juana. Existe una edición suelta, anónima (c<sup>1</sup>) que alberga, por supuesto, el conjunto completo de los ocho villancicos repartidos en tres nocturnos. Sin embargo, de esa suelta tan solo dos villancicos (12 y 13) fueron incluidos en el *Segundo volumen*, en donde aparecen anexados a otro juego dedicado a la Concepción, cantado en Puebla en 1689; el resto prevaleció únicamente en el pliego americano. Resulta inaudito que de un juego cantado en 1676 solo se rescataran dos poemas y que estos no se publicaran sino hasta 1692, es decir, 16 años después de que se cantaron y luego de que la *Inundación castálida* (1689) había tenido ya tres reediciones. Recuérdense que el resto de los juegos de sor Juana conocidos anteriores a 1685 fueron incluidos íntegros en la *Inundación* y en sus reediciones. ¿Por qué sor Juana hizo a un lado estos villancicos y rescató únicamente dos de ellos tantos años después?

Además de los datos duros, el estilo de los villancicos de la suelta que no pasaron al *Segundo volumen* puede también levantar sospechas. La aridez, tan catequética, sobre todo de los números

9, 11 y 14, contrasta fuertemente con las estrategias empleadas por sor Juana en esa época. En todos los juegos anteriores al 83, es claro que se halla sumamente preocupada por darle un peso físico, tangible, a los misterios divinos, que de por sí no lo tienen. Por eso abundan en estos años los villancicos “en metáfora de” o alegorizantes.<sup>9</sup> De hecho, los únicos dos poemas de este juego que sí fueron incluidos en sus obras reunidas están escritos bajo este procedimiento: los dos se ambientan en ese espacio tan caro para la monja, el jardín; en uno, se nos presenta a María como una hierba medicinal que alivia nuestros dolores y en otro, como una rosa que conserva su pureza a pesar de estar cercada por los arbustos espinosos del pecado. Considérese también la brevedad inusitada de la ensalada (16), de apenas 42 versos: todas con las que sor Juana remata el resto de sus juegos van de los 80 a los 200 versos (es obvio que le gustaba recrearse en ese festín final).

A lo anterior hay que añadir que en la *Carta* a su celoso padre espiritual, Antonio Núñez de Miranda (1682), sor Juana menciona *dos* juegos de villancicos a la Virgen compuestos por ella hasta entonces: unos anónimos, presumiblemente los de Asunción de 1676 —que sí se incluyeron del todo en la *Inundación castálida*— y otros con su nombre, que no pueden ser más que los de Asunción de 1679. ¿Por qué no menciona este juego a la Concepción, también mariano?:

---

<sup>9</sup> Tenorio define el recurso de los villancicos “en metáfora de” como “la invención de una alegoría continuada a lo largo de toda la composición, para contar más brillante o plásticamente las historias de siempre” (1999: 29); la misma estudiosa señala que el gusto por este recurso, aunque era moneda corriente en el siglo XVII, le viene a sor Juana probablemente de su admirado Manuel de León Marchante (2002: 543-561).

dos villancicos a la Santísima Virgen [...] hice con venia y licencia de V.R., la cual tuve entonces por más necesaria que la del Sr. Arzobispo Virrey, mi prelado, y en ellos procedí con tal modestia, que no consentí en los primeros poner mi nombre, y en los segundos se puso sin consentimiento ni noticia mía (en Alatorre, 1987: 619).

Ya que he traído a colación al padre Núñez, aprovecho para lanzar la hipótesis, aparentemente descabellada, de que los villancicos de este juego concepcionista que ahora nos ocupa —si no todos, al menos uno o dos— se deben a su pluma. Recordemos que el piadoso varón que pasó a la historia como el antagonista que buscó interrumpir la ascendente carrera literaria de su hija espiritual, fue, en su momento, una joven promesa de las letras novohispanas. El relato que Juan de Oviedo, su biógrafo, hace de la temprana vocación literaria de Núñez es verdaderamente fascinante:

le buscaban, valiéndose del concepto que tenían de sus aventajadas letras para el desempeño de muchas funciones literarias, recurriendo a la abundante oficina de su escogida erudición y eminencia en las humanas letras [...] a que satisfacía con mucho crédito y admiración de los que veían la suma facilidad y primor con que las acababa, sin faltar a la primaria y precisa obligación de su estudio teológico y ejercicios espirituales, con ser en tanto número las obrillas que le pedían que era fama común que *casi no se cantaba villancico alguno en las iglesias de México que no fuese obra de su ingenio* (1702: 13-14).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> El subrayado es mío.

Ese joven Núñez que componía versos en su cabeza mientras se paseaba por los pasillos de los colegios jesuitas, por una razón u otra, nunca descolló como poeta. Con el tiempo dejó de dedicar sus esfuerzos a las “humanas letras” y decidió orientarlos a convertirse no en un poeta de renombre, sino en un modelo de virtudes y santidad. Bajo esta perspectiva quizá se entienda mejor la saña con la que el padre reaccionó al surgimiento del prodigio literario que era sor Juana: de pronto la pluma de una joven, mucho más remontada que la suya, se llevaba todos los aplausos.

¿Seguía Núñez componiendo villancicos para 1676, a sus 58 años? El hecho de que sor Juana, en ese entonces muy ligada a Núñez, haya colaborado con él en la composición del juego de villancicos a la Concepción es apenas una conjetura. No obstante, lo que parece mucho más probable es que, independientemente de quién o quiénes sean los otros autores, ese juego no se deba enteramente a la monja. Ese año debieron pedirle que lo completara y ella compuso dos villancicos; años después, en 1689, cuando compuso el juego poblano dedicado al mismo asunto y lo envió a España para su publicación, quizá haya decidido rescatar aquel par de poemas de algún cajón. Ya corregidos, aumentados y anexados a este nuevo juego, compuesto por ella en su totalidad, los habrá enviado a la Península, orgullosa, para la conformación del *Segundo volumen*.

El juego de Navidad poblano de 1689 es el más conflictivo de los juegos de sor Juana. Del mismo modo que ocurre con el resto, este juego navideño tuvo una primera edición suelta americana. Ahora bien, de este conocemos no una, sino dos sueltas: una anónima (conservamos un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia) y otra, de cuya existencia me informó Anastasia

Krutitskaya, con el nombre de sor Juana (se resguarda un ejemplar en la Hispanic Society de Nueva York). Ambas fueron impresas en 1689 en la imprenta de Diego Fernández de León, en Puebla. Entre el texto de ambas existen mínimas diferencias, a las que volveremos más tarde. Fuera de eso, las dos sueltas solo se distinguen en la formación de los folios, en las viñetas que los adornan y en las normas que se siguieron con respecto a la ortografía. Como casi todos los otros juegos de villancicos de sor Juana, este de Navidad se incluyó íntegramente en las ediciones de sus obras reunidas en España. El primero en incluirlo fue Joseph Llopis, en su edición de 1691 (B), desde donde se transmitió a las dos ediciones valencianas de 1709 (V1 y V2) y a las dos emisiones de la madrileña de 1725 (T1 y T2). El juego también formó parte del *Segundo volumen* (S) pero, como había ya ocurrido con el juego a Concepción (1689) y san José (1690), no se añadió a las reediciones del mismo.

Ahora bien, de los ocho villancicos que componen el juego navideño, cuatro, podemos aseverarlo con una mano en la cintura, no son de su autoría y uno más, como explicaremos, es el resultado de una curiosa colaboración entre ella y los poetas peninsulares Vicente Sánchez y León Marchante. Cuatro de los villancicos de dicho juego habían sido ya publicados en pliegos sueltos de villancicos españoles anónimos muy anteriores a 1689 y, después de esa fecha, fueron restituidas, en sus respectivas ediciones de obras reunidas, a los debidos autores. Méndez Plancarte fue el primero en advertir que varios villancicos navideños se hallaban en las obras reunidas de otros poetas, publicadas mucho después de 1689 (véanse 415 y 418-419 de su edición). Para el editor, y con toda razón, no había motivo para sospechar siquiera de la autoría de la Décima Musa:

¿por qué habríamos de darle crédito a una atribución realizada varios años después de que sor Juana publicara esos villancicos con su nombre y en numerosas ediciones? No obstante, Martha Lilia Tenorio vino a poner los puntos sobre las íes: señaló la existencia de las sueltas anteriores a la atribuida a sor Juana, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, y gracias a ello pudo aseverar con firmeza que los villancicos en cuestión no eran suyos (1999: 173-190). Ha habido también quienes han señalado, desde la musicología, la existencia de partituras con las letras de estos villancicos muy anteriores a la publicación del juego de sor Juana (véase Pérez Amador, 2008: 159-178; Tello, 2018: 37-38).

Partiendo de todo ese trabajo, realicé por vez primera el cotejo de todos los testimonios conocidos para echar algo más de luz sobre este misterio sorjuanino. “El alcalde de Belén” (70) aparece ya en una suelta toledana de 1677 (a la que asigno la sigla n<sup>3</sup>); “Hoy el mayor de los reyes” (71) se imprime por primera vez, hasta donde sabemos, en una suelta toledana de 1685 (n<sup>4</sup>); “Pues mi Dios ha nacido a penar” (72) está en la suelta ya referida de 1677 (n<sup>3</sup>), de donde también proviene el cuarto villancico en disputa, “Escuchen dos sacristanes” (75). Tenemos por último el caso de “Al niño divino que llora en Belén”, villancico 69, que parece una suerte de popurrí. Salvo una, que es de León Marchante, todas las coplas o estrofas aparecen idénticas en un villancico impreso por primera vez en una suelta zaragozana de 1674 (r<sup>1</sup>). Puesto que este luego fue incluido en la *Lira poética* de Vicente Sánchez (Zaragoza: Manuel Román, 1688, sigla L), podemos pensar que se deben a su pluma. El estribillo es absolutamente distinto al de r<sup>1</sup> o L; se basa, notoriamente, en uno de León Marchante, pero va tan por otro rumbo que hay que

darle el crédito de su autoría a sor Juana.<sup>11</sup> El estribillo de la monja se intercaló entre cada una de las estrofas de Sánchez:

Al niño divino que llora en Belén  
dejenlé,  
pues, llorando mi mal, consigo mi bien;  
dejenlé,  
que a lo criollito yo le cantaré:  
le, le,  
que le, le, le.  
(69: vv. 1-7).

Las pruebas con las que contamos son contundentes: varios villancicos del juego de Navidad atribuido a sor Juana son de la autoría de otros poetas. La pregunta se impone: ¿por qué los villancicos ajenos fueron incluidos también, no solo por Joseph Llopis, sino también por los editores “oficiales” en el *Segundo volumen*? Y eso no es todo: los textos de este juego navideño que se incluyeron en este tomo no derivan de ninguna de las dos ediciones sueltas, sino, como el resto de los villancicos allí incluidos, de una versión posterior corregida por sor Juana. Es decir, sor Juana hizo cambios, pequeños pero significativos, a villancicos ajenos y los envió a Europa, junto

---

<sup>11</sup> El villancico de León Marchante cuyo estribillo sirve de modelo a este de sor Juana comienza con el verso “A Belén, zagalejos”, y fue cantado en Alcalá en 1667; se recopiló después en el segundo tomo de sus *Obras poéticas póstumas* (1733: 52): “A Belén, zagalejos, / que ha nacido el Sol, / quedito que llora, / pasito que ríe, humanado Dios. / No, no, no le recuerden, no, / que en los brazos del alba / descansa el amor. / ¡Ay, qué dolor! / Recibid, Niño hermoso, mi corazón, / que a mí me duele, / y os adora a vos. / ¡Ay, qué dolor! / ¡Ay, qué placer! / Pues adoro a un Dios Niño, / dejenmé, / que, llorando mi mal, / consigo mi bien: / dejenmé, dejenmé”.

con los propios, para engrosar la segunda entrega de sus obras. Pongo un par de ejemplos: todos los testimonios, desde la suelta toledana de 1677, pasando por las sueltas americanas de 1689, y hasta las obras reunidas de León Marchante, impresas en 1733, ofrecen los versos que pueden leerse a la izquierda; únicamente S, a la derecha, que, como ya lo demostramos, fue revisado y corregido por sor Juana, presenta una versión distinta (70: vv. 59-62):

En Belén sin faroles entraron	A Belén sin antorchas camino
a fin de que todos,	hacen porque todos,
tropezando en su dicha, en el niño	tropezando en su dicha, en el niño
diesen de ojos.	diesen de ojos.

En el ejemplo a continuación ocurre lo mismo: todos los testimonios dan la versión de la izquierda; solamente en S se conservó la de la derecha (72: vv. 56-59):

No se duerme en la noche,	No se duerma en la noche,
que al hombre intenta salvar,	que al hombre le viene a salvar,
que a los ojos del rey el que es reo	que a los ojos del rey el que es reo
goza libertad.	gozó libertad.

¿Qué puede sacarse en claro –si es que tal cosa es posible– de esta enredada situación? Me aventuro a especular que poco antes de diciembre de 1689 se le encargó a sor Juana una serie de villancicos para los maitines de Navidad, pero, por una razón u otra, no compuso el juego completo, sino solo tres (y medio) de sus villancicos. El trabajo lo habrá completado ella misma o, muy probablemente, el maestro de capilla, Miguel Mateo Dallo y Llana, con villancicos extraídos de sueltas españolas. Una vez hecho esto,



el juego mestizo se imprimiría en Puebla, anónimo. Pero en 1689 sor Juana era una celebridad y quizá por eso, Diego Fernández de León, con miras en el aumento de ventas, decidiera hacer ese mismo año otra edición del juego (¿antes, al mismo tiempo, después de la anónima?) con el nombre de la supuesta autora.

Esta última acción pudo estar motivada por la situación financiera de Fernández de León, que en 1689 era complicada. Tal como refiere Marina Garone en su magnífico estudio (2018: 159 y ss.), un año antes, el impresor se había visto obligado a hipotecar su imprenta y trasladarse, con todos los enseres de su taller, a la casa del presbítero de la Catedral de Puebla, Nicolás Álvarez. Contraía así una deuda de 500 pesos, la cual debía pagar en un plazo no mayor a dos años al regidor de la ciudad. Contrajo luego otra deuda de 1000 pesos a raíz de la compra de nuevo material tipográfico, traído desde Amberes, que utilizó, de hecho, en la elaboración de las dos sueltas navideñas. Durante 1689 imprimió obras en las que emplearía algunos de los ornamentos con que, a fines de ese año, engalanaría también los villancicos de sor Juana. Entre esas obras impresas en 1689 se cuenta el *Arte de lengua mexicana*, en cuya portada, por cierto, aparece su marca de impresor, de la que hemos hablado antes (Figura 3). Como puede apreciarse, algunos ornamentos utilizados en la portada de esta última obra podemos encontrarlos en la suelta anónima (y muy ornamentada) de los villancicos navideños (Figura 4); otros, las pequeñas cruces en la portada del *Arte*, constituirían el único adorno de la muy austera portada del juego navideño que sí ostenta el nombre de la Décima Musa (Figura 5).



Figura 3. Antonio Vázquez Castelu. *Arte de lengua mexicana* (Puebla, Diego Fernández de León, 1689).

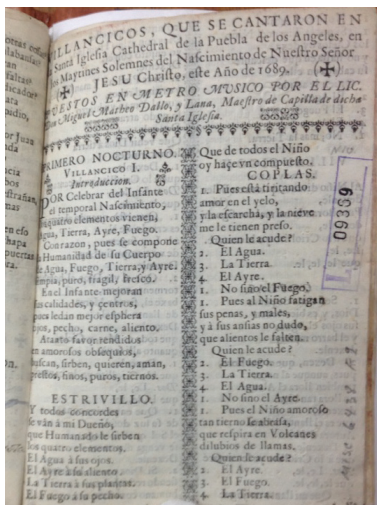


Figura 4. Sor Juana Inés de la Cruz. *Villancicos que se cantaron...* (Puebla, Diego Fernández de León, 1689).

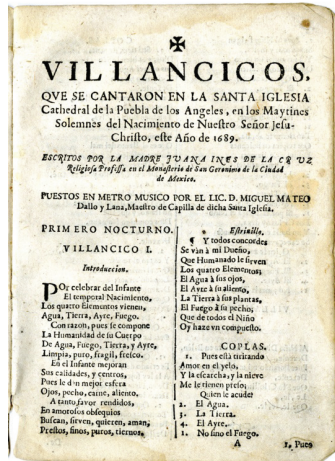


Figura 5. Sor Juana Inés de la Cruz, *Villancicos que se cantaron...* (Puebla, Diego Fernández de León, 1689).

Añado que quizá Fernández de León sabía que no todos los villancicos de este juego eran de la autoría de sor Juana, puesto que tenía una relación cercana con el entonces maestro de capilla de la Catedral de Puebla, Dallo y Llana, y su familia: consta que en 1693, el hermano de este último gestionó para el impresor una licencia que le permitiría editar unos villancicos (Garone, 2018: 165). Si esta relación entre Fernández de León y los Dallo y Llana existía en 1693, no es improbable que existiera ya en 1689.

Ahora bien, ¿cuál de las dos ediciones sueltas, la anónima o la nominal, recibió Llopis? ¿Desde cuál derivó el texto que incluiría en su edición de 1691? Hay pequeñas pistas que nos permiten asegurar que el impresor barcelonés, gran admirador de sor Juana, tuvo entre sus manos la suelta cuya portada ostenta el nombre de

la autora. Mientras que la anónima imprime “y que hechos bien vengan”, la nominal y Llopis leen “en que hechos bien vengan” (71: v. 16); la primera ofrece la lección “con dulce simpatía que la arrastra”, y las otras dos, “con dulce simpatía que le arrastra” (74: v. 24); la anónima dice “Fuente, cuello, manos, plantas”, y las otras dos: “Frente, cuello, manos, plantas” (73: 61). Fue, pues, la edición suelta nominal la que llegó a manos de Llopis en Barcelona; este, ajeno a todas las circunstancias relacionadas con Dallo y Llana o Fernández de León, arriba bosquejadas, incluyó el juego entero – los villancicos de sor Juana y los otros– en su edición de las obras reunidas de la Fénix Americana en 1691.

Un año después, cuando llegó la hora de armar el *Segundo volumen*, había dos opciones: incluir únicamente aquellos villancicos que sí eran de la autora y explicar la situación en un epígrafe o, simplemente, ahorrarse la molestia e incluir el juego completo. Persuadida tal vez por terceros, sor Juana optó por la segunda alternativa y aprovechó la oportunidad para retocar ciertas cosas que no le agradaban del todo en esos villancicos ajenos. Para nosotros, celosos guardianes de la “originalidad”, esta práctica sería, cuando menos, deshonesta, pero no ocurría lo mismo en aquel tiempo: “‘Plagio’ es un concepto moderno” (Tenorio, 1999: 173). Además, ni la poeta ni sus editores imaginaron que varios siglos después, en un mundo mucho más interconectado que el suyo, habría algunos, con cierta debilidad por las antigüedades, que se pondrían a buscar las piezas de este rompecabezas, dispersas por las bibliotecas del mundo, e intentarían ponerlas en su lugar.

**COLOFÓN: LAS CORRECCIONES AUTÓGRAFAS**

Entre todos los pliegos sueltos que conservamos de los villancicos de sor Juana, el dedicado a san Pedro Nolasco (México, 1679) ocupa, sin duda, un puesto privilegiado. Nos hemos ya referido a este juego, pues, al igual que otros de la misma época, fue incluido en la *Inundación castálida*. Sin embargo, este tiene una particularidad: el único ejemplar de la suelta que conocemos, el cual perteneció a Salvador Ugarte y actualmente se conserva en la Biblioteca Cervantina de Instituto Tecnológico de Monterrey (ML3570.2), presenta correcciones autógrafas de la misma sor Juana. En los márgenes, la poeta garabateó algunos versos, tachó otros que no terminaban de convencerla, superpuso su delicada caligrafía a los caracteres impresos. Se trata, hasta ahora, de las únicas correcciones autógrafas conocidas de sor Juana a una de sus propias obras.

A pesar de que Alfonso Méndez Plancarte revisó el ejemplar de la suelta con cuidado allá en los años cincuenta y creíamos que se había dicho todo al respecto, esas pocas páginas amarillentas aún pueden darnos unas cuantas sorpresas. Primero que nada, puede observarse que sor Juana tachó tres versos del primer villancico del juego (en mi edición ocupa el núm. 18 y los vv. tachados son el 18, el 19 y el 26; véase Figuea 6 abajo). La propuesta para sustituir el tercero de ellos es muy clara: en vez de “en que a Cristo parecía”, debe leerse “que a Xto —Cristo— solo venía”.

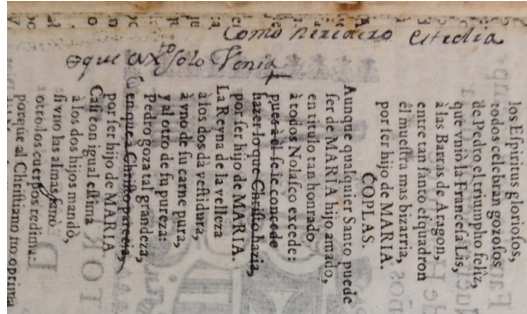


Figura 6. Correcciones autógrafas al juego de villancicos a san Pedro Nolasco (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1677).

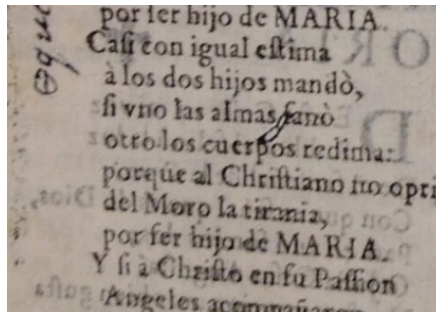
No es tan clara, en cambio, la corrección que corresponde al par restante: puede verse que sor Juana tachó dos versos de la primera estrofa: “pues a él se le concede / hacer lo que Cristo hacía”, pero en el margen solo puede leerse su propuesta para sustituir el segundo: “como heredero este día”. Si nos fijamos con atención, veremos que la hoja se halla mutilada, que le falta la franja vertical del extremo izquierdo, mutilación que seguramente ocurrió, como es frecuente, durante el proceso de encuadernación. En esa tira de papel que el encuadernador rasgó y desechó iba un verso autógrafo de la Décima Musa. Dicho lo anterior, no podemos simplemente sustituir el segundo de los dos versos tachados y conservar el primero (como hizo Méndez Plancarte), porque entonces la estrofa pierde su sentido, no queda claro qué se le *concede* a san Pedro Nolasco “por ser hijo de María”:

Aunque cualquier santo puede  
ser de María hijo amado,  
en título tan honrado

a todos Nolasco excede,  
 pues a él se le concede  
 como heredero este día,  
 por ser hijo de María.

Necesitamos, irremediablemente, el verso perdido para poder leer la estrofa tal como la corrigió sor Juana.

Hay otra corrección, minúscula, de la que Méndez Plancarte no se percató cuando revisó el ejemplar (véase Figura 7). Es muy difícil verla a simple vista: se trata de una *g*, la cual sor Juana sobrescribió a la *s* inicial de la palabra “sanó” (18: v. 30). La autora nos dice, con razón, que Cristo no “sanó” las almas, como quiso el impresor de este juego, sino que las “ganó” para el Cielo.



**Figura 7.** Correcciones autógrafas al juego de villancicos a san Pedro Nolasco (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1677).

Si bien en el género los límites entre el trabajo de uno y otro villanciquero podían llegar a difuminarse, como se ha visto ya en el caso del juego de Navidad, sor Juana no solía atribuirse composiciones que no eran suyas. Al final de esta misma edición suelta a

san Pedro Nolasco, la monja escribe, refiriéndose a dos villancicos: “Estos de la misa no son míos, Juana Inés de la +” (Figura 8). A pesar de esta advertencia manuscrita, los editores españoles incluyeron estas dos piezas junto al resto del juego en cuantos tomos de sor Juana se imprimieron de aquel lado del océano. Estamos ante una prueba más de que hay que ser extremadamente cuidadosos al momento de atribuirle villancicos a la jerónima.

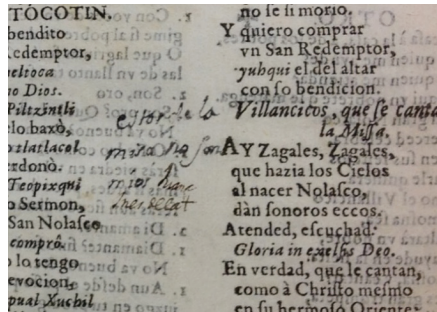


Figura 8. Anotación autógrafa al juego de villancicos a san Pedro Nolasco (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1677).

Estas correcciones autógrafas y las realizadas a los villancicos que conformaron el *Segundo volumen* nos obligan a cuestionar la idea de que sor Juana no tendría estas obras suyas en alta estima, que las consideraría un peldaño inferior en la escalinata de su quehacer literario y que, por ende, habría procedido descuidadamente en su edición.<sup>12</sup> Me parece que ocurría algo muy distinto: se preocupaba en primer lugar porque sus versos, acompañados de la mú-

<sup>12</sup> “Sor Juana parecía no dar gran importancia a esta parte de su obra. Es de notar, por ejemplo, el descuido con que incluyó o hizo incluir los villancicos en la edición de sus obras” (Tenorio, 1999: 54).



sica, se lucieran en los maitines catedralicios y después procuraba ofrecer a los lectores la mejor versión posible de su trabajo. A veces ello no ocurría debido a que en su transmisión textual de impresor en impresor, el texto de los villancicos se iba oscureciendo, como un río que, nítido en su origen, desemboca turbio en el mar. Consecuentes con esa preocupación de la autora, los editores modernos debemos conocer cada recodo de ese sinuoso río, y proceder con suma cautela, provistos de todas las herramientas posibles, al momento de ofrecer el texto de sus villancicos.

Era de esperarse que sor Juana cuidara cada detalle, pues, a diferencia de otros, estos poemas no solo iban a ser leídos por sus amigos o por quienes compraran los volúmenes de sus obras, sino que iban destinados a complacer el oído del gran público: desde el virrey hasta el más humilde de los esclavos. En los villancicos de la madre Juana, la Nueva España, multiforme, mestiza, plural, se encontraba consigo misma y, milagrosamente, se cohesionaba. Al mismo tiempo, a través de esa voz poética con la que construyó sus villancicos –lírica al mismo tiempo personalísima y colectiva–, sor Juana dialogaba con la sociedad de la que formaba parte: eran un transparente puente de palabras entre la soledad de la celda y la muchedumbre.

## FUENTES

- a<sup>1</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA / Iglesia Metropolitana de México: / En honor de MARÍA Santíflima Madre de Dios: en fu / ASSVMPCIÓN Triumphante, / Año de 1676. / *Que Instiiuyó [sic] y Dotó la devoción del feñor Doctor, y Maestro D. SIMÓN / ESTEBAN BELTRÁN DE ALZATE Y ESQVIBEL, Cathedrático Jubilado de Prima de Sagrada Escripura en esta Real Vniversidad, / y digníflimo Maestrefcuela de dicha Santa Iglesia / [que Dios aya.] / <viñeta> / Compuestos en metro múfico, por el Bachiller Joseph de Agurto, y / Loayfa, Maestro de los Villancicos de dicha S. Iglesia. / Con licencia, en México, por la Viuda de Bernardo Calderón.*
- c<sup>1</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON / EN LA SANTA IGLESIA METRO-/ politana de México. / EN LOS MAITINES DE LA PVRÍSSIMA / CONCEPCIÓN de Nuestra Señora. / A devoción de vn afecto al Misterio. / Año de 1676. / Con licencia <viñeta> En México. / *Compuestos en Metro múfico, por el Br. Ioseph de Agurto y Loayfa, Maestro / Compositor de dicha Santa Iglesia. / Por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Augustín. <nota autógrafa: los compuso la M<sup>e</sup>. Ju<sup>a</sup>. Inés de la Cruz religiosa de S. Gerónimo de Mex<sup>o</sup>.>.*
- n VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON / EN LOS MAITINES DEL GLORIOSÍSSIMO PADRE / S. PEDRO NOLASCO, / Fundador de la Sagrada Familia de Redemptores del Orden de Nuestra Señora de la / Merced, día 31. de Henero de / 1677. años. / <viñeta> / <nota autógrafa: de

la M. Juana Inés de la Cruz>. <colofón: *CON LICENCIA.*  
/ En Mexico, por la Viuda de Bernardo Calderon, Año de /  
1677.>

p<sup>1</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA /  
Iglesia Cathedral de México, á los Maytines del Gloriosííí-  
mo Príncipe de la / Iglesia, el Señor SAN PEDRO. / *Que*  
*fundó, y dotó el* Doct. y M. D. Simón Estevan Beltrán, de  
Alzate, y Esquibel (que / Dios aya) *Maestre-escuela, que*  
*fue, desta S. Iglesia Cathedral, y Cathedrático Jubilado de /*  
*Sagrada Esçriptura, en esta Real Universidad de México. /*  
Año de <viñeta> 1677. / DEDÍCALOS, / AL Señor Lic.<sup>do</sup> D.  
*García de Legafpi, Velazco, Altamirano, y / Albornoz, Canó-*  
*nigo desta Santa Iglesia Cathedral de Mexico, &c.* <colofón:  
*CON LICENCIA. En Mexico, por la Uiuada de Bernardo*  
*Calderon.*>

a<sup>2</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA  
IGLESIA / Metropolitana de MÉXICO: / *En honor de MARÍA*  
*Santííííma Madre de Dios: / En su ASSVMPCIÓN Trium-*  
*phante. / Año de 1679. / Que infituyò, y Dotò la devoción*  
*del Señor Doctor, y Maestro DON SIMÓN / ESTEBAN BEL-*  
*TRÁN DE ALZATE Y ESQUIBEL, Cathedrático Jubilado*  
*/ de Prima de Sagrada Escritura en esta Real Vniversidad,*  
*y digníííímo Maestrescuela / de dicha Santa Iglesia (Que*  
*Dios aya.). / Escribíalos la MADRE JVANA INÉS DE LA*  
*CRVZ, Religiosa Professa / del Convento de Religiosas del*  
*Señor San Gerónimo de esta Ciudad. / <viñeta> / <colo-*  
*fón:> Púsolos en la Música el Br. Iofeph de Loayfa, y Agur-*  
*to, / Compositor de los Villancicos de dicha S. Iglesia. / CON*

LICENCIA. / En México, por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de / San Augustín.

p<sup>2</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA / Cathedral de MÉXICO: En los Maytines del Gloriosísimo / Príncipe de la Iglesia, el Señor SAN PEDRO. / *Que Infittuyó, y Dotó la devoción del Señor Doctor, y M. Don Simón / Estevan, Beltrán de Alzate, y Esquibel, (que Dios aya) Cathedrático / Jubilado de prima de Sagrada Escriptura, en esta Real Vniversidad y / digníffimo Maestrescuela de dicha Santa Iglesia. / Año <viñeta> 1683. / Compuestos en metro Múfico por el Br. Ioseph de Agurto y Loayfa, Maestro de dicha Santa Iglesia. / <nota autógrafa: de la M<sup>c</sup> Ju<sup>a</sup> Inés de la Cruz> / <colofón:> Con Licencia. En México: / y Por la Viuda de Bernardo / Calderón en la calle de / S. Augustín.*

a<sup>3</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA / Metropolitana de México: en honor de MARÍA Santíssima / MADRE DE DIOS, EN SV / ASSUMPCION TRIUMPHANTE. / Que Infittuyó, y Dotó la devoción del Señor *Dr. y M. D. SIMÓN / ESTEBAN BELTRÁN DE ALZATE, Y ESQUIVEL*, / Cathedrático Jubilado de Prima de Sagrada Efcritura en esta Real / Vniversidad, y digníffimo Maestre-Escuela de dicha Santa / Iglesia. (*Que Dios aya.*) / Año de <viñeta> 1685. / *Púsolos en metro Músico en Br. Ioseph de Loayfa, y Agurto Maestro de / Capilla de dicha Santa Iglesia / Con licència, en México: Por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. / <nota autógrafa: Los compuso la M<sup>c</sup> Juana Inés de la Cruz religiosa de S. Gerónimo de México>.*

- c<sup>2</sup> <viñeta> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON / EN LA SANTA IGLESIA / Cathedral de la Puebla de los Ángeles, / en los Maytines Solemnes de la Purísima / Concepción de Nuestra Señora, / este año de 1689. / Y los escribía para dicha Santa Iglesia / LA MADRE JUANA INÉS DE LA CRUZ, / Religiosa profesã del Convento de San Gerónimo / de la Ciudad de México. / *PUESTOS EN METRO MÚSICO POR EL LIC. / Don Miguel Mateo Dallo y Lana, Maestro de Capilla de dicha / Santa Iglesia.* / <filete> / Con licencia: En la Puebla, por Diego Fernández de León, / Año de 1689.
- n<sup>1</sup> VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN / la Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles, en / los Maytines Solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor / JESU Christo / este año de 1689. / *PUESTOS EN METRO MÚSICO POR EL LIC. / Don Miguel Matheo Dallo, y Lana, maestro de capilla de dicha / Santa Iglesia.* <colofón:> Con licencia, en la Puebla, Por Diego Fernández de León. Año de 1689.
- n<sup>2</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA / Cathedral de la Puebla de los Ángeles, en los Maytines / Solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu- / Christo, este año de 1689. / *ESCRITOS POR LA MADRE JUANA INÉS DE LA CRUZ / Religiosa profesã en el Monasterio de San Gerónimo de la Ciudad / de México. / PUESTOS EN METRO MÚSICO POR EL LIC. D. MIGUEL MATEO / Dallo y Lana, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. / <Colofón:> Con Licencia: En la Puebla, por Diego Fernández de León, año 1689.*

j VILLANCICOS / CON QVE SE SOLEMNIZARON / EN LA SANTA YGLESIA CATHEDRAL / DE LA CIVDAD DE LA PVEBLA DE LOS / ÁNGELES LOS MAYTINES DEL GLORIOSÍSSIMO / PATRIARCHA / SEÑOR S. JOSEPH / ESTE Año DE 1690. / DOTADOS / POR EL REVERENTE AFECTO, Y / cordial devoción de vn indigno esclavo de este fe- / licíffimo Esposo de MARÍA Santíssima, y Padre adop- / tivo de Christo Señor Nuestro. / DISCVRRIOLOS / LA ERVDICION SIN SEGVNDA, Y / fiempre açertado entendimiento de la MA- / DRE IVANA YNÉS DE LA CRVZ / Religiosa professã de Velo y Choro y Contadora / en el muy Religioso Convento del Máximo Doctor de / la Yglesia San Gerónimo, de la Imperial Ciudad de Mé- / xico en gloriofo obsequio del Santíssimo Patriarcha, / a quien los dedica. / PVESTOS EN METRO MVSICO POR EL LI- / cenciado D. MIGVEL MATHEO DE DALLO / Y LANA, Maestro de Capilla de dicha Santa Yglesia. / *Con licencia en la Puebla en la Oficina de Diego Fernández de Leõ 1690.*

a<sup>4</sup> VILLANCICOS, / QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA / Metropolitana de MÉXICO, En honor de MARÍA Santíssima / EN SU ASSVMPCIÓN TRIVMPHANTE, Que instituyó, y dotó la devoción del Señor Doctor, y Maestro / D. SIMÓN ESTEVAN BELTRÁN DE ALZATE, Y ESQVIBEL, Ca- / thedrático de Prima de Sagrada Escriptura en esta Real Vniverfi- / dad, y digníffimo Maestre-Escuela de dicha Santa Iglefia (q Dios aya). / <viñeta> / Compuestos en metro músico por *Antonio de Salazar*, Maestro de Capilla de / dicha Santa Iglesia. Año de 1690. / *En México por los He-*

*rederos de la Viuda de Bernardo Calderón. / En la Imprenta Plantiniana.*

m VILLANCICOS, / CON QUE SE SOLEMNIZARON / en la Santa Iglesia, y primera Cathedral de la Ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los Maytines / de la Gloriosa Mártir SANTA CATHARINA, / este año de mil seiscientos y noventa y uno. / *DOTADOS POR EL REVERENTE / afecto y cordial devoción de el Doctor Don Iacinto / de Lahedesa Verástegui, Chantre de la Santa Iglesia Cathedral Comissario Apostólico, y Real, Subdelegado de la Santa Cruzada, y así mismo comissario de el Santo Oficio de la Inquisición, y su Qualificador.* / DISCURRIÓLOS LA ERUDICIÓN / sin segunda y admirable entendimiento de la Madre Juana Ynés de la Cruz Religiosa profesora de Velo, y Choro de el Religioso Convento de el Señor San Gerónimo de la Ciudad de México. en obsequio de esta Rofa Alexandrina. / PÚSOLOS EN METRO MÚSICO / *el Licenciado Don Matheo Vallados Maestro / de Capilla* / DEDÍCALOS DICHO SEÑOR CHANTRE, Y COMISSARIO: / A EL M. R. P. MAESTRO / FRAY FRANCISCO DE REYNA / Provincial Actual de la Provincia de San Hypólito / Mártir de dicha Ciudad de Oaxaca. / CON LICENCIA, en la Puebla de los Ángeles, en la Imprenta de Diego Fernández de León. Año de 1691.

r<sup>1</sup> VILLANCICOS, / QUE SE HAN DE CANTAR / en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Angélica, y Apostólica del PILAR, Metropolitana, y primera Cathedral de

Zaragoça, / este año <viñeta> de 1674. / *Siendo Maestro de Capilla Diego de Cáfedo.*

n<sup>3</sup> LETRAS DE LOS / VILLANCICOS / que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de Nuestro / Señor Jesu Christo, en la Santa Iglesia de Toledo, / Primada de las Españas, Año de 1677. / <viñeta> / *Siendo en ella Racionero y Maestro de Capilla Don Pedro de Ardanaz.* <colofón:> *Con licencia.* En Toledo. *Por Agustín de Salas Zaço.*

n<sup>4</sup> LETRAS DE LOS VILLANCICOS / QUE SE HAN DE CANTAR EN LOS MAYTINES / del Nacimiento del Hijo de Dios en la Santa Iglesia / de Toledo, Primada de las Españas: / Este Año de 1685. / *Siendo en ella Racionero y Maestro de Capilla Don Pedro de Ardanaz.* <colofón:> *Con licencia.* En Toledo: *Por Agustín de Salas Zaço, impreffor del Rey N. S.*

I INVNDACIÓN CASTÁLIDA / DE / LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA, / SOROR JVANA INÉS / DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN / el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial / Ciudad de Mexico. / QUE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios affumptos: / CON / ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS, / VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / DEDICALOS / A LA EXCEL.<sup>MA</sup> SEÑORA. SEÑORA D. MARÍA / *Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna, / Y LOS SACA A LVZ / D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN / de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de fu Excelencia, / Governador*



dor actual de la Ciudad del Puerto / de Santa MARÍA. / CON PRIVILEGIO. / <filete> / EN MADRID: POR JUAN GARCIA INFANZÓN. Año de 1689.

P POEMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA, / MVSA DÉZIMA, / SOROR JVANA INES / DE LA CRUZ, RELIGIOSSA PROFESSA EN EL / Monasterio de San Gerónimo en la Imperial / Ciudad de Mexico. / QVE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios affumptos: / CON / ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS / VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / DEDÍCALOS / A LA EXCEL<sup>MA</sup> SEÑORA. SEÑORA D. MARIA / *Luísa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna.* / Y LOS SACA A LVZ / D. JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN DE / Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, / Gobernador actual de la Ciudad del Puerto / de Santa MARÍA. / *Segunda Edición, corregida, y mejorada por su Authora.* / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID: Por Juan García Infanzón. Año de 1690.

B POËMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOROR JUANA INES / DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESSA EN EL / Monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad / de Mexico. / QUE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios Affumptos: / CON / ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS, / VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / *SACOLOS A LA LVZ*

/ DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN / de Santiago, Governardor actual de la Ciudad del Puerto de / Santa MARÍA. / *Tercera Edición, corregida, y añadida por su Authora.* / <viñeta> / Impreffo en BARCELONA, por Joseph Llopis, y á *su costa*. Año 1691.

Z POEMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA; / MVSA DÉZIMA. / SOROR IVANA INES / DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN EL / Monasterio de San Gerónimo de la Imperial / Ciudad de Mexico. / QVE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS; / Fertiliza varios affumptos: / CON / ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS; / y vtilis Versos. / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / DEDÍCENSE / A DON IVAN MIGVEL DE LARRAZ, / *Infanzón, y Alférez por su Magestad, de las guardias Ordina- / rias de à pie, y à cavallo en el Reyno de Aragón.* / TERCERA IMPRESSION. / Corregida, y añadida en diferentes partes, debaxo de esta señal ■. / Vá al fin vn Romance de D. Iospeh Pérez de Montoro. / CON LICENCIA: / *En Zaragoza, Por MANVEL ROMÁN, Impreffor de la Vniversidad.* / Año de M.DC.LXXXII / <filete> / *A costa de Mathías de Lezaun, Mercader de Libros, y Librero del Reyno / de Aragón, y del Hospital Real, y General de N. Señora de Gracia.*

V1 POÈMAS / DE LA ÚNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOROR JVANA INES / DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO DE SAN / Gerónimo de la Imperial Ciudad de México. / QVE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS / Ferti-

liza varios Assumptos: / CON / ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS, / vtilis Versos, / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / *SACOLOS A LVZ* / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL / Orden de Santiago, Governador actual de la Ciudad del / Puerto de Santa María. / *Tercera Edición, corregida, y añadida por su Authora.* / <viñeta> / Impreso en Valencia, por ANTONIO BORDÁZAR, Año 1709. / *A costa de Joseph Cardona, Mercader de Libros.*

V2 POEMAS / DE LA UNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DEZIMA, / SOROR JUANA INES / DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / de San Geronimo de la Imperial Ciudad / de Mexico. / QUE EN VARIOS METROS, IDIOSMAS, Y / estilos fertiliza varios Assumptos. / CON ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS, vtilis Versos, / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / *SACOLOS A LUZ* / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO / del Orden de Santiago, Governador actual de la Ciudad / del Puerto de Santa Maria. / *Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Authora.* / <filete> / Impreso en Valencia, por ANTONIO BORDAZAR, Año 1709. / *A costa de Joseph Cardona, Mercader de Libros.*

M POEMAS / DE LA ÚNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOROR JUANA INÉS DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / de San Gerónimo de la Imperial Ciudad / de México. / QUE EN VARIOS METROS, / IDIOMAS, Y ESTILOS, / FERTILI-

ZA VARIOS ASSUMPTOS. / CON ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS, / y vtiles Versos, para enseñanza, recreo, / y admiración. / TOMO PRIMERO. / DEDICADO / AL GLORIOSO PATRIARCA / Señor San Joseph, y à la Doctora Mýftica, y / Fecunda Madre, Santa Teresa / de Jesvs. / CON LICENCIA. / En Madrid: En la IMPRENTA REAL. Por Joseph Rodríguez y / Escobar, Impreffor de la Santa Cruzada. Año de 1714. / *Véndese en Casa de Francisco Lafo, Mercader de Libros, frente de las / Gradas de San Felipe.*

T1 TOMO PRIMERO. / POEMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOR JUANA INES / DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO DE / San Gerónimo de la Ciudad de Mexico. / *DEDÍCALAS* / A MARÍA SANTÍSSIMA EN SU MILAGROSA IMAGEN / de la Soledad. / *SACOLAS A LUZ* / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL / Orden de Santiago. / *Quarta impresion, completa de todas las Obras de su Authora.* / Pliegos <viñeta> 50. / <filete> / Con Licencia: En Madrid: En la Imprenta de Ángel Pasqual / Rubio. Año de 1725.

T2 TOMO PRIMERO. / POEMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DEZIMA, / SOR JUANA INES / DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO DE / San Geronimo de la Ciudad de Mexico. / *DEDICALAS* / A LA EXCELENTISSIMA SEÑORA DUQUESA / de Fuenfalida. / *SACOLAS A LUZ* / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL / Orden de San-

tiago. / *Quarta impressiõ, completa de todas las Obras de fu Authora.* / Pliegos <viñeta> 50. / <filete> / Con Licencia: En Madrid. A costa de Francisco Lopez, vive / enfrente de las Gradass de San Felipe el Real. Año de 1725.

- S SEGUNDO VOLUMEN / DE LAS OBRAS / DE SOROR / JVANA INÉS / DE LA CRVZ, / MONJA PROFESA EN EL MONASTERIO / DEL SEÑOR SAN GERÓNIMO / DE LA CIVDAD DE MÉXICO, / *DEDICADO POR SV MISMA AUTORA* / A D. JVAN DE ORUE / Y ARBIETO / CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO. / Año <viñeta> 1692. / Con privilegio, En Sevilla, por TOMÁS LÓPEZ DE HARO, / Impressor, y Mercader de Libros.
- B1 SEGUNDO TOMO / DE LAS OBRAS / DE SOROR / JUANNA INES / DE LA CRUZ, / MONJA PROFESSA EN EL MONASTERIO / DEL SEÑOR SAN GERONIMO / DE LA CIVDAD DE MEXICO. / AÑADIDO EN ESTA SEGVNDA IMPRESSION / POR SV AVTORA. / AÑO <viñeta> 1693. / <filete> / Impresso en Barcelona, por Joseph Llopis. *Y à fu costa.*
- B2 SEGUNDO TOMO / DE LAS OBRAS / DE SOROR / JUANNA INES / DE LA CRVZ / MONJA PROFESSA EN EL MONASTERIO / DEL SEÑOR SAN GERONIMO / De la Ciudad de Mexico. / AÑADIDO EN ESTA SEGVNDA IMPRESSION / POR SV AVTORA. / Año <viñeta> 1693. / CON LAS LICENCIAS NECESSARIAS. / <filete> / Impresso en Barcelona: Por JOSEPH LLOPIS. / Y à fu costa.
- B3 SEGUNDO TOMO / DE LAS OBRAS / DE SOROR / JUANNA INÉS / DE LA CRUZ, / MONJA PROFESSA EN EL

- MONASTERIO / DEL SEÑOR SAN GERONIMO / De la Ciudad De Mexico. / AÑADIDO EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION / POR SU AUTORA. / Año <viñeta> 1693. / CON LAS LICENCIAS NECESSARIAS. / <filete> / Impreffo en BARCELONA: por JOSEPH LLOPIS. / Y à su costa.
- O OBRAS POÉTICAS / DE LA MUSA MEXICANA / SOROR / JUANA INÉS DE LA CRUZ, / RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / del Gran Padre y Doctor de la Iglesia S. Gerónimo, / de la Ciudad de México. / TOMO SEGUNDO, / AÑADIDO POR SU AUTORA, / EN QUE VA EL CRISIS SOBRE UN SERMÓN / de vn Orador Grande entre los / mayores. / Año <viñeta> 1715. / Con licencia. / <filete> / En Madrid: En la IMPRENTA REAL, por Joseph Rodríguez de Escobar, / Impreffor de la Santa Cruzada, y de la Real Academia Española.
- A SEGUNDO TOMO / DE LAS OBRAS / DE SOROR / JUANA INÉS / DE LA CRUZ, / MONJA PROFESSA EN EL / Monasterio del Señor San Gerónimo / de la Ciudad de México. / Pliegos <viñeta> 56 y m. / <filete> / Con Licencia: en Madrid. En la Imprenta de Ángel Paf- / qual Rubio. Año de 1725.
- L LYRA POÉTICA / DE VICENTE / SÁNCHEZ, NATVRAL DE LA / IMPERIAL / CIVDAD DE / ZARAGOZA. / OBRAS PÓSTHVMAS: / QVE SACA A LVZ VN AFICIONADO / AL AVTOR. / DEDICADAS / A LA ILVSTRÍSSIMA SEÑORA DOÑA VRSVLA / DE ARAGÓN, HIJA DEL EXCELENTÍSSIMO SEÑOR / DVQVE DE VILLAHERMOSA, Y RELIGIOSA EN EL / REAL MONASTERIO DE SANTA INÉS. / CON

LICENCIA: / <filete> / En Zaragoza. Por Manvel Román, Impreffor de la / Vniversidad. Año M.DC.LXXXVIII.

- C OBRAS POÉTICAS / PÓSTHUMAS. / QUE A DIVERSOS ASSUMPTOS ESCRIVIÓ / EL MAESTRO / DON MANUEL DE LEÓN MARCHANTE, / Comiffario del Santo Oficio de la Inquifición, Cape- / llán de fu Mageftad, y del Noble Colegio de Cava- / lleros Manriques de la Universidad de Alcalà, Ra- / cionero de la Santa Iglesia Magiftral de S. Jufto, / y Pafòr de dicha Ciudad. / POESÍAS SAGRADAS. / TOMO SEGUNDO. / *DALAS A LUZ UN SU AFICIONADO,* / Y LAS DEDICA / AL MUY ILUSTRE SEÑOR DON LUIS DE SALAZAR / y Caftro, Comendador de Zorita, Cavallero Procurador General del / Orden de Calatrava; del Consejo de fu Mageftad, con exercicio en / el Real de las Órdenes, y fu Archivero Mayor, Chronifta / Mayor de Castilla, y de las Indias, &c. / <filete> / CON PRIVILEGIO. / <filete> / EN MADRID: Por Don Gabriel del Barrio, Impreffor de la Real Capilla de fu / Mageftad. A cofta de Fernando Monge, Mercader de Libros. Véndefe en / fu Casa, frontero de San Phelipe el Real. Año / de M.DCC.XXXIII.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ÁGREGA, María Jesús de, 1670. *Mística Ciudad de Dios*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego.
- ALATORRE, Antonio, 1987. “La *Carta* de sor Juana al padre Núñez”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, 2: 591-673.
- Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Madrid: Real Academia Española.
- EGUÍA LIS PONCE, Gabriela, 2002. “La prisa de los traslados’. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos xvii y xviii) de los tres tomos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz”. Universidad Nacional Autónoma de México: tesis doctoral.
- GARONE, Marina, 2018. *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821). Primera parte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUTIÉRREZ REYNA, Jorge, 2016. “Los villanicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, prólogo y notas”. Universidad Nacional Autónoma de México: tesis de maestría.
- \_\_\_\_\_, 2017. “La controvertida teatralidad de los villanicos novohispanos”. En Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reid y José Miguel Martínez Torrejón (eds.), *El teatro clásico en su(s) cultura(s): del los Siglos de Oro al siglo xxi*. New York: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro / Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, 1700. *Fama y obras póstumas*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.



- \_\_\_\_\_, 1952. *Obras completas*. II. *Villancicos y letras sacras*, Alfonso Méndez Plancarte ed., prólogo y notas. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 1957. *Obras completas*. IV. *Comedias, sainetes y prosa*, Alberto G. Salceda ed., introd. y notas. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2009. *Obras completas*. I. *Lírica personal*, Antonio Alatorre ed., introd. y notas. México: Fondo de Cultura Económica.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2010. “La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispanos”. En Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja (eds.), *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 193-199.
- LEÓN MARCHANTE, Manuel de, 1733. *Obras poéticas póstumas*. Madrid: Gabriel del Barrio.
- MOLL, Jaime, 1979. “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española* 59: 49-107.
- OVIEDO, Juan de, 1702. *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del venerable padre Antonio Núñez de Miranda*. México: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- PÉREZ AMADOR, Alberto, 2008. “De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico”. *Literatura Mexicana* 19, 2: 159-178.
- ROBLES, Antonio de, 1972. *Diario de sucesos notables*. México: Porrúa.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, 1998. “Las impresiones antiguas de las *Obras* de sor Juana en España (un fenómeno olvidado)”.

- En José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, 1974. “Nota bibliográfica sobre sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona 1693”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23, 2: 391-401.
- TELLO, Aurelio, 2018. “Sor Juana en catedrales peninsulares”. En *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alacántar (coords.). Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TENORIO, Martha Lilia, 1999. *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_, 2002. “Sor Juana y León Marchante”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 50, 2: 543-561.

# EL ALABADO EN MICHOACÁN. INDICIOS Y REFLEXIONES SOBRE SU ORIGEN Y ACEPCIONES

ANTONIO RUIZ CABALLERO

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Escuela Nacional de Antropología e Historia*

**E**n el pasado reciente y aún en la actualidad es posible encontrar ciertos cantos conocidos como “alabados” en distintos lugares de Michoacán, así como en otras regiones de México y el sur de los Estados Unidos. En diversos repositorios de México y Estados Unidos se conservan algunos textos y algunas obras musicales que datan de los siglos XVIII y XIX, consignados también bajo el título de “alabados”. Por otra parte, en documentos de carácter histórico-narrativo—especialmente las crónicas mendicantes de la época colonial—encontramos alusiones al canto del *Alabado*, que parecen referir tanto a un canto concreto que llevaría este nombre como a un momento específico en el marco del cual se ejecutaba aquel canto.

Desde una perspectiva histórica, el presente texto tiene por objetivo presentar algunas evidencias documentales a partir de las cuales es posible caracterizar al “Alabado” en sus diferentes acepciones, así como aportar algunos indicios y reflexiones sobre su origen y su arribo a la Nueva España, específicamente a Michoacán, en el siglo XVII.

Resulta un lugar común en la historiografía de la música en México considerar que el canto del *Alabado* –al que no se le define ni se le caracteriza con claridad– fue introducido a fines del siglo XVII por el franciscano fray Antonio Margil de Jesús (Guerrero Guerrero, 1981; Pareyón, 1995). Sin embargo, algunos cronistas de las órdenes mendicantes remontan la introducción del mismo a estas tierras a la época de la primera evangelización en el siglo XVI. Según el agustino fray Manuel González de Paz, fue un fraile de su orden, Alonso de Borja, quien instituyó en el pueblo-hospital de Santa Fe de México el canto del *Alabado*, cantándolo todas las tardes con los “obreros”;<sup>1</sup> de allí se extendió a todos los lugares administrados por su orden (1715: fol. 90v). El franciscano fray Pablo Beaumont, por su parte, señalaba que entre los rituales cristianos celebrados en la fundación del convento de Acámbaro –en la primera mitad del siglo XVI– se cantó el *Alabado* después de rezar el rosario y antes de la doctrina (Beaumont, 1987: 318). Existe, pues, una discrepancia de consideración y para aclararla es necesario revisar con cuidado las fuentes disponibles.

El *Diccionario de Autoridades* definía en el siglo XVIII el término *alabado* como

el motete que se canta al tiempo de encerrar y guardar el Santísimo Sacramento, que ha estado patente: y así vemos que se le junta predicado y que se dice muy bueno, muy largo o muy corto ha estado el alabado. Este participio pasó a ser nombre de motete o por

---

<sup>1</sup> El término *obreros* designa a quienes participaban en las tareas de construcción de edificios como la iglesia y el hospital, así como a quienes laboraban en el campo (*Diccionario de Autoridades*).

ser la palabra más expresiva de su intento, o porque empezaba con ella, antes que se pusiese en verso, como sucede hoy cuanto se reza y dice en prosa, que por esta misma razón se suele llamar también el bendito (*Diccionario de Autoridades*).

De acuerdo con esta definición, el alabado era un motete; esto es, una “breve composición música para cantar en las iglesias, que regularmente se forma sobre algunas cláusulas de la Escritura” (*Diccionario de Autoridades*), y tomaba el nombre de la primera palabra con la que empezaba su texto: “Alabado...” o “Bendito...”. Llama la atención la referencia de que este motete se cantaba en un momento muy preciso relacionado con la adoración del Santísimo Sacramento, pues coincide con la definición que aporta Juan B. Rael, estudioso de los alabados en Nuevo México: “*a hymn wich begins with the words alabado sea (praised be) in honor of the Blessed Sacrament*” (Rael, 1951: 18).

De la definición del *Diccionario de Autoridades* se infiere que las versiones en verso se habrían derivado de una primera oración en prosa, que no es sino la muy conocida jaculatoria:<sup>2</sup> “Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar y la Inmaculada Concepción de la Siempre Virgen María, concebida sin mancha de pecado original desde el primer instante de su ser natural”, la cual se hizo popular en Sevilla a partir de la segunda década del siglo XVII, cuando tuvo lugar en aquella ciudad una “explosión concepcionista” motivada por una disputa entre los dominicos, quienes pusieron

---

<sup>2</sup> El *Diccionario de Autoridades* define *jaculatoria* como “Breve y fervorosa oración vocal, que como disparada del corazón se envía a Dios. Es tomado el nombre del latino *Iaculum*, que significa dardo o saeta”.

en duda la doctrina de la Inmaculada Concepción por medio de sermones y escritos, y los franciscanos, jesuitas y clérigos seculares, que defendieron dicha doctrina y motivaron entre los fieles múltiples demostraciones de fervor religioso a través de diversos medios de propaganda, incluidas la pintura y la música (Gómez, 1983: 69-84).

Diego Ortiz de Zúñiga, en los *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*, confirma esta idea y consigna que, si bien constaba en documentos antiguos y libros litúrgicos que la fiesta de la Inmaculada Concepción se celebraba desde la fundación de la catedral hispalense, fue a partir de 1613 que se festejó con mayor solemnidad gracias a las dotaciones realizadas por algunos miembros de su cabildo en respuesta a la controversia mencionada (1677: 755). A raíz de esta revitalización del culto concepcionista, según el autor de los *Annales*, se introdujo “el uso reverente (dimanado a todos los demás templos) de rematar siempre sus oficios y fiestas con aquellas repetidas y veneradas palabras: ‘Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la Inmaculada Concepción de la Virgen María nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original’” (755).

En el marco de este fervor concepcionista, alrededor de 1615, se imprimieron y se difundieron ciertas hojas que contenían coplas dedicadas a la Concepción, algunas de las cuales se acompañaban de estampas que mostraban la imagen de esta advocación mariana y, al pie, la jaculatoria a la que hemos aludido. Una de estas hojas impresas contiene unas “instrucciones” en las que se exhortaba a que en todas las escuelas se enseñara a los niños tales coplas; acerca de la “devoción” –la jaculatoria– se recomendaba:

se ha de decir siempre todo el año al principio y fin del rezar la doctrina cristiana, empezando palabra por palabra, y respondiendo todos juntos los niños. Ejemplo desto, diciendo uno solo en voz alta “Alabado sea”, y respondan todos: “Alabado sea”; y vuelva a decir “El Santísimo Sacramento”, y respondan todos: “El Santísimo Sacramento”; y así lo demás hasta el fin de la devoción que allí está (*Coplas a la Inmaculada*, s. f.: fol. 12).

Como podemos ver, se trata de una modalidad de enseñanza de carácter oral y recitada de manera responsorial, como la que refieren los cronistas para la enseñanza de la doctrina cristiana en Nueva España. Quizá fue a partir de la difusión de la hoja con estas instrucciones que la jaculatoria aludida fue conocida por un gran número de personas, siendo plasmada en pinturas, grabados e impresos, así como en textos en verso que la glosaban para ser cantados por los fieles no solo de Sevilla sino del mundo hispánico. Es posible que de esta manera se haya comenzado a promover este acto devocional en Michoacán, si bien el culto a esta advocación mariana estaba ya bien arraigado en la diócesis desde el siglo xvi.

Como ha señalado Juan Carlos Estenssoro para el caso peruano, después de Trento y las políticas de “normalización” ritual, los diferentes sectores de la Iglesia en América trataron no solo de adecuar sus prácticas de culto y adoctrinamiento a las nuevas normas –que incluían la promoción de las devociones populares– sino también sus discursos, haciendo parecer que desde la primera evangelización sus respectivos grupos habían introducido prácticas religiosas libres de toda influencia pagana. De allí que cronistas como Manuel González de Paz y Pablo

Beaumont datan en sus relatos en el siglo xvi la introducción del canto del *Alabado*.

En Michoacán, la jaculatoria conocida como *Alabado* o como *Bendito* fue traducida a la lengua tarasca. A fines del siglo xvii, el franciscano fray Ángel Serra incluyó este texto en su *Manual de administrar los Sacramentos* (1697: 110)<sup>3</sup> como parte del procedimiento para la confesión, después de persignarse. El texto consignado por Serra, en castellano y en lengua tarasca, es el siguiente:

<i>Castellano</i>	<i>Lengua tarasca</i>
Alabado sea el Santísimo	<i>Cuiripethehangauē Sanctissimo</i>
Sacramento del altar, y la Limpia	<i>Sacramento; cahingundu hucha eueri Nana</i>
Concepción de María Santísima,	<i>Iurixē Sancta Maria eueri pinpingas</i>
concebida sin pecado original en el	<i>Tzitingue quarequa Concepcio vtas mendo</i>
primer instante de su ser natural.	<i>niramapani.</i>
Amén. Jesús.	<i>Tseuengua. Jesus.</i>

(Serra, 1697: 110).

Esta jaculatoria, aunque escrita en prosa, podía ser cantada. Gabriel Saldívar incluye en su *Historia de la música en México* una versión en castellano a dos voces (tiples o sopranos) que, afirma, data de fines del siglo xvii o del primer tercio del siglo xviii (1939: 124-125).<sup>4</sup> El texto musicalizado es el siguiente: “Alabado sea el Santísimo Sacramento, y la Immaculada Concepción de la siempre

<sup>3</sup> Existen también dos manuscritos más tardíos –uno del siglo xviii y otro del xix– que contienen esta oración en lengua tarasca, a la que denominan *Bendito*. Uno de ellos es el catecismo del padre Joseph Zeferino Botello (1756: 1); el otro es el devocionario de José Juan Aparicio Maya (1853: 4).

<sup>4</sup> Es Gabriel Saldívar quien anota estas dos fechas diversas en su libro. No es posible saber cuál es la correcta dado que no he tenido acceso al documento original.



Virgen María nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser. En el primer instante de su ser. Amén” (véase apéndice).<sup>5</sup> Es posible entonces que el Bendito en lengua tarasca también se cantara.

Además de este texto en prosa, circularon otros en verso hechos *ex profeso* para ser cantados. Según Diego Ortiz de Zúñiga, algunos “pusieron” el texto de esa jaculatoria “en metro para la música” (1677: 755), e incluye en su obra el siguiente ejemplo:

Oh, admirable Sacramento,  
de la gloria dulce prenda,  
por los siglos de los siglos  
tu nombre alabado sea.  
Y la pura Concepción  
de el Ave de gracia llena,  
sin pecado original  
por siempre alabada sea  
(Ortiz de Zúñiga, 1677).

En efecto, estos versos fueron musicalizados por más de un compositor. Solo en el archivo de El Escorial se conservan once obras diferentes con este texto (Ortega Trillo, 2005: 1208). En lo que respecta al ámbito novohispano es conocida la versión de Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México (Morales Abril, 2008: 175-180).

---

<sup>5</sup> Saldívar no cita su fuente, por lo que infiero que se trata de uno de los manuscritos o impresos que adquirió y que formaron parte de su colección. Lamentablemente, el archivo Saldívar no está disponible para consulta, por lo que no he podido localizar la fuente original.

Igualmente difundida fue la versión “en metro para la música” de Miguel Cid, contenida en la hoja impresa en 1615 que contenía la jaculatoria<sup>6</sup> en prosa y las “instrucciones” a las que hemos aludido. Se trata de una redondilla “muy fácil de cantar y de recordar”, cuyo texto es el siguiente:

Todo el mundo en general  
a voces, Reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original  
(Rondón, 2009: 40).

Esta redondilla, que se difundió también por España y América —existe constancia de que se cantó, por ejemplo, en Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XVII (Rondón, 2009) —, no es en estricto sentido una glosa de la jaculatoria que acompaña las coplas, pues en su texto no está presente la alusión al Santísimo Sacramento sino solamente a la Concepción.

Hay, en cambio, otras versiones en verso que sí hacen referencia al Sacramento y por tanto pueden ser consideradas glosas de la jaculatoria. El *Cancionero michoacano* consigna una versión con estas características, a la que se titula como “El Alabado viejo”, cuyo texto es el siguiente:

---

<sup>6</sup> Fray Luis de León definía las jaculatorias como “breves oraciones, que por esto se llaman jaculatorias, porque son como unas saetas amorosas que se arrojan de presto al corazón de Dios, con las cuales el ánima se despierta y se enciende más en su amor” (*apud* Lezcano Tosca, 2012: 74).

Alabado y ensalzado  
Sea el divino Sacramento,  
En el que Dios santo asiste  
Y es de las almas sustento,

Y la limpia Concepción  
De María, reina del cielo,  
La cual quedó virgen pura  
Aun siendo Madre del Verbo,

Y el glorioso san José,  
Electo por Dios excelso  
Para padre putativo  
De Jesús, salvador nuestro.

Sea este por todos los siglos  
De los siglos, Amén,  
Y los dulcísimos nombres  
De Jesús, María y José.

Madre llena de dolor,  
Haced que cuando expiremos  
Nuestras almas entreguemos  
Por tus manos, al Señor.

Quien a Dios quiere seguir  
Y a su gloria quiere entrar,  
Una cosa ha de asentar  
Y de corazón decir:  
Morir, antes que pecar,  
Y antes de pecar, morir.

*Todo el mundo en general  
Diga: María fue escogida,  
Y fue en gracia concebida  
Sin la culpa original.*

¡Oh dulcísimo Jesús!,  
Yo te doy mi corazón,  
Para que grabes en él  
Tu santísima pasión.

Adórote, santa Cruz,  
Puesta en el monte Calvario,  
Donde murió mi Jesús  
Por librarnos del contrario.

En los cielos y en la tierra  
Sea para siempre alabado  
El corazón amoroso  
De Jesús sacramentado.

Alabado sea mil veces  
El Sacramento divino  
Para que sea desterrado  
El espíritu maligno.

Santísimo Sacramento,  
Hijo del Eterno Padre,  
Yo te doy mi entendimiento  
Para que mi alma se salve.

Santísimo Sacramento,  
Yo te ofrezco este alabado  
Por las Ánimas benditas  
Que más fueren de tu agrado.

Libértalas de sus penas;  
Dales eterno descanso,  
Y llévalas a tu gloria  
Para la que fuimos criados.

Los ángeles en el cielo  
Te alaban con alegría,  
Y nosotros en la tierra  
Decimos: ¡Ave María!

¡Oh María de gracia plena,  
Sin pecado concebida,  
Y de Jesús para madre,  
Por su pureza elegida.

¡Oh dulcísimo Jesús,  
Alúmbranos con tu luz!  
¡Oh dulcísima María,  
Sé en el mundo nuestra guía!  
¡Oh dulcísimo José,  
Alúmbranos con tu fe!

El rosario de María  
No dejemos de rezar,  
Que es el primer escalón  
Para podernos salvar.  
*Alabado viejo* (Ochoa Serrano,  
2000: 103).<sup>7</sup>

La versión más antigua que conocemos de este texto data de 1820 y se conserva en el Fondo Especial de la Biblioteca Luis González y González de El Colegio de Michoacán (Ochoa Serrano y Pérez Martínez, 2000). Aunque se trata de un texto de principios del siglo XIX, considero que algunas partes datan de siglos anteriores. La evidencia más importante es la inclusión de la estrofa número 7 (marcada en cursivas), que coincide de manera casi literal con la redondilla de principios del siglo XVII de Miguel Cid. Por su parte, las estrofas 1 a 4 y 11 constituyen el núcleo de una versión que glosa en verso la jaculatoria original en prosa, dedicada al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción. La composición de esta parte del texto podría tener como antecedente la hoja que contenía tanto la redondilla de Miguel Cid como la jaculatoria.

Es posible que las demás estrofas del *Alabado viejo*, que aluden a otras devociones como las Ánimas, la Santa Cruz o el Rosario –todas ellas fueron promovidas también desde los siglos XVI y XVII en Michoacán–, hayan sido añadidas a dicho núcleo posteriormente. Un devocionario impreso en Madrid en 1828 contiene una versión que concuerda en varias estrofas con el *Alabado viejo* michoacano; sin embargo, no contiene la redondilla

---

<sup>7</sup> Las cursivas son mías y señalan la estrofa que deriva de la redondilla de Miguel Cid.

de Miguel Cid ni las alusiones a la Santa Cruz o a las Ánimas (Gómez, 1828: 282-284).

Respecto de la música que acompañó a estos textos, no tenemos certeza. La redondilla de Miguel Cid llevaba escrita una melodía silábica en notación mensural sobre pentagrama (Figura 1), cuya transcripción presento en la Figura 2.



Figura 1. "Todo el mundo en general", en *Coplas a la Inmaculada*, s. f.: fol. 12.

The image shows a modern musical transcription of the song. It consists of four staves of music in a treble clef with a 3/4 time signature. The notes are standard modern notation (quarter, eighth, and half notes). The lyrics are written below the notes: "To - do el mun - do en ge - ne - ral a vo - ces rei - nas co - gi - da di - ga que sois con - ce - bi - da sin pe - ca - doo - ri - gi - nal sin pe - ca - doo - ri - gi - nal.".

Figura 2. Transcripción de "Todo el mundo en general" de Antonio Ruiz Caballero, realizada en 2018.

Esta melodía debió ser conocida en Nueva España como en otros lugares del mundo hispánico, donde la redondilla se difundió. Pero a textos como el del *Alabado viejo* se asignaron otras melodías; han sido registradas variantes de este texto provenientes de algunos lugares de Michoacán, de México y del sur de Estados Unidos, pero la melodía no es la misma en cada sitio (Saldívar Silva, 1939: 125-126; Mendoza, 1984: 110-111; Rael, 1951; Alonso Bolaños, 2008: 88).

El *Alabado* puede ser definido, pues, como una jaculatoria en prosa que podía ser recitada o cantada, dedicada al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción; y, en segundo término, una canción devota que glosaba a esta jaculatoria. Sin embargo, el término admitió significados más amplios. Se aplicó también a otras canciones devotas que trataban diversos temas, confundándose acaso con el término *alabanza*,<sup>8</sup> aunque designó de manera particular a ciertas piezas de carácter penitencial (Davies, 2013).<sup>9</sup> Algunos ejemplos de estos alabados los encontramos en los manuscritos de un vecino de Tarejero –acaso cantor o rezandero– de nombre José Juan Aparicio Maya, que datan de la tercera a la quinta década del siglo XIX. En cuanto al primer tipo, el manuscrito titulado *Luz para saber andar la via cruz por la idioma tarasco* del mismo autor consigna un “Alabado del Padre Eterno” (1853: fols. 38-41). Ejemplos de

---

<sup>8</sup> De acuerdo con Juan B. Rael, “The *alabado*, according to the precise meaning of the Word, is a hymn which begins with the words *alabado sea* (praised be) in honor of the Blessed Sacrament. In New Mexico, the word has come to have a more general significance. Here, an *alabado* is any religious hymn sung at wakes or religious feasts, and its contents, therefore, may vary a great deal. There are *alabados* in honor of Our Lord, the Virgin, or a saint; some in the form of a prayer or of an exhortation to the sinner, warning him to repent” (1951: 18).

<sup>9</sup> Drew E. Davies define *alabado* como “canción religiosa estrófica y homofónica con texto en español de carácter penitente” (2013: 21).

alabados de carácter penitencial son el “Alabado de la Pasión de Nuestro Señor J. C.” (fols. 32v-34v) y la “Alabanza de Nuestro Padre Jesús de Nazareno” (fols. 41-42).

Se compusieron también, o se tradujeron, alabados a las lenguas de los indios. No contamos por el momento con ejemplos en lengua tarasca, pero sí con dos en lengua náhuatl: uno de ellos dedicado a la Virgen de Guadalupe, impreso en 1755 y compuesto por don Joseph Agustín de Aldama y Guevara, posiblemente un cura de la Arquidiócesis de México; el otro, de la autoría de don José de la Mota –cura de los partidos de Tepecoacuilco, Zaqualpam y la Sierra Alta de Tlanchinol–, reimpresso en 1809 que, según su título, glosa algunos contenidos de la doctrina cristiana.

Los contextos en los que se ejecutaban estos cantos debieron ser variados. Si atendemos a los relatos ofrecidos por los cronistas González de Paz y Beaumont, podemos identificar que el *Alabado* se cantaba por la tarde, al terminar la jornada de trabajo. Aún en algunos lugares se conserva la tradición de cantar el *Alabado* al fin de la jornada, o bien al término de la temporada de cosecha (Pareyón, 1995: 23-24). Se trata, en este caso, de un momento específico en el cual el *Bendito* o *Alabado* tendría un papel protagónico, al lado quizá de otras oraciones y cantos.

El manuscrito de José Juan Aparicio nos proporciona otros contextos: el *viacrucis*, devoción introducida en Michoacán y la Nueva España desde el siglo XVI, y el rosario, otra importante devoción promovida desde el XVI, pero con mayor fuerza durante el siglo XVII. De allí que los alabados se intercalen en el manuscrito con la letanía de los santos, dos salves, las estaciones del *viacrucis* y los misterios del rosario.

## CONCLUSIONES

Por todo lo aquí expuesto, concluyo que el canto del *Alabado* no fue introducido en la Nueva España y en Michoacán desde la primera evangelización en el siglo XVI, como argumentan los cronistas fray Manuel González de Paz y fray Pablo Beaumont, sino durante el siglo XVII, cuando se difundió esta jaculatoria en prosa y las coplas o las versiones en verso derivadas de aquella, circulando por varios lugares del mundo hispánico.

El término *alabado* tiene, al menos, cuatro connotaciones interrelacionadas. La primera de ellas remite a la jaculatoria en prosa dedicada al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción, conocida como *Alabado* o como *Bendito*, que se difundió por la Nueva España, incluyendo ámbitos indígenas como el de los tarascos, a cuya lengua se tradujo.

La segunda connotación remite a una versión de esta jaculatoria en verso, con el mismo contenido inmaculista o sacramental. Ejemplos de ello serían las coplas de Miguel Cid, el texto “Oh admirable Sacramento...”, musicalizado por Francisco López Capillas y otros, así como el *Alabado viejo*, recopilado en el *Cancionero michoacano*.

La tercera, derivada de la anterior, un género poético-musical de temática diversa pero caracterizado por incluir la palabra “alabado” al principio o en otro lugar del texto; entre tales alabados encontramos aquellos dedicados al Padre Eterno, a la Virgen de Guadalupe o a la Pasión de Cristo, algunos de ellos traducidos también a lenguas indígenas, como el náhuatl. Los alabados podían tener cabida en diversos actos devocionales tales como el *viacrucis* o el rosario.



Por último, era el alabado un momento de carácter devocional en el que, al parecer, se cantaba la jaculatoria conocida como *Alabado* o *Bendito* como oración principal, posiblemente acompañada de las versiones en verso que la glosaban, así como de otras oraciones y cantos. De acuerdo con las fuentes que hemos consultado, el alabado tenía lugar antes o después de la jornada de trabajo, al término de la temporada de cosecha, entre otros momentos de la vida de los pueblos michoacanos.

El *Alabado* es un ejemplo del tipo de actos y géneros devocionales que se difundieron por el mundo hispánico en el siglo xvii, en plena Contrarreforma, como medio de propaganda católica, y muestra cómo se arraigó la cultura sonora europea en la Nueva España, incluyendo los ámbitos indígenas.

## APÉNDICE

Tiple 1



A - - la - ba - do se - a el San - ti - si - mo Sa - cra - men - to


Tiple 2





y la im - ma - cu - la - da concep - ción de la Siem - pre Vir - gen Ma - ri -




a - - - - - nues - tra - se - ño - ra con - ce - bi - da sin man - cha

de è - ca - do - - - o - ri - gi - nal en el pri - mer - - - ins - tan - te de




su ser, en el pri - mer ins - tan - - - te de su ser. Amen



*Alabado*, finales del siglo XVII o primer tercio del siglo XVIII  
(Saldívar, 1939: 124).

**FUENTES**

APARICIO MAYA, José Juan, 1853. *Luz para saber andar la via cruz por la idioma tarasco*. John Carter Brown Library: Ms. Codex Ind. 34.

BOTELLO MOVELLAN, Joseph Zeferino, 1756. *Cathecismo breve en lengua tarasca, y recopilación de algunos verbos los mas comunes para el uso de la misma lengua*. John Carter Brown Library: Ms. Codex Ind. 19.

*Coplas a la Inmaculada*, s. f. Biblioteca Nacional de España: Ms. 9.956.

GONZÁLEZ DE PAZ, Manuel, [1715]. *Domicilio primera y solariega casa de el Ssmo Dulciscimo Nombre de Jesus. Historia de la imperial Augusta, Religiosa Casa de la Orden de los Ermitaños Augustinos de la Ciudad de Mexico. Choronica de su establecimiento, erección y continuación*. Tomo I. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas/ Archivo Histórico Documental “Gerardo Sánchez Díaz”: Fondo Michoacán, Sección Iglesia, caja 2, exp. 1.

**BIBLIOGRAFÍA**

ALDAMA Y GUEVARA, Joseph Augustin de, 1755. *Alabado en lengua mexicana*. México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

ALONSO BOLAÑOS, Marina, 2008. *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB.

BEAUMONT, Pablo, 1987. *Crónica de Michoacán*. Tomo II. Morelia: Balsal.

DAVIES, Drew Edward, 2013. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Madrid: Real Academia Española.
- GÓMEZ, Alejandro, 1828. *Nuevo devocionario que contiene las principales devociones que debe practicar el cristiano contemplativo*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro.
- GÓMEZ, Rafael, 1983. “La Inmaculada y Miguel Cid, de Pacheco”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 53: 69-84.
- GUERRERO GUERRERO, Raúl, 1981. *El Alabado, canto religioso enseñado en la Nueva España por fray Margil de Jesús*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LEZCANO TOSCA, Hugo, 2012. “La oración jaculatoria en los siglos XVI y XVII: textos y libros”. En Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORALES ABRIL, Omar, 2008. “Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras”. *Heterofonía* 138-139: 71-125.
- MOTA, José de la, 1809. *Alabado en mexicano, que contiene los principales Misterios de nuestra Santa Fe*. México: Oficina de don Mariano José de Zúñiga y Ontiveros.
- OCHOA SERRANO, Álvaro y Herón PÉREZ MARTÍNEZ, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

- ORTEGA TRILLO, Jafet Ramón, 2005. “Textos castellanos dedicados a la Virgen Inmaculada, en el Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos xvii y xviii)”. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. Madrid: IEIHA.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, 1677. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, Metropoli de la Andaluzia*. Madrid: Imprenta Real.
- PAREYÓN, Gabriel, 1995. *Diccionario de música en México*. Guadalajara: Suprema Corte de Justicia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RAEL, Juan B., 1951. *The New Mexican Alabado*. Stanford: Stanford University Press.
- RONDÓN, Víctor, 2009. “Todo el Mundo en General, ecos historiográficos desde Chile de una copla a la Inmaculada Concepción en la primera mitad del siglo xvii”. *Revista Digital de Historia Iberoamericana*, 2, 1: 32-45.
- SALDÍVAR SILVA, Gabriel, 1939. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- SERRA, Ángel, 1697. *Manual de administrar los santos sacramentos a los españoles, y naturales de esta Provincia de los gloriosos apóstoles S. Pedro y S. Pablo de Michuacan, conforme a la reforma de Paulo V y Urbano VIII*. México: Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera.

LA ÓPERA EN  
HISPANOAMÉRICA  
(SIGLOS XVIII-XIX)

# LA ESTRELLA, LA SANGRE Y LA CRUZ: LA PÚRPURA DE LA ROSA EN DOS VILLANCICOS DE CHUQUISACA<sup>1</sup>

BERNARDO ILLARI

*University of North Texas*

**L**as interrogantes sobre los villancicos del Barroco hispanoamericano continúan a pesar de medio siglo de trabajo. Diversos estudios nos han permitido desarrollar importantes herramientas conceptuales en el estudio de estos villancicos, pero también hemos descubierto sus limitaciones. El villancico, en su constante búsqueda de nuevos modos de transmisión de ideas, parece tener siempre algo más de lo que podemos dilucidar. Su praxis creativa, al presentar contenidos religiosos en correspondencias ingeniosas con elementos cotidianos, afectivos o intelectuales, reclamaba novedad, por lo cual se expande *ad infinitum* y desautoriza enfoques totalizantes y cerrados. Tratar de comprender el villancico es un desafío en el que continuaremos involucrados por mucho tiempo.

El villancico religioso existe como consecuencia del entrecruzamiento de textos diversos –verbales, musicales y, en ocasiones, dancísticos o dramáticos– y puede ser ubicado dentro de la cate-

---

<sup>1</sup> Mi edición y análisis de *La púrpura de la rosa* fue posible gracias a la gentileza de Pilar Zúñiga y la Agrupación Musical “Expresión” de Cusco, quienes se ocuparon de hacerme llegar el microfilm. Accedí y reproduje los villancicos estudiados aquí gracias al permiso del mítico director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Gunnar Mendoza Loza.

goría de transtextualidad de Genette (Genette, 1989; Torrente, 2016). Su relación con el universo musical y poético de la época no se contenta con el intercambio de un texto a otro, sino que se desdobra de diversas maneras y llega a establecer relaciones con otros géneros poético-musicales, convirtiéndose en villancico-jácara (Waisman, 1996; Illari, 2007), villancico-batalla o villancico-rorro (Illari, 2001). Así, se da lugar a lo que he designado como “dinámica metagenérica” (Illari, 2001; 2007).

En consecuencia, un método comprehensivo de análisis para los villancicos del siglo XVII requiere no menos de cinco niveles o modalidades de relación texto-música: pronunciación y ritmo, elaboración o decoro, concepto ingenioso y tópico, pintura verbal y citas o madrigalismos oblicuos (Illari, 2019). En este trabajo me enfocaré únicamente en el quinto nivel, estudiando un pequeño número de instancias de intertextualidad o citas musicales enfocadas como dispositivos ingeniosos (agudezas o conceptos). Estas relaciones ya han sido estudiadas, en particular, por Carmelo Caballero y Álvaro Torrente, quienes consideraron vínculos entre villancicos y tonos (humanos o teatrales), y mostraron que los repertorios de villancicos de Valladolid y Barcelona presentan frecuentes préstamos del repertorio secular. Estos préstamos involucran tonos completos que evitaron alterar sus melodías y, en ocasiones, mantuvieron elementos de las letras originales. El procedimiento resulta claro y reconocible para quien conozca las fuentes, como debió suceder con las audiencias y los músicos de la época (Caballero Fernández-Rufete, 1997: 62). El interés de Caballero se dirige hacia la variedad tipológica de mecanismos referenciales que los compositores pusieron en la danza, mientras que Torrente desen-



traña las asociaciones políticas de un villancico de Francisco Valls basado en un estribillo teatral (Torrente, 2018).

Pero este capítulo adopta una mirada distinta, pues trabaja sobre unidades musicales menores a una tonada (frases o motivos) con un ojo puesto en la semántica. Dos villancicos del archivo de Sucre (ciudad que designaré con sus nombres coloniales: La Plata o Chuquisaca, hoy en Bolivia), escritos probablemente a principios del siglo XVIII, contienen música que también aparece en el drama cantado *La púrpura de la rosa*, en la versión atribuida a Tomás de Torrejón y Velasco,<sup>2</sup> estrenada en Lima en diciembre de 1701 (Rodríguez Garrido, 2003: 234-243). Los villancicos en cuestión corresponden a texturas y tipos diversos. El primero, “De la estrella más fija” (ABNB [Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia], Música 163, *olim* 227 [1737]), es un *solo* mariano para tiple y continuo que mantiene un tono serio durante todo su transcurso. La portada lo describe como una “tonada sola” o villancico-tonada metagenérico.<sup>3</sup> En cambio, el segundo, “Para divertir al Niño” (ABNB, Música 623, *olim* 1041 [1775]), pertenece al mundo de la comedia de Navidad; su cruce genérico involucra a los juegos infantiles y sus canciones características, sobrevive en una versión para tres triples, pero presenta indicios de una cuarta voz. Según sus estilos, ambos fueron escritos hacia la misma época (tal vez en la primera década del siglo XVIII) y fuera de Chuquisaca. Ninguno parece obra de un músico local, por lo que supongo que llegaron como parte del ac-

---

<sup>2</sup> Para su biografía, véase Stevenson, 1976: 43-51 y 103-110 o Cardona, Cruickschank y Cunningham, 1990: 278-288.

<sup>3</sup> No se trata de un “villancico sobre la tonada” a la manera descrita por Caballero Fernández-Rufete (1997: 58), sino de un villancico religioso que adopta rasgos genéricos y estilísticos de las tonadas teatrales: escritura a solo, estructura bipartita, tono expresivo, etcétera.

tivo tráfico de música manuscrita de los siglos XVII y XVIII. Ambos villancicos ingresaron al repertorio de la catedral varias décadas después de su composición, cuando se copiaron *in situ* las partes que sobrevivieron.

Las referencias más importantes a *La púrpura* corresponden a una sola de las tonadas estróficas de la obra. Considero que la melodía en cuestión fue creada para puestas en escena y que los villancicos la citaron posteriormente. En un dechado de ingenio barroco, los villancicos utilizan estas relaciones intertextuales como referencias o comentarios que enriquecen intelectualmente las obras. Uno de los villancicos contiene otra referencia común con *La púrpura*; parece parte de una red intertextual más compleja que habría involucrado una tercera pieza, hoy desconocida.

#### CITA COMO AGUDEZA

Las citas corresponden a motivos breves y de diseños más o menos neutros al afecto, formados con grados conjuntos o saltos consonantes, y evitan los intervalos expresivos y las disonancias prominentes. Pero parecen deliberadas, por lo que dan la impresión de acarrear significación. Resaltan al oído por su posición al principio de una sección principal de la obra —en los dos primeros casos— o por introducir irregularidades que lo estimulan —en el tercero de los casos—. Se identifican por sus ritmos y sus contornos. Su brevedad, de entre dos y seis compases, no les resta nada de su poder; más bien es consecuencia del trabajo de variación motívica propio del estilo, realizado con profusión y en pequeñas dimensiones —existe la tentación de calificarlo como “artesanal”—, como continuación de la *motivicity* de la

tradición polifónica (Rifkin, 1997: 244). La música hispano-colonial del siglo XVII parece preocuparse por sostener una renovación permanente de variantes melódicas, pero sin desmedro de la coherencia general de la obra; aquí también se descubren ecos del recitativo italiano del 1600. En el mundo hispánico antes de 1720, como en el *stile recitativo* anterior a 1680, el punto de partida era el texto. Para transmitirlo, se creaban ideas musicales que le correspondían por el costado del metro, el ritmo y la declamación. La música de cada unidad literaria más pequeña –oraciones, frases, grupos de palabras– era distinta de las otras; los dos enfoques difieren con relación a la representación –muchas veces pictórica– de las emociones, más intensa e importante en Italia. En España y sus posesiones, además, todo esto sucedía en el marco de un sentido de continuidad general, en un infinito juego motivico entre reiteración y variedad, o coherencia y contraste.

Para conceptualizar las citas, como lo hice en un trabajo anterior (Illari, 2019), me baso en el estudio exhaustivo de las agudezas formuladas por Baltasar Gracián a mediados del siglo XVII (1648). Una cita musical opera como una agudeza, cuyos términos aparecen implícitos en los textos de las dos composiciones afectadas y cuya observación ingeniosa corresponde a la reiteración de la misma música. En términos de Gracián, las agudezas resultan de acomodar un texto que goza de autoridad y están relacionadas con la erudición. *La púrpura de la rosa* parece haber sido el texto autorizado en los dos primeros casos, pero ignoramos cuál haya sido en el último. Además, este tipo de agudeza incluye la “correlación y conveniencia” entre los términos a través de una comparación o, en palabras de Gracián, “paridad o careo”. En el primer caso aparecen figuradas como estre-

lla la diosa Venus, en *La púrpura*, y María, en el villancico, sugiriendo una analogía entre ambas. En el segundo caso, la flor de la anémone roja opera como nexo entre Adonis, en *La púrpura*, y Cristo, en el villancico, sobre la base de creencias que la hacen surgir de la sangre de uno u otro y proponiendo, también, una analogía entre ambos personajes. En el tercer caso, el desconocimiento del texto autorizado me llevó a relacionar el aspecto gráfico del motivo musical con las alusiones a la cruz en el villancico, e interpretar un pasaje de *La púrpura* como una referencia velada al sufrimiento, real o presunto, de Chato como marido de Celfa.

Enfocándonos ahora en el oyente, reconocer un motivo fuera de su contexto original puede resultar problemático o en un llamado de atención, lo que conduce a que nos preguntemos sobre su razón de ser. Al descubrir la correspondencia entre las obras involucradas, la pieza citada se convierte en un comentario libre de la que realiza la cita. Esta mecánica, que parte del problema para llegar a una solución ingeniosa, corresponde a las agudezas por raciocinio o ponderación de Gracián.<sup>4</sup> El autor, ya se sabe, nunca pretendió que sus categorías formaran un sistema cerrado, sin fisuras y con una jerarquía única. Parece haberle interesado más, en cambio, representar la variedad de agudezas y crear un metalenguaje analítico exhaustivo con miras a estimular la producción del ingenio; de allí que unos mismos ejemplares puedan ser analizados como instancias de tipos distintos.

---

<sup>4</sup> Esta agudeza consiste en “levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto [causas, efectos, adjuntos, circunstancias o contingencias]”. Acto seguido, se “pondera” esta coincidencia y se propone “una razón sutil y adecuada que la satisfaga” (Gracián, 1648: 35). De los tres tipos de agudeza por ponderación de reparo, esta correspondería al primero (ponderación de un misterio), tratada en el discurso vi. Los otros dos tipos surgen de construcciones verbales específicas: proponer una duda o dificultad y elevar su tono hasta presentar una contradicción.

### *LA PÚRPURA DE LA ROSA Y SUS TONADAS*

*La púrpura de la rosa* es una ópera que sigue las convenciones españolas establecidas por Calderón e Hidalgo, distintas del modelo veneciano vigente y de cualquier otra variante italiana y barroca del género durante la mayor parte del siglo XVII. En lugar de una sucesión italiana de recitativos y arias, sean secciones o movimientos, con unos pocos ensambles y algunos coros que podrían resultar extraños, la obra utiliza, sobre todo, tonadas estróficas y silábicas, además de distintos tipos de recitativo —en tiempo binario y ternario—, estribillos y coros. No existen arias para la expansión lírica de los afectos, por lo que el drama no se interrumpe con canto. Las tonadas constituyen el dispositivo principal para transmitir el drama por medio de la música; y, por ser autónomas, es decir, por tener su propio ciclo principio-medio-fin, fueron extractadas y recicladas a menudo como tonos humanos, villancicos o música instrumental. En el drama operan a veces como canciones, pero también cumplen algunas funciones del recitativo italiano para narrar situaciones y permitir el diálogo entre personajes. Un recitativo de inspiración florentina corresponde a los soliloquios y otros momentos de sobrecarga emocional (Stein, 1993; Torrente, 2016).

Los dos villancicos de la muestra referencian la misma tonada de *La púrpura*: “Porque vean que no en vano”, una de las más memorables, por su posición al principio del desenlace de la obra, con su apoteosis final. Su valor semántico corresponde a un punto de inflexión importante en los afectos del argumento, que mudan de lamentar la muerte de Adonis a celebrar su vuelta a la vida convertido en flor. La canta el Amor (Cupido), quien parece reemplazar a Mercurio y oficia de mensajero de Júpiter; a través del Amor se comunica

la decisión de Júpiter y se desenlaza la tragedia en un final feliz, propio de los dramas cortesanos. Adonis, quien como pagano carecía de alma inmortal, vivirá en las anémonas que surgieron poco después de su muerte; las flores son rojas por su sangre, mientras que la sangre de Venus había teñido las rosas. Con la luz de la flor saldrá el lucero de la tarde: Venus. Así, la diosa y su amante mortal seguirán juntos de manera simbólica. El texto se refiere de manera explícita a una estrella y una flor, Venus y Adonis, que forman una de las duplas tópicas de la época, tan caras a Calderón, aludiendo a los elementos neoplatónicos unidos por correspondencia;<sup>5</sup> pero también se refiere a la flor de Venus –la rosa teñida por su sangre– y, de manera confusa, a una estrella de Adonis (Cardona, Cruickschank y Cunningham, 1990: 93-95).

El parlamento de Amor concluye con una cita del famoso romance morisco “Sale la estrella de Venus”<sup>6</sup> (lo destaco en cursivas en los versos siguientes). Como se sabe desde hace tiempo, el despliegue de ingenio de *La púrpura* comienza con Calderón. La cita funciona porque, además de que los versos del romance son apropiados, remiten al brutal asesinato de un marido –Albenzaide– por un amante despedido –Gazul– durante la noche de bodas del primero. Los paralelos con el argumento teatral son varios –infidelidad de una mujer, celos de su primer compañero, su violencia letal contra el tercero en discordia–, pero la conexión trabaja por contigüidad u

---

<sup>5</sup> “Flowers are the stars of earth, stars are the flowers of heaven” (Wilson, 1936: 38). La frase, traducida como “las flores son las estrellas del cielo y las estrellas flores de la tierra”, figura sin referencia bibliográfica en Ignacio Arellano (2000: 99); a partir de allí, fue citada con frecuencia. En México, el tema ha sido tratado por Anastasia Krutitskaya (2018).

<sup>6</sup> Quizás escrito por Lope de Vega. Para otras ediciones, véase Durán (1828) y Wilson y Sage (1964).

oposición y no por similitud. Para Gracián sería un caso de agudeza por improporción.

Porque vean que no en vano,  
cuando en púrpura se tornen,  
le halló en el campo aquella  
vida y muerte de los hombres,  
Júpiter, pues, conmovido  
o indignado de que goce  
sin los imperios de un alma  
los de una vida tu nombre,  
de esa derramada sangre,  
quiere que una flor se forme,  
y que de aquella se vistan  
roja púrpura las flores,  
para que en tierra y en cielo  
estrella y flor se coloquen;  
a cuya causa, subiendo  
donde entrambos se coronen,  
verás que desde este día,  
con la nueva luz de Adonis,  
*sale la estrella de Venus*  
*al tiempo que el sol se pone*  
(Cardona, Cruickschank y Cunningham, 1990: vv. 1910-1929).

Se ha dicho que *La púrpura de la rosa* limeña contiene música de Hidalgo y que corresponde considerarlo como coautor, pero esto nunca se ha probado. La música que nos ocupa (Figura 1) sugiere

la autoría de Torrejón y no la del maestro más antiguo, por su ambigüedad tonal y su mayor variedad melódica. La primera frase, con su notable ascenso por grado conjunto dentro del ámbito de una séptima, proyecta a *mi* bemol con tercera mayor como final, pero la pieza termina cadenciando en *si* bemol (siempre con tercera mayor); para la época, se trata de un caso de *segundillo*<sup>7</sup> perfectamente aceptable (puesto que el sistema de los tonos de composición no contiene prescripciones en el orden o la jerarquía de las cadencias internas); pero a partir de la escucha clásico-romántica en la que uno se formó, se percibe como si terminara en la dominante. Además, la breve composición cambia de contenido melódico: en lugar de utilizar para los versos de una copla cuatro variantes del mismo motivo –como suele hacer Hidalgo con cierta frecuencia (Leza, 2004: 66-67)–, la tonada emplea una frase distinta, descendente y decorada, repetida a distancia de una quinta para los versos tercero y cuarto (comp. 8-11, 12-15), formando un “par simétrico” característico de las obras de Torrejón, cuyas coplas de villancico a menudo terminan con una doble presentación del cuarto verso con la misma frase melódica, primero en el quinto grado, luego en la final.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Remito aquí a la teoría de los tonos de composición de la época. El *segundillo* es también considerado como segundo tono “por la mediación” o quinto transportado (Illari, 2014: 302; García Gallardo y Murphy, 2016: 76-77).

<sup>8</sup> Véanse, por ejemplo “Cuatro plumajes airosos”, coplas 1 a 3 (Claro Valdés, 1974: 69-70) y “Desvelado Dueño mío”, copla única (152).



*Amor*



6

9

6

Figura 1. "Porque no vean que no en vano", *La púrpura de la rosa*.<sup>9</sup>

## DOS ESTRELLAS EN UNA

"Porque vean que no en vano" aparece citada en el villancico mariano de Chuquisaca, "De la estrella más fija" (Figura 2). Es un solo para tiple y acompañamiento dedicado a Nuestra Señora del Temblor, advocación mariana propia de La Plata: María, se supone, protegió a la ciudad y la catedral en ocasión de un terremoto que ocurrió un sábado, cuando se cantaba su oficio; fue de intensidad tal que llegó a rajarse la bóveda del templo.<sup>10</sup> La copia lleva una portada con el diseño idiosincrático del maestro de capilla Juan Guerra de Viedma (Illari, 2001), con fecha de 1737. La mano del copista musical, con sus mínimas blancas característicamente divididas por una línea interna, aparece en otros manuscritos del mismo archivo y corresponde a la época; la parte lleva el nombre de "Eustaquio" como

<sup>9</sup> Todas las ediciones utilizadas en este trabajo me pertenecen.

<sup>10</sup> Fray Diego de Ocaña, jerónimo de Guadalupe que viajaba por América recogiendo limosnas para el monasterio, narró el episodio del que fue testigo, el 11 de noviembre de 1601; termina su relato diciendo que la ciudad hizo voto de celebrarle a María una fiesta cada año, para la cual debía haber estado destinado el villancico que nos ocupa (2010: 310-312).

cantante, que corresponde a Eustaquio Franco Rebollo (m. 1786), por entonces muy joven pero ya destacado en el arte (lo volveremos a encontrar más adelante),<sup>11</sup> quien ofició de seise desde 1735 hasta 1742.<sup>12</sup> Pero la música, que todavía se ubica en la órbita del seiscientos hispano, quizás fuera creada en la primera década del siglo. La falta de correspondencia entre texto y música revela que se trata de una trova (o *contrafactum*), lo cual se confirma por dos errores de copista que parece no haber comprendido la notación por completo (compases 7 y 19: en los dos casos escribió mínimas en lugar de semibreves denegridas que forman grupos hemiólicos).

Figura 2. "De la estrella más fija" (ABNB, Música 163, *olim* 227).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> En enero de 1743, durante la discusión del cabildo eclesiástico de La Plata sobre la promoción de Franco a salmista, se dijo que había servido "a la iglesia con particular voz de que le dotó el cielo". Esta clase de juicios de valor son muy raros en la documentación local; se confirman a través de la gran cantidad de obras que cantó Franco, de acuerdo con la presencia de su nombre en las partes (ABAS [Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos Sucre "Monseñor Miguel de los Santos Taborga"] Actas Capitulares, vol. 16 [1733-1747], fol. 153 v [12 de enero de 1743]).

<sup>12</sup> ABAS, cuadrantes de diezmos de los años indicados (acerca de estos documentos véase Illari, 2001, esp. Apéndice 2).

<sup>13</sup> Los corchetes de los comp. 7 y 19 indican enmiendas editoriales; en ambos casos, la parte manuscrita contiene una mínima (que corresponde a una negra de la transcripción).

Aunque el texto primero de la pieza debió ser distinto, su tópicico<sup>14</sup> parece no haber sufrido cambios. El original también debió estar dedicado a María, con su figura cifrada como la “estrella más fija”, el lucero del alba que precede y señala el despuntar del día de Jesús.<sup>15</sup> El texto del principio casa bien con su melodía, con rara y atractiva alternancia entre decasílabos y pentasílabos. El ajuste subsiguiente de los versos tiene problemas de correspondencia, de la clase que normalmente ocurre cuando se modifica la letra con poco cuidado. La melodía de la primera parte del estribillo (compases 1-24, en compás ternario menor) sugiere una continuación en decasílabos regulares, pero el poema, tal como existe hoy, se vuelve polimétrico en desmedro de la acentuación musical (compases 15 a 18). Aún más: la cadencia del compás 18 (en *la*), que debería corresponder al final de un verso, cae a su medio.<sup>16</sup> La letra de la segunda y última parte del estribillo, con un octosílabo y dos hexasílabos, mantiene tanto la irregularidad del verso como la colisión de metros y acentos en la partitura.

De la estrella más fija y radiante,  
soy vacilante,  
que observando su claro arrebol,

---

<sup>14</sup> Designo con este nombre a los tipos expresivos que utilizan los villancicos (tales como personajes, canciones de cuna, bailes, batallas, etcétera) que corresponden a lo que a veces aparece nombrado con la expresión “en metáfora de” (personajes, etcétera) en el siglo XVII (Illari, 2001; Illari, 2019: 481-482).

<sup>15</sup> Para una transcripción y un comentario explicativo del texto completo, véase Eichmann Oehrli, 2009: 194-197.

<sup>16</sup> Los falsos acentos pueden subsanarse moviendo el texto una nota “hacia la derecha”, comenzando con “voz”, que caería en el primer tiempo del compás 16. No hay solución fácil para la cadencia, que queda fuera de fase de cualquier manera.

a cantar sus elogios  
 se alienta mi voz,  
 por ser más alto lucero,  
 que por sus albores,  
 es estrella y flor  
 (“De la estrella más fija”, estribillo [ABNB, Música 163,  
*olim* 227]).

La cita afecta a la primera frase del villancico, que remite a la tonada de *Púrpura* con claridad meridiana. La melodía del primer verso aparece tal cual, transportada una segunda más aguda (aquí se la presenta en el quinto tono, tal y como indica la portada del villancico, vale decir en *do* con tercera mayor) (Illari, 2014: 307-308; García Gallardo y Murphy 2016: 75, 77) y adaptada al decasílabo del texto por medio de la subdivisión rítmica del compás 3. La continuación es nueva, aunque sigue la misma sucesión de cadencias del original, primero al sexto grado, luego al quinto. Para el tercer verso, el villancico reitera el motivo inicial y la cadencia subsiguiente (compás 18) transportados a la cuarta grave, antes de cerrar la sección sobre la final (compás 24); el pasaje, más expansivo que la tonada, permite que se recupere la unidad que se echa de menos en la obra dramática.

La cita corresponde a un despliegue de ingenio por parte del compositor del villancico, que podría ser el mismo Torrejón, de acuerdo con el estilo. En la pieza religiosa no hay rastros verbales concretos de la tonada teatral; sin embargo, las dos obras se refieren a distintas encarnaciones de la misma estrella, vale decir al lucero, que simboliza a Venus en Calderón –donde figura como estrella de

la tarde— y a María en el villancico —como estrella de la mañana—. Es posible que el inusual gesto melódico ascendente de la tonada fuera entendido como pintura musical —en línea con la idea de poner un hecho ante los ojos de la audiencia para conseguir convencerla— del ascenso cotidiano de la “estrella de Venus” por el firmamento, narrado en la quinta y última estrofa del Amor por medio de la cita de Lope ya comentada. Esta representación asincrónica, por anticipada, de un tema literario en la música sería una variante del madrigalismo oblicuo al que me referí en otra parte (Illari, 2019: 483). Pero, además, aquí también se acaba por confirmar en el último verso del estribillo la tópica correspondencia de flores y estrellas que también informa el pasaje de *Púrpura*.

Entonces, el empleo de la tonada dramática como divisa musical del villancico deviene una manera ingeniosa de aclarar cuál es la “estrella más fija” de la letra. Más adelante en la canción, las coplas, como de costumbre, resuelven el concepto inicial con el ingenio también acostumbrado; en la primera, la estrella se identifica con aquella, “en quien el cielo habitó” —vale decir la mujer que llevó a Dios dentro de sí—, quien, al rayar al cielo,<sup>17</sup> dio átomos de su gloria al sol, para que las volviera visibles.<sup>18</sup> Venus, la estrella de la tarde en el mito clásico, aparece reunida con María, lucero del alba que anuncia la venida de Jesús —el Sol— en las creencias del cristianismo, como para subrayar las coincidencias: viven subordinadas al astro

---

<sup>17</sup> “*Rayar la luz el día o del alba*. Frases que significan herir la luz, especialmente cuando empieza a percibirse, por los rayos que arroja” (*Diccionario de Autoridades*, 1737; Eichmann Oehrli, 2009: 195).

<sup>18</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, también son átomos las “moticas que andan por el aire tan imperceptibles que sólo las vemos al rayo del Sol cuando entra por los resquicios de las ventanas” (1726), idea que resuena con el vocabulario del villancico que nos ocupa.

rey y tuvieron hijos identificados con el amor (Cupido y Cristo). A la concentración de ingeniosos conceptos del texto se añade la cita musical, que proyecta con la mayor claridad posible la identidad de las estrellas y propone la correspondencia de las figuras alegorizadas.<sup>19</sup>

Es esta la estrella más fija  
 en quien el cielo habitó,  
 y rayando en él sus luces,  
 átomos de su gloria dio al sol [...]  
 (“De la estrella más fija”, copla primera [ABNB, Música 163,  
*olim* 227]).

#### VIDA Y MUERTE, PASIÓN Y RESURRECCIÓN

“Para divertir al Niño” es el segundo de los villancicos de Chuquisaca relevantes para este estudio (ABNB, Música 623, *olim* 1041). Hoy está instrumentado para tres tiples y continuo, en copias realizadas en 1775 de puño y letra por Eustaquio Franco Rebollo, ahora maestro de capilla —recordemos que lo encontramos como cantante de la “Estrella más fija” de 1737—. <sup>20</sup> Robert Stevenson se lo atribuyó (1970: 242), y lo mismo hicieron Carmen García Muñoz y Walde-

<sup>19</sup> Correspondencia que tiene obvios límites en la íntima relación de Venus con el amor carnal. Tal vez por ello, la diosa clásica no aparece como figuración aceptada de María en las poesías religiosas del siglo XVII, aunque su estrella sí lo hace (Eichmann Oehrli, 2009: 775).

<sup>20</sup> Franco había accedido al magisterio apenas un año antes de realizar la copia, tal vez más por azares del destino que por mérito propio (fallecimiento inesperado de Agustín Cabezas, maestro que había ganado el cargo por concurso en 1773); allí se mantuvo hasta su muerte en 1786. Su desempeño suscitó reacciones negativas en sus colegas y superiores en más de una ocasión, que todavía esperaban una evaluación comprehensiva y técnica (véase Bruneau, 2006).

mar Axel Roldán (1972) y, siguiendo sus pasos, Rolando Beltrán Sáenz (2011-2012: 534-535). Ninguno acertó.<sup>21</sup> La evidencia en la que se basaron fue la firma de Franco en la portada, que consta de las letras “EVS” (“por Eustaquio”) y una rúbrica, la cual no denota necesariamente autoría, sino posesión del manuscrito y quizás también ejecución de la obra bajo su dirección.<sup>22</sup> Tanto los rasgos del poema como los de la música pueden fecharse hacia 1710. Por una parte, los errores de alturas que contienen las partes –típicamente, notas escritas un tono más alto o más bajo de lo que corresponde–, que no son raros en otras copias de Franco, son impropios de un autor; más bien revelan a un copista no muy cuidadoso. Por otra parte, las pocas obras que sí le están claramente atribuidas demuestran una técnica de composición rudimentaria, que no coincide con

---

<sup>21</sup> En un principio, García Muñoz y Roldán (1972: 72) lo consideraron anónimo. La transcripción de García Muñoz (en manuscrito y de paradero desconocido) ya lleva la atribución; fue grabada por Agrupación Música en 1979. Los dos catálogos de la Colección Música oficiales del ABNB llevan la atribución errónea: Roldán, 1986: 286 y Beltrán Suárez, 2011-2012: 534-535. Este último pone la atribución entre corchetes, pero indica que se encuentra en la portada, lo cual es contradictorio.

<sup>22</sup> Este no es el sitio para desarrollar un estudio detallado; pero valga un adelanto que justifique mi aserto. Franco agregó una firma igual o parecida a la que nos ocupa en obras anteriores a su gestión, que pueden atribuirse a compositores conocidos: así, “El cielo y la luna” (ABNB, Música 259, *olim* 269) lleva la “A” de Araujo en la portada y el año 1734 (el título ha sido transcrito erróneamente por Beltrán Suárez); “Ninfas, aves, selvas, flores” existe en tres copias, dos atribuidas a Araujo (ABNB, Música 298, *olim* 864A y Música 299, *olim* 1271) y otra anónima con la firma de Franco (ABNB, Música 300, *olim* 864B); del cuatro al Santísimo de José de Torres, “Sirviendo el propio instrumento”, también hay tres juegos de partes una con atribución (ABNB, Música 689), otra anónima (690) y una tercera con la firma de Franco (691, todas *olim* 1192). También contienen la firma en cuestión las Vísperas de Roque Ceruti, a las cuales aparentemente se les agregó un coro en Chuquisaca (ABNB, Música 1238, *olim* 946) y el villancico “De este Dios disfrazado” (Música 249, *olim* 1174), que lleva el nombre de “Tardío” en la portada, encima del cual Franco añadió su sigla como si quisiera borrarlo (dato omitido por Beltrán Suárez). Queda claro que no existe relación entre la firma de Franco y la autoría de la composición.

la sofisticación técnica del villancico que nos ocupa.<sup>23</sup> Según toda la información disponible, y de acuerdo con lo que hoy consideramos que es un autor, “Para divertir al Niño” no fue compuesto por Franco.<sup>24</sup>

Que la plantilla de la obra esté dispuesta solo para tres tiples indica que sufrió un arreglo. Quien está acostumbrado al estilo, echa de menos un bajo vocal que cubra las fundamentales de los acordes, que pudo haber sido una parte de tenor, aunque también es posible que se tratara de una pieza policoral que fue reducida al mínimo indispensable.<sup>25</sup> La presente versión tiene problemas de

---

<sup>23</sup> Dos piezas de autoría indudable utilizan sus apellidos originales, Franco del Peso y Vera: “Cantad, jerarquías del cielo” (ABNB, Música 877, *olim* 1035) y “Dichoso día” (ABNB, Música 777, *olim* 1037). El último lleva la indicación “duo compuesto por Franco” en la portada. Una tercera es “A la sonora trompeta” (ABNB, Música 405, *olim* 1028), contiene estas mismas palabras, por lo cual debe atribuírsele sin ambages. “A Justo y Pastor que son” (ABNB, Música 393, *olim* 1030), cuya portada lleva solo la firma “EVS”, tiene un fuerte aire de familia con este trío de composiciones, por lo cual también podría pertenecerle. En cambio, distintos indicios revelan que la autoría de las otras piezas copiadas y rubricadas por Franco que le fueron atribuidas (hoy ABNB, Música 44, 144, 441, 442, 562, 581, 649, 650, 704, 748, 790, 1048, 1287 y 1298) es por lo menos dudosa, por lo cual debe ser objeto de un estudio más detenido antes de que pueda ser confirmada.

<sup>24</sup> Los rasgos de la composición apuntan, una vez más, a la figura de Torrejón como posible autor. Queda para otra ocasión elaborar la idea.

<sup>25</sup> Por drástico, el procedimiento parece insólito, pero alguien lo empleó en Chuquisaca por lo menos una vez y en una época no lejana de la gestión de Franco. El villancico mariano a 7, en dos coros, “Arroyuelo que corre cristales”, del maestro de Potosí, Antonio Durán de la Mota (ca. 1655-1736) (ABNB, Música 230 y 231, *olim* 131) fue adaptado para dos voces y acompañamiento con destino a las reuniones devocionales de la Escuela de Cristo por un copista para mí desconocido y que debe haber actuado a principios de la década de 1770, según el diseño de la letra (ABNB, Música 867, *olim* 130). El arreglista utilizó dos de las tres voces del primer coro y el acompañamiento del original, suprimió los silencios que correspondían a las intervenciones del segundo coro y modificó finales y principios de frase, a veces de manera considerable, para mantener la continuidad. Este arreglo tiene en común con “Para divertir al Niño” la falta de bajo vocal; además, el manuscrito formó parte del archivo de Franco, quien firmó la portada. Por todo esto, no podemos descartar que “Para divertir” contara con más de cuatro voces y que la versión sobreviviente fuera el resultado de un arreglo tan radical como el que sufrió “Arroyuelo”.



concordancia de las partes en la última sección, los cuales parecen consecuencia de la reducción de un pasaje imitativo de cuatro o más partes a tres, sin el cuidado que tamaña operación quirúrgico-musical merece.

El villancico está dedicado al natalicio de Cristo a través del tópico de los juegos infantiles; de manera extraordinaria, los tiples los presentan como si los actuaran o danzaran, documentándolos, de paso, por medio de la música. Stevenson lo describió como una “deliciosa pieza folklórica” (*delightful folkloric piece*) (1970: 242);<sup>26</sup> sabores aparte, no se equivoca. Tres muchachos acuden al portal para divertir a Jesús, “aunque –según el poema– el Niño, llorando, no está para juegos”; se sabe que nunca se representa sonriente, puesto que se cree que durante toda su vida llevó consigo la impronta de la carga de su sacrificio por la humanidad. Los jóvenes despliegan a continuación tres de sus juegos,<sup>27</sup> uno por copla; siendo como es el mundo de los niños, el último y más resistente archivo de prácticas y cantares tradicionales, todos pueden reconocerse todavía. Va primero el “aserrar, aserrar, maderitos de San Juan”, luego la “pispisigaña” (por pizpirigaña)<sup>28</sup> y, finalmente, “a encruzar” (o cruzar los alfileres). Después de una introducción a cargo de un narrador –llamada *testo*, en línea con los oratorios latinos de

---

<sup>26</sup> El íncipit “Para divertir al Niño” aparece con cierta frecuencia en textos de villancicos peninsulares. En la misma colección del ABNB se encuentra otro, cuya música se debe al maestro peninsular Manuel de Gaitán y Arteaga (Música 165, *olim* 564); sin embargo, todos los que tuve ocasión de estudiar, incluyendo el de Gaitán, son distintos del presente

<sup>27</sup> Si el orgánico de la composición incluía otras voces infantiles, los juegos, y las coplas, podrían haber sido también más.

<sup>28</sup> “Juego con que se divierten los muchachos, a quien se le dio este nombre porque le hacen diciendo ciertas palabras y dándose unos pellizcos en las manos” (*Diccionario de Autoridades*, 1737).

Carissimi y sus seguidores—, sigue un breve estribillo y una sección de coplas que no responden a un simple modelo estrófico. Cada una incluye tres partes: una copla propiamente dicha que anuncia el juego y lo relaciona con la Navidad; lo que podemos llamar su “tonada” característica (siempre a solo), y su reiteración en arreglo a tres voces a modo de respuesta. El conjunto de tres coplas, tonadas y respuestas se repite a continuación con un segundo juego de textos. La composición se cierra con un retorno al estribillo prescrito en las partes.

La principal cita purpúrea figura en la última y crucial copla de triple tercero. La copla se refiere al sacrificio de Jesús de distintas maneras: califica al Niño de “apasionado” y trae a colación el juego del “encruzar” —término poco usual en castellano, pero común en portugués: vale por “cruzar”—, que este prefería porque con él podría “ganar las almas”. Por su parte, la sexta copla pone la mira sobre los alfileres del juego, que se transformarían en las espinas que picarían al Niño. El apasionamiento es uno de los tantos equívocos característicos de las coplas de villancicos, que remite a Cristo como personificación del amor del Padre, pero también a su irrevocable destino pasionario. El juego alegoriza la crucifixión. Se refiere a un pasatiempo infantil en el que los participantes intentan mover un alfiler, con soplidos o con las uñas, para que se atraviese con otros; quien lo consigue se los lleva a todos.<sup>29</sup> El cruce de los alfileres remite a la cruz, con la cual redimiría Jesús al género humano, “ganando” sus almas; la relación entre los alfileres y la corona de espinas es obvia. La idea básica no era nueva, ya Lope la

---

<sup>29</sup> Véase *uñeta* en *Diccionario de Autoridades*, 1739.

presentó en su poema conmemorativo de Inés del Espíritu Santo, monja de la Trinidad (1634),<sup>30</sup> pero aquí se la desarrolla de manera sistemática.

3. –Yo, mi Niño apasionado,  
juego solo al encruzar,  
que es juego que más te agrada,  
y que a ganar las almas te pondrás.  
¡A encruzar, a encruzar,  
que se cruzan los rayos  
en el portal!

*Respuesta a la copla [a 3]*

¡A encruzar, a encruzar,  
que se cruzan los rayos  
en el portal!

6. –Yo te prestaré alfileres,  
jugaremos a encruzar,  
mas si con ellos te gano,  
serán espinas que te picarán.  
¡A encruzar, a encruzar...!

*Respuesta a la copla [a 3]*

¡A encruzar, a encruzar...!  
("Para divertir al Niño", coplas 3 y 6 del Tiple 3 [ABNB,  
Música 623, *olim* 1041]).

---

<sup>30</sup> "Viendo una niña novicia, / por darle entretenimiento, / niña con ella te hiciste / de sus alfileres juego. / Quien duda que era Jesús / Niño dese juego el tercio, / *que hasta el cruzar alfileres / tiene de su cruz misterios*" (Lope de Vega 1634: 160).

Este concepto ingenioso se prolonga en música por medio de lo que llamé *tonada* del juego (Figura 3) y su respuesta coral (Figura 4). En las dos primeras coplas, las tonadas presentan el aspecto y sonido de las canciones infantiles.<sup>31</sup> La tercera tonada, en cambio, parece compuesta *ex profeso*, por basarse en escalas que subrayan las notas *sol* (final del tono), *re* grave y *re* agudo (su mediación) para crear motivos que a continuación sostienen una textura imitativa.<sup>32</sup> La respuesta que así se crea contrasta con las anteriores, homofónicas, rítmicas y con aspecto de canción infantil. El entrelazado de las voces produce un movimiento constante, pero plácido y suave, no juguetón, sino inexorable, consonante con la crucifixión a la que alegoriza. Sucesivas entradas vocales por movimiento contrario se entrecruzan y crean la imagen gráfico-musical de la cruz. La falsa entrada ascendente del tiple 1 en el compás 154, interrumpida por una entrada del motivo descendente, parece un remanente del motivo completo que habría cantado una cuarta voz (con reiteración de la música del tiple 3 inmediatamente anterior), suprimida durante el arreglo de la obra; el motivo en cuestión coincide con el contexto sin que sea necesario adaptarlo. Esta sección escenifica con sonidos el cruce de los alfileres, ilustra la cruz y proporciona un memorable momento contrastante y climático a la composición con la claridad y economía de medios características de la música de fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII.

---

<sup>31</sup> Aunque ninguna reproduce melodías existentes; al menos en el caso de la primera copla, que corresponde al “aserrín, aserrán”, el villancico utiliza el ritmo, el fraseo y rasgos de la curva melódica, pero no el contenido de las canciones conocidas.

<sup>32</sup> El anónimo compositor basa su imitación en las dos especies –de cuarta, *re* grave-*sol*, y de quinta, *sol-re* agudo– que forman la octava del tono, introduciendo un raro pasaje concebido por medios modales del siglo XVI en el contexto de una pieza compuesta con base en los tonos de polifonía del siglo XVII.

143

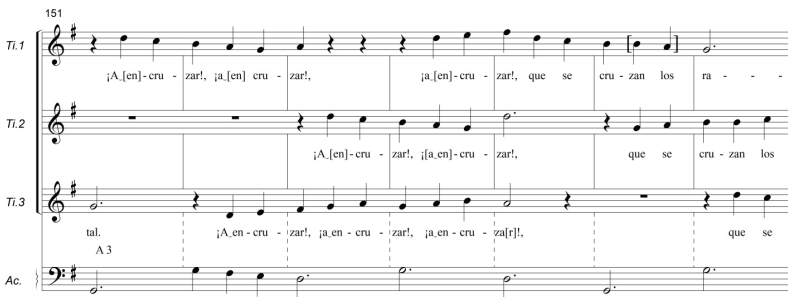


Ti.3  
Ac.

¡A.en - cru - zar!, ¡a.en - cru - zar!, ¡a.en - cru - zar!, ¡a.en - cru - zar!, que [se] cru - zan los ra - yos en el Por - tal.

Figura 3. “Para divertir al Niño”, tonada de la tercera copla  
(ABNB, Música 623, *olim* 1041).<sup>33</sup>

151



Ti.1  
Ti.2  
Ti.3  
Ac.

¡A.[en]-cru - zar!, ¡a.[en] cru - zar!, ¡a.[en]-cru - zar!, que se cru - zan los ra - - -  
¡A.[en]-cru - zar!, ¡a.[en]-cru - zar!, que se cru - zan los  
tal. A 3 ¡A.en - cru - zar!, ¡a.en - cru - zar!, ¡a.en - cru - zar!], que se

Figura 4. “Para divertir al Niño”, respuesta a la tercera copla  
(ABNB, Música 623, *olim* 1041).<sup>34</sup>

## UNA CITA MAYOR

La cita de la tonada de *Púrpura*, “Porque vean que no en vano”, figura en la copla misma y al principio (Figura 5). La referencia es clara y sigue a la versión teatral de cerca. La melodía de los primeros seis compases aparece transportada una tercera menor más grave, con pequeñas modificaciones en la anacrusa y la segunda cadencia.

<sup>33</sup> En el compás 146, la primera nota es *la* en el manuscrito.

<sup>34</sup> En el compás 156, la segunda y tercera notas del tiple 1 están escritas un tono más bajo en el manuscrito.

A continuación, el contenido melódico cambia, pero la estructura cadencial se mantiene. Como en los casos anteriores, la primera cadencia cierra en *do*, cuarto grado del tono, octavo por la mediación (García Gallardo y Murphy 2016: 75, 77).<sup>35</sup> La segunda, como también sucede en la tonada de *Púrpura* y en el solo del Temblor, corresponde al segundo grado (aquí *la*, compás 128). Este ejemplo se aparta de los otros con la tercera cadencia, que clausura sobre *mi*, sexto grado (compás 132). La cadencia en el quinto grado (*sol*), que los otros ejemplos contienen, se demora hasta la cuarta frase de la copla (compás 136) y es parte de otro par simétrico (el ejemplo llega hasta la primera presentación de la frase y omite la segunda).

Figura 5. *Para divertir al Niño*, tercera copla (ABNB, Música 623, olim 1041).<sup>36</sup>

A primera vista, esta cita parece más oscura que la de la estrella; la relación entre la copla del villancico y la tonada teatral es indirecta.

<sup>35</sup> El original debió estar escrito en *do* por claves altas; ya la copia de Franco lo presenta en claves bajas, transportado a *sol* y con armadura de un sostenido.

<sup>36</sup> En el compás 130, la primera y segunda notas del tiple 3 están escritas un tono más bajo en el manuscrito.

ta. La tonada, como se vio, corresponde al *dénouement* de *La Púrpura*, el regreso a la vida de Adonis vuelto flor después de su muerte; la copla representa la pasión y crucifixión de Cristo. Pero, como en otras ocasiones, el empleo de la misma música opera como una agudeza que señala conexiones ocultas entre términos que no guardan vínculo aparente. Las hay a tres niveles. En el más concreto, el de los objetos, como ya sabemos, Calderón revivió a su Adonis como una flor, antes blanca, luego enrojecida por su sangre. Según la tradición, era la anémona; y justamente la anémona se tiene por símbolo de la sangre que Jesús vertió durante su pasión. Por sus vínculos con la figura de Adonis, estas flores eran tenidas por tristes y luctuosas en mitologías precristianas. Eran muy comunes en Palestina; se supone que muchas florecieron en el Monte Calvario en la tarde de la crucifixión, y por ello simbolizan a la sangre de Jesús (Ferguson, 1961: 27). Utilizar la misma música para explicar la resurrección de Adonis como flor y para conmemorar la crucifixión —en espíritu de villancico infantil, juguetonamente— pone de manifiesto la común presencia de la anémona.

En un plano de mayor abstracción, el procedimiento acaba por vincular las dos figuras, Adonis y Cristo, de un modo inusual para la época. El mito fue tematizado con frecuencia por los escritores del Siglo de Oro y posteriores: lo retomaron en poemas o dramas Diego Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva, Lope de Vega, Juan de Tassis y Villamediana, Pedro Sotos de Rojas, Tirso de Molina y José Antonio Porcel, entre otros (Cebrián, 1988). Adonis contaba con su propio y muy difundido culto precristiano (sirio, chipriota, fenicio, hebreo y griego); no encuentro rastros de que los padres de la Iglesia hubieran querido absorberlo como Clemente de Alejan-

dría hizo con el orfismo; en cambio, con frecuencia lo toman como ejemplo de las percibidas depravaciones del paganismo.<sup>37</sup> Era un culto agrario. Adonis parece haber sido una deidad solar, que desaparecía o moría en los meses de invierno para resucitar en verano, lo cual es ajeno a la figura de Jesús. Sea por su fuerte carácter pagano, sea por su existencia cíclica, la relación Adonis-Cristo no prosperó; apenas y se encuentra en el rico universo de simbolismo de base religiosa con aplicaciones mundanas del siglo XVII español.<sup>38</sup> Todo esto sucede a despecho de los varios vínculos entre los dos que se ponen de manifiesto en la relación del villancico pasionario con el drama mitológico, donde son víctimas sacrificiales.<sup>39</sup> Adonis muere por amor, como Jesús; además, en *Púrpura*, pero no en el mito, Adonis defiende a los campesinos de un jabalí salvaje que termina por causar su muerte. Los dos resucitan para gozar de una supuesta vida eterna. Calderón, con su peculiar construcción de Adonis, subrayó el parecido, y el compositor del villancico lo aprovechó para ejercitar su propio ingenio.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Véase Hipólito, *Refutación de todas las herejías* 5:2; Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2; Teófilo de Antioquía, *A Autólico* 1:9; Justino Mártir, *Primera apología*, 25.

<sup>38</sup> Citaré, como la excepción confirmatoria, el personaje "Adonis, que es Cristo" del auto sacramental de Francisco de Matamoros, *Amarilis y Adonis* (s. XVII).

<sup>39</sup> Aunque Adonis no aparece como tal en el mito, Calderón lo construyó de esta manera, usando de licencia poética. La última vez que Adonis aparece con vida, decide confrontar al jabalí que aterrorizaba a la comarca (Cardona, Cruickschank y Cunningham, 1990: 213, vv. 1756-1761), a sabiendas de que le quitaría la vida. Con plena consciencia de lo que hacía, ofrece su sacrificio para salvar a los pastores.

<sup>40</sup> La interpretación de Cruickshank, donde Venus representa a Cristo porque Adonis se redime por su sangre, no involucra tantos puntos en común como los que propongo aquí. Las conexiones cristológicas de otros dramas de Calderón no aportan evidencia directa para interpretar el que nos ocupa (Cardona, Cruickschank y Cunningham, 1990: 97-99).



En el nivel de mayor generalidad, la tonada común establece la oposición –o, quizás, la complementariedad– entre las dos obras, con apelación a mecanismos de significación parecidos a los que Calderón usó con relación al romance de Lope, comentado arriba. En *Púrpura*, la melodía representa la resurrección, luego de la muerte violenta que venía de ocurrir, seguida de lamentos fúnebres; en el villancico, la crucifixión –vale decir, la pasión y la muerte–. A decir de Gracián, los términos del enunciado ingenioso se relacionan por “improporción o discordancia”; pero son, además, eventos complementarios y relacionados en términos de causa y efecto –muerte y vuelta a la vida–, relaciones que figuran entre las de los “adyacentes” retóricos que usa el autor.

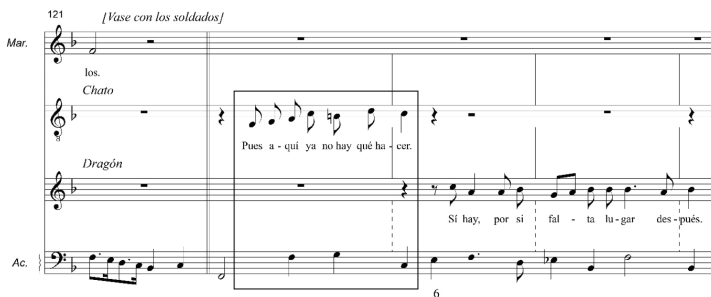
#### UNA CITA MENOR

*La púrpura* resuena también más fugazmente y con menor claridad en otro de los motivos del villancico. Uno de los gestos de la primera tonada reproduce con exactitud el comienzo del parlamento de Chato, el gracioso, después de la partida de Marte, inmediatamente antes de la culminación del drama. Su brevedad no lo hace menos importante o significativo. En la obra de Torrejón (Figura 6, motivo marcado con un rectángulo) se utiliza para cantar la línea “Pues<sup>41</sup> aquí no hay más qué hacer” (verso 1780), como cadencia interna en *do* dentro de un pasaje en *fa*, sexto tono (Illari, 2014: 302). Se distingue por aparecer luego de uno de los pocos pasacalles instrumentales prescritos por la obra, que corresponde al compás 121, al princi-

---

<sup>41</sup> Cardona, Cruickshank y Cunningham leen “con que” (1990: 214). Prefiero aquí la versión de la fuente limeña.

pio de la última escena cómica. Llama la atención por su diseño, de perfil inusualmente breve, claro y memorable, que lo marca como distinto de la música que lo rodea –ni sigue la música que lo precede, ni lo continúa la que se aparece acto seguido–. Por ello, queda como un objeto aislado que remite a otra obra, quizás un tono cómico, tal vez un canto infantil, desconocidos para nosotros.



121 [Vase con los soldados]

Mar. *los.*  
*Chato*

*Dragón*

Ac.

Pues a - qui ya no hay que ha - cer.

Si hay, por sí fal - ta lu - gar des - pués.

6

Figura 6. "Pues aquí ya no hay que hacer", recitado: *La púrpura de la rosa* (ABNB, Música 623, *olim* 1041).

El juego del villancico anónimo es el "Aserrín, aserrán", también conocido como "Los maderos de San Juan"; su presencia en la canción aparece justificada en las coplas que lo preceden; pero la referencia purpúrea se resiste a ser decodificada. Los trabajos dedicados a dilucidar el origen del juego y establecer su significado son pocos y no trascienden el terreno de las hipótesis. No se documentó en la literatura del Siglo de Oro, ni aparentemente figura en la de las Luces; emerge con rasgos ya familiares en las colecciones de literatura oral del último siglo XIX (Rodríguez Marín 1882: 45; Hernández de Soto 1884: 124);<sup>42</sup> es posible, pues, que la versión

<sup>42</sup> A partir de este momento, sí comienza a figurar en la literatura; ver su empleo en Ricardo Palma (1891: 16), y el famoso poema modernista que inspiró a José Asunción Silva, publicado por primera vez en 1908 (17-19).

que nos ocupa sea una de las más antiguas que se han conservado (de allí lo desarrollado de mi estudio). Antonio Machado y Álvarez, demófilo, padre del gran poeta sevillano, lo relacionó con su “primo segundo [...] con que se confunde”, el ricotín-ricotán, cuyos orígenes rastreo hasta la Roma de Nerón,<sup>43</sup> como parte de una familia de juegos análogos, “especies de dramas adivinatorios o de adivinanzas representadas” vigentes en toda Europa (1883: 389).

Eduardo del Saz, escritor malagueño que dirigió la conocida revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires en los años de 1920-1930, especuló sobre la posibilidad de que los “maderos” en realidad fueran los “romeros” de San Juan (1929). El folklorista argentino Juan Alfonso Carrizo juzgó buenas estas conjeturas y las convirtió en datos hechos y derechos, con los peregrinos en cuestión imaginativamente fechados en la Edad Media y encaminados hacia San Giovanni in Laterano de Roma, sin que creyera pertinente reconocer su deuda intelectual con Del Saz (Carrizo, 1950: 26). Finalmente, Xaverio Ballester rescata la semejanza entre el incomprensible “Aserrín” y otra cantinela infantil –“Tris, tras, tris, tras, / las campanas de Montalbán”–, cuyo texto tiene más sentido, produciendo así su propia e hipotética *Urversion* del poema –“Hace rin, hace ran / la campana de San Juan”– y explicando la transformación por medio del seseo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Su interés en la canción, como así también el de Hernández de Soto (1884: 107-108), descansa sobre su carácter de “supervivencia” folklórica, con su consiguiente capacidad de legitimar la cultura popular española.

<sup>44</sup> La explicación de Ballester tiene un problema, que el autor no aborda: los cantos infantiles acerca de las campanas las presentan en plural, mientras que su hipotético “Hace rin” precisa del singular.

Sin embargo, quizás ponemos demasiado énfasis en comprender los versos como entes verbales. Al parecer, aquí prevalece otra lógica, que se basa en los aspectos musicales del poema y es independiente de su significado. Los distintos aserrines y los variados maderos repiten palabras escogidas por su valor sonoro y disponen sus textos de acuerdo con un patrón métrico claro (vale decir, un ritmo); en palabras de Alfonso Reyes, *Los maderos de San Juan* son un ejemplo de cómo “la razón cede el paso al dinamismo vital y el ritmo borra las significaciones”, en alianza con las onomatopeyas, que llamó jitanjáforas, cuyo sinsentido no les quita “encanto estético” (1944: 229).

El sinsentido del “Aserrín” fue más de lo que pudo manejar el anónimo poeta que incorporó la canción al villancico; cuidó que se comprendiera lo que había hecho y por qué. La relación entre la Navidad y el juego se desarrolla de dos maneras en el texto: por un lado, el verso añadido, “que en las pajas nace el Pan”, rima con los dos versos anteriores y representa ingeniosamente a la fiesta —el nacimiento de Jesús, quien durante la misa se transubstancia en hostia, entre las pajas del pesebre—; por el otro, los maderitos devienen la materia de la cruz, por lo cual preanuncian la crucifixión a la cual está predestinado el Niño, mientras la predicación de san Juan, que prepara la Pasión, se transforma de manera simbólica en el trabajo del carpintero, cuyo compás señalará a Jesús para encuadrarlo (ponerlo “en cruz y cuadro”).

1. –Para hacerte crucecitas,  
mi Niño que amando estás,  
te he de aserrar los maderos

en la sierra nevada del portal.  
 ¡Aserrar, aserrar,  
 maderitos de san Juan,  
 que en las pajas nace el Pan!

*Respuesta a la copla [a 3]*

¡Aserrar, aserrar,  
 maderitos de San Juan,  
 que en las pajas nace el Pan!

4. –En la montaña, maderos  
 aserrando está san Juan,  
 que a ponerte<sup>45</sup> en cruz y cuadro  
 señalado te tiene su compás.  
 ¡Aserrar, aserrar...!

*Respuesta a la copla [a 3]*

¡Aserrar, aserrar...!  
 (“Para divertir al Niño”, coplas de Tiple 1, tonada y respuesta  
 [ABNB, Música 623, *olim* 1041]).

La música de la tonada (Figura 7) es parecida, pero no idéntica, a la melodía infantil del “Aserrín, aserrán” en la versión que canté en Argentina cuando niño (Figura 8). Aquí se comprueba hasta qué punto la canción infantil se identifica por un patrón fraseológico y rítmico, más que una sucesión de alturas: el cotejo de los dos ejemplos demuestra que los intervalos y la curva son distintos, pero el

---

<sup>45</sup> Enmiendo “ponerlo” (de confusa lectura).

fraseo y el ritmo no. Las dos melodías contienen frases regulares, de cuatro compases, divididas de manera simétrica. Sus motivos incluyen primero dos unidades anacrúsicas de dos tiempos (dos corcheas-negra) y a continuación, un motivo también anacrúsico de cuatro tiempos (seis corcheas y una negra u ocho corcheas). Esta estructura de duraciones, que se ajusta a la métrica del verso, tiene tanta fuerza que alcanza para que las dos melodías se reconozcan rápido como miembros de la misma familia.

El eco de *Púrpura* (Figura 7, compases 66-67 [motivo marcado con un rectángulo]) corresponde a uno de los motivos de dos compases, que forma la segunda cadencia de la tonada. Se presenta un tono más agudo que en el drama, como cadencia interna en *re* en una pieza en *sol*. Pasa casi desapercibido; al contrario de lo que sucede con la obra de Torrejón, se mimetiza con el contexto, dado que se ubica en el medio del período, entre los otros motivos de ritmo idéntico. Pero un examen más detenido revela algunas peculiaridades: su fraseo se aparta del modelo infantil por corresponder a una interpolación de tres compases (compases 65-67) que rompe la simetría del conjunto (compases 61-64 y 68-71) y por introducir la inflexión al quinto grado. Además, ningún otro motivo contiene dos saltos de tercera, que se escucha solamente una vez. Para cerrar la tonada con el regreso a la final del tono (compases 70-71), el compositor empleó un gesto más convencional: en la respuesta que sigue (compases 72-69), pasaje homofónico a tres basado en la tonada, suprimió la interpolación y, con ella, el gesto y la inflexión al quinto grado. El motivo, en apariencia común, resulta en verdad especial.

60  
Ti.1 ¡A - se - rrar, a - se - rrar, ma - de - ri - tos de San Juan!, ¡ja - se - rrar!, que en las pa - jas na ce el Pan!  
Ac.

67  
Ti.1 ja - se - rrar, a - se - rrar, que en las pa - jas na - ce el Pan!  
Ti.2 ¡A - se - rrar, a - se - rrar, ma - de -  
Ti.3 rri - tos de San Juan!, ja - se - rrar, a - se - rrar, que en las pa - jas na - ce el Pan!  
Ac.  $\Delta 3$

74  
Ti.1 ri - tos de San Juan!, ja - se - rrar, a - se - rrar, que en las pa - jas na - ce el Pan,  
Ti.2 pa - jas na - ce el Pan,  
Ti.3  
Ac.

Figura 7. "Para divertir al Niño", tonada y respuesta de la primera copla

(ABNB, Música 623, *olim* 1041).<sup>46</sup>

A - se - rrin, a - se - rrán, los ma - de - ros de San Juan. Pi - den pan, no les dan, pi - den que - so les dan hue - so...

Figura 8. "Aserrín, aserrán" (versión tomada de la tradición oral,

Argentina, Córdoba, ca. 1973).

El compositor marcó así su aporte como deliberado y significativo; el motivo tiene algo importante que decirnos, aunque el problema es averiguar qué es. Los otros ecos del drama en villancicos que examiné aquí llevan a pensar que la presencia de música común también señala coincidencias ocultas entre las dos obras. Es posible que la relación entre los dos motivos no sea semántica, sino prác-

<sup>46</sup> La frase del tercer tiple, compases 73-75, está escrita un tono más alto de lo debido en la fuente.

tica; la cita, no obstante, parece ser un reciclado de música útil y apropiada, en función del trasfondo afectivo común de los dos pasajes: la comedia de los graciosos en *Púrpura* y la fiesta de los niños en el villancico. Como era de esperarse, la reutilización de música preexistente sin sentido semántico era muy común, hasta normal en una época en que la creación artística consistía en la manipulación de fórmulas y recursos compartidos. En el plano general de las expresiones, podemos advertir el común afecto de alegría infantil que comparten los dos pasajes en cuestión. De manera adicional, y desde la *mainstream* histórica, es imposible no escuchar el motivo como gesto de una ópera bufa o de una escena cómica dentro de la ópera veneciana; sin embargo, la observación difícilmente puede aplicarse al virreinato del Perú en el siglo XVII, puesto que no tuvo contacto con el género.

Pero el modo en que los dos motivos quedan subrayados implica que aquí hay más que reciclado práctico; la clave para decodificar su semántica puede ser la curva melódica del motivo. Las dos terceras de que consta, reducidas a puntos en el espacio del pentagrama, dibujan una cruz, inclinada y algo torcida pero real. A favor de la interpretación, alego la importancia de la demostración visual, aunque fuera imaginaria, canonizada por la retórica literaria y muy difundida en el arte de la música (Illari, 2019: 482, 485). Además, es apropiada. Encaja con los “Maderitos de San Juan” en la peculiar interpretación del autor de la letra; la cruz y la crucifixión son conceptos explícitos e importantes. Mi lectura armoniza también con la situación de Chato en *La púrpura*, quien vive su poco feliz matrimonio como una carga permanente; cantar “pues aquí ya no hay qué hacer” con el motivo de la cruz constituye un modo de ventilar su resignación,



con un toque de exageración cómica. La escena cambia rápido y la música también. En los versos que siguen, Dragón decide golpear a Celfa como venganza de las imaginarias ofensas que recibió de ella y ante la divertida anuencia de Chato. Se la canta sobre una magnífica seguidilla que tiene poco que ver con el motivo en cuestión;<sup>47</sup> este cambio musical coincide con la mutación del afecto de Chato, quien disfruta de la situación por primera y única vez en la obra.<sup>48</sup> Como sea, la materia dista de haber sido zanjada. Echamos de menos el texto de donde fuera extraído el motivo, cuyos rasgos musicales y poéticos quizás nos permitirían confirmar una interpretación con relación a los dos contextos tan distintos en los que aparece.

#### NOTAS FINALES

Las reminiscencias musicales de *La púrpura de la rosa* en villancicos coetáneos abren una ventana única al campo de la significación. En los villancicos anónimos “De la estrella más fija” y “Para divertir al Niño”, conservados en Sucre, aparecen intertextos con una misma tonada del drama; “Para divertir...” contiene también una segunda referencia común con la comedia cantada de Torrejón. Aquí los interpreto bajo el signo de Gracián, como agudezas por acomodación de una autoridad –vale decir, el drama cantado de Torrejón–, que pertenecen al tipo mayor por correlación y conveniencia, y actúan como ponderaciones misteriosas en que acicatean la inteligencia del oyente y lo llevan a buscar

---

<sup>47</sup> Esta es otra de las tonadas de la pieza que parecen obra de Torrejón y no de Hidalgo, como alguna vez mostraré.

<sup>48</sup> Este planteo, convencional en el teatro del Siglo de Oro, ya no nos causa gracia; escenificarlo en el mundo de hoy requeriría adaptarlo con cuidado.

una explicación. En el primer caso, una misma estrella se propone como imagen de Venus y María; en el segundo, la sangre de Adonis y la de Jesús se corresponden a través de las anémonas rojas; en el tercero, un solo motivo parece representar la cruz de Cristo y la de Chato, como posible referencia a otro texto desconocido.

La movilización de sentido que la obra dramática y los villancicos proponen se comprende solo por medio de interpretaciones, con un tipo de investigación que aprovecha el trabajo tradicional de inventariado, edición, taxonomía y descripción, pero lo lleva más allá en su búsqueda de significado en las composiciones. La objetividad, ilusoria hasta en la musicología tradicional, no es aquí ni siquiera una posibilidad. El sentido no es un *datum*; las interpretaciones no están cerradas ni son obvias; los interrogantes que plantean las agudezas musicales pueden comprenderse solo tras un proceso decodificador activo. Los ingeniosos compositores que las crearon parecen haberlas concebido como una invitación a jugar con los contenidos dentro de una gran arena literario-musical. Pero tampoco se trata de ceder al capricho en camino hacia el desvarío. Las agudezas están basadas en correspondencias materiales y funcionan dentro del sistema simbólico de la época, lo cual plantea límites concretos a una proliferación hermenéutica potencialmente infinita. Las lecturas de las agudezas musicales que propongo aquí derivan directamente de sus textos, con aplicación de los mecanismos de la época que discute Gracián.

En cuanto a *La púrpura de la rosa*, este trabajo demuestra la existencia de múltiples referencias a su texto que, como vimos, la elevan a la categoría de autoridad. En realidad, existen otros cuatro villancicos —tres anónimos y uno de Antonio Durán de la Mota— en los archivos de Sucre y Cusco que tienen música en común con *Púrpura*;

en este capítulo elegí dos, cuya intertextualidad es particularmente clara, pero eventualmente abordaré también al resto. Sin embargo, el tipo de autoridad de que gozó *La púrpura* no puede confundirse con la reverencia incondicional y desmedida que críticos, audiencias y cantores asignan hoy a ciertas óperas. Más que una obra de arte trascendente, cerrada e inmutable, la comedia cantada de Torrejón era un texto destacado y discreto, pero abierto –por su misma naturaleza: la partitura necesita intervenciones–, y al mismo tiempo integrado a modo de fragmento a una trama de textos y significaciones mucho mayor. Los estudios de Stein (1993; 1999: XIII-XV y XXV-XXVII), Caballero Fernández-Rufete (2001), Leza (2004: 53-54, 66-67) y Valdivia Sevilla (2012) indican que se nutrió de tonos asociados con la puesta de *Púrpura* de 1660, dentro de una tradición de música dramática que incluía de suyo el préstamo y la circulación de temas y tonos. Demuestro aquí que este proceso no se interrumpió con las ejecuciones peruanas; la música del drama circuló y se integró al repertorio de villancicos –y, supongo, también el de tonos humanos– vigentes en Lima y en otras partes de los Andes del sur. Además, estas observaciones sostienen la pertinencia de considerar la reutilización de música preexistente que realiza la *Púrpura* limeña como ingenio, y lo apresurado que resulta extraer conclusiones acerca de la condición y el estatuto autoral de Torrejón, sin que se haya realizado un estudio exhaustivo de la materia (Illari, 2019: 477-8).

Pero hay más. La circulación de pequeños objetos musicales entre drama cantado y villancicos en realidad parece la cumbre del iceberg; otros casos que voy hallando de a poco sugieren que los intertextos ingeniosos de atingencia musical eran mucho más co-

munes de lo que uno pensaría. De allí a que podamos identificarlos hay mucho trecho; se requiere un conocimiento acabado del modelo y sus derivaciones, una inmersión intensa en los discursos y modos de pensar de la época, y, sobre todo, la voluntad y la valentía de convertir estos saberes en interpretaciones.<sup>49</sup> En la permanente búsqueda de novedad, los procesos transtextuales de los villancicos y otros géneros relacionados adquirieron una riqueza y complejidad insospechadas; nada ni nadie parece haber sido capaz de atajar el canibalismo poético-musical del metagénero villanciquero en su expansión permanente. Tendremos que trabajar mucho todavía para poder comprenderlos en profundidad.

---

<sup>49</sup> En este sentido, que seis villancicos referencien la partitura sobreviviente de *La púrpura de la rosa*, que sí conocemos, es una bendición.

**FUENTES**

- ABAS (Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos Sucre “Monseñor Miguel de los Santos Taborga”), ACTAS CAPITULARES, VOL. 16. [1733-1747], fol. 153 v [12 de enero de 1743].
- ABNB (Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia), Música 44; Música 144; MÚSICA 163, *olim* 227; Música 165, *olim* 564; Música 230 y 231, *olim* 131; Música 249, *olim* 1174; Música 259, *olim* 269; Música 298, *olim* 864A; Música 299, *olim* 1271; Música 300, *olim* 864B; Música 393, *olim* 1030; Música 405, *olim* 1028; Música 441; Música 442; Música 562; Música 581; MÚSICA 623, *olim* 1041; Música 649; Música 650; Música 689, 690 y 691, *olim* 1192; Música 704; Música 748; Música 777, *olim* 1037; Música 790; Música 867, *olim* 130; Música 877, *olim* 1035; Música 1048; Música 1238, *olim* 946; Música 1287; Música 1298.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AGRUPACIÓN MÚSICA, 1979. *Anthologie de la Musique Baroque Latino Américaine. Vol. 1. Bolivie*, dir. Enzo Giéco [Francia]: Accord, ACC.140-003 [disco sonoro de 33 1/3 RPM].
- ARELLANO, Ignacio, 2000. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Kassel-Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra.
- BALLESTER, Xaverio, 2005. “Aserrín, aserrán, las ¿maderas? de San Juan”. *Moenia* 11: 459-462.
- BELTRÁN SUÁREZ, Rolando A., 2011-2012. “Catálogo de manuscritos de música antigua”, en soporte informático. Sucre: Fundación Cultural del Banco de Bolivia, Archivo y Biblioteca Nacionales.

- BRUNEAU, Gaëlle, 2006. “Musique et musiciens dans la vice-royauté du Pérou au XVIII<sup>e</sup> siècle: l'exemple de la cathédrale de La Plata”. Atelier National de Reproduction des Thèses: tesis doctoral.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, 1997. “*Miscent sacra profanis*: Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”. En María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero, 1995*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_\_, 2001. “En trova de lo humano a lo divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”. En Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARDONA, Ángeles; Don CRUICKSCHANK y Martin CUNNINGHAM (eds.), 1990. *La púrpura de la rosa. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón*. Kassel: Reichenberger.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1950. “Rimas infantiles”. *Mundo hispánico* 3, 23: 26-27.
- CEBRIÁN, José, 1988. *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*. Barcelona: PPU.
- CLARO VALDÉS, Samuel, 1974. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Diccionario de Autoridades, 1726-1739*. Madrid: Real Academia Española.

- DURÁN, Agustín, 1828. *Romancero de romances moriscos*. Madrid: León Aimarita.
- EICHMANN OEHLI, Andrés, 2009. *Cancionero mariano de Charcas*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert.
- FERGUSON, George, 1961. *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal y Paul MURPHY, 2016. “‘These Are the Tones Commonly Used’: The Tonos de Canto de Órgano in Spanish Baroque Music Theory”. *Eighteenth-Century Music* 13, 1: 73-93.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Waldermar Axel ROLDÁN, 1972. *Un archivo musical americano*. Buenos Aires: EEUDEBA.
- GENETTE, Gérard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRACIÁN, Baltasar, 1648. *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Iván Nogues.
- HERNÁNDEZ DE SOTO, Sergio, 1884. “Juegos infantiles de Extremadura”. En Antonio Machado y Álvarez (dir.), *Biblioteca por las tradiciones populares españolas*. Tomo II. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- ILLARI, Bernardo, 1990. “Torrejón: su evolución estilística”. En *v Jornadas Argentinas de Musicología y iv Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Congreso llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina.
- \_\_\_\_\_, 2001. “Polychoral Culture: Cathedral Music in Chuquisaca, Bolivia, 1680-1730”. University of Chicago: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 2007. “The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local: Villancicos and the Performance of Identities in

- Chuquisaca (Bolivia)". En Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. London: Ashgate Publishing.
- \_\_\_\_\_, 2014. "¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente". En Melanie Plesch (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- \_\_\_\_\_, 2019. "Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón". En Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.), *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (ss. XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2018. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEZA, José Máximo, 2004. "Bellísimo Narciso' y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramatúrgicas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII". En Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, 1634. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillo*. Madrid: Imprenta del Reino.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 1883. "El juego de recotín-recotán". *La Ilustración Española y Americana* 27, 23: 389.
- \_\_\_\_\_, 1884. *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Tomo II. Sevilla: Antonio Guichot.
- MATAMOROS, Francisco de, [s. XVII]. *Amarilis y Adonis: auto sacramental*. Biblioteca Nacional de España: MSS/16922.



- OCAÑA, Diego de, 2010. *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*, Blanca López de Mariscal y Abraham Madroñal, ed., intro. y notas. Madrid: Iberoamericana.
- PALMA, Ricardo, 1891. *Ropa apolillada. Última serie de tradiciones*. Lima: Carlos Prince.
- REYES, Alfonso, 1944. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIFKIN, Joshua, 1997. "Miracles, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert's *Videns Dominus Flentes Sorores Lazari* and Some Aspects of Motet Composition in the 1520s". En Dolores Pesce (ed.), *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio, 2003. "Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima". Princeton University: tesis doctoral.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882. *Cantos populares españoles*. Tomo I. Sevilla: Francisco Álvarez.
- ROLDÁN, Waldemar Axel, 1986. *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. Lima: Unesco/ Instituto Boliviano de Cultura.
- SAZ, Eduardo del, 1929. "Los maderos de San Juan". *Caras y caretas* 1595.
- SILVA, José Asunción, 1908. *Poesías*. Bogotá: Jorge Roa.
- STEIN, Louise K., 1993. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_, 1999. *La púrpura de la rosa: fiesta cantada, ópera en un acto*. Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. Texto Pedro Calderón de la Barca (con Loa de autor anónimo para

- Lima, 1701*). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- STEVENSON, Robert, 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: General Secretariat-Organization of American States.
- \_\_\_\_\_, 1976. *La púrpura de la rosa, Lima, música de Tomás de Torrejón y Velasco*. Lima: Instituto Nacional de Cultural.
- TORRENTE, Álvaro, 2016. *La música en el siglo XVII. Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol III. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2018. “¡Gózate, Cataluña!»: la celebración en Barcelona de la recuperación de Carlos II en 1696”. *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 11: 200-236.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, 2012. “Los tonos con cifras de Juan Jiménez de Góngora: nuevas fuentes musicales de *La púrpura de la rosa*”. *Revista de Musicología* 35, 2: 131-154.
- WAISMAN, Leonardo, 1996. “Una aproximación al villancico-jácara”. En *Décima Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Congreso llevado a cabo en Santa Fe, Argentina. Disponible en <[https://www.academia.edu/11483185/Una\\_aproximaci%C3%B3n\\_al\\_villancico-j%C3%A1cara](https://www.academia.edu/11483185/Una_aproximaci%C3%B3n_al_villancico-j%C3%A1cara)>.
- WILSON, Edward M., 1936. “The Four Elements in the Imagery of Calderón”. *The Modern Language Review* 31, 1: 34-47.
- WILSON, Edward M. y Jack SAGE, 1964. *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London: Támesis.

# FILIPPO GALLI, EMBAJADOR DE LA ÓPERA ITALIANA EN HISPANOAMÉRICA: RECEPCIÓN Y CIRCULACIÓN ENTRE LOS AÑOS 1816 Y 1840. ROSSINI Y OTROS COMPOSITORES

JUAN HUGO BARREIRO LASTRA

*Universidad de Guanajuato*

**F**ilippo Galli,<sup>1</sup> el cantante más solicitado en la gran escena de la ópera italiana durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX, primero en el teatro San Carlos de Nápoles en 1800 y poco después en La Scala de Milán, se convirtió en el principal embajador de las compañías italianas al trazar su camino en Hispanoamérica durante la restauración

---

<sup>1</sup> Filippo Galli (Roma, 1783 - París, 1853) (Bajo). Su fama se debió a su competencia para abordar el repertorio italiano, particularmente por haber estrenado un gran número de personajes de Rossini, como Batone en *L'inganno felice*, en el Teatro San Moisè de Venecia el 8 de enero de 1812; Asdrubale en *La pietra del paragone*, en el Teatro de la Scala de Milán el 26 de septiembre de 1812; Mustafa en *L'italiana in Algeri*, en el Teatro San Benedetto de Venecia el 22 de mayo de 1813; Selim en *Il turco in Italia*, en el Teatro de la Scala de Milán el 14 de agosto de 1814; Il Duca d'Ordowo en *Torvaldo e Dorliska*, en el Teatro Valle de Roma el 26 de diciembre de 1815; Fernando Villabella en *La gazza ladra*, en el Teatro de la Scala de Milán el 31 de mayo de 1817; Maometto en *Maometto secondo*, en el Teatro San Carlos de Nápoles el 3 de diciembre de 1820 y Assur en *Semiramide*, en el Teatro la Fenice de Venecia el 3 de febrero de 1823. Filippo Galli fue además el primer intérprete de Elpino en la cantata *Il vero omaggio*, reelaboración de la *Riconoscenza*, realizada en el Teatro Filarmónico de Verona el 3 de diciembre de 1822. Realizó giras artísticas por Europa, especialmente como empresario teatral y cantante, en ciudades hispanoamericanas como Barcelona, Madrid, ciudad de México y La Habana (Rescigno, 2002: 220-221; González, 1951: 92, 104, 118, 133).

européa (1815-1848);<sup>2</sup> sobre todo en la obra de estilo *belcantista*<sup>3</sup> y con el advenimiento de la gran ópera romántica de Rossini<sup>4</sup> y la de otros compositores italianos. Galli, intérprete y director de escena, transitó por un circuito de ciudades portuarias y de territorio interior de plazas demográficas importantes, desarrolladas económica y culturalmente, como Barcelona, Madrid, ciudad de México y La Habana.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Después de la caída del imperio napoleónico, el Congreso de Viena sentó las bases para la restauración de las monarquías en Europa. Las potencias de la Santa Alianza (Rusia, Prusia, Austria y luego Francia e Inglaterra), a través de una serie de acuerdos destinados a mantener la estructura organizativa del Antiguo Régimen, lograron dominar el panorama político internacional (Pirenne, 1972: 288).

<sup>3</sup> En resumen, el “pasaje” dentro del belcantismo va íntimamente unido a la teoría de los registros, porque su solución como problema vocal se caracteriza por la fusión de registros distintos dentro de una misma voz. El siglo XIX aporta un nuevo concepto de canto con la ópera romántica; se atribuye al tenor Duprez esta renovación, al interpretar por vez primera la parte “Arnoldo” del *Guillermo Tell* rossiniano con voz *íntegra*, frente a la tradición representada por el tenor Nourrit, que mezclaba la voz natural con la de falsete, utilizando esta última para la zona aguda (Regidor Arribas, 1996: 71).

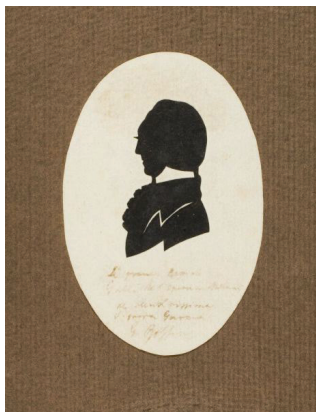
<sup>4</sup> Gioacchino Rossini (Pésaro, 29 de febrero de 1792 - París, 13 de noviembre de 1868), precursor y primordial protagonista de la gran ópera italiana del siglo XIX. Llegó a componer 39 óperas, entre las más trascendentes *Il barbiere di Siviglia* (1816), estrenada en el Teatro Argentina de Roma el 20 de febrero bajo el título *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, y *Guillermo Tell* (*Guillaume Tell*), presentada por vez primera en el Théâtre de l'Académie Royale de Musique (Salle Le Peletier) de París. En este año se retiró de la escena y más tarde compuso música sacra, cantatas, motetes, canciones, arias, himnos y marchas. Comenzó en 1857 la recolección de su obra parisina, que se publicó *post mortem* con el título *Pecados de la vejez* (*Péchés de vieillesse*), dedicada a personalidades de su época. Compuso su *Stabat Mater* (1832-33), cuya versión reformulada se representó en el Théâtre Italien de París en 1842 y luego en la Sala dell' Archiginnasio de Bolonia bajo de dirección de Donizetti (Rescigno, 2002: 9-29).

<sup>5</sup> Las compañías italianas de ópera llegaban a las ciudades de España, México y Cuba desde Italia o Francia, utilizando dos itinerarios fundamentales: en España, por vía marítima desde Génova, Nápoles o Burdeos, y por vía terrestre desde Milán, Nápoles o París. Por mar lo hacían a las ciudades intermedias del litoral, donde hubiesen sido contratados. Desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX los núcleos urbanos de actividad musical más importantes a donde arribaban cantantes, directores, compositores y músicos italianos eran las Islas Baleares, Barcelona, Valencia, Cádiz y La Coruña. Por tierra generalmente salían de Milán o París, llegaban hasta Burdeos y de ahí hasta España, por

La prospectiva y fortuna del género lírico italiano en las ciudades ya citadas se debe, en gran medida, a la intervención virtuosa de Galli en la aplicación paradigmática de sus personajes y a la formación integral de los cantantes que lo acompañaron en su trayecto, poseedores de una sólida técnica vocal y estilística, e interpretación coherente en sus disímiles formas y papeles de expresión actoral, tanto en personajes principales como en aquellos secundarios de condición humana y que resultaban atractivos al público. En dicho repertorio se incluye una amplia variedad de géneros: farsas, dramas (bufo, burlesco, jocoso, semiserio y serio), melodramas (jocoso y heroico), acciones trágicas (trágico, trágico-sacra y tragedia lírica), estructuradas en uno, dos, tres y cuatro actos en libretos y partituras originales, elegidas por el virtuoso bajo romano y llevadas a escena en las señaladas capitales hispanoamericanas, donde causaron verdadero entusiasmo y

---

el norte de los Pirineos: desde Bayona a Irún, después a Vitoria, Burgos y finalmente Madrid; o por el este de los Pirineos desde Perpiñán hasta Barcelona, pasando por Lérida y Zaragoza hasta Madrid. Los que llegaban por mar a Barcelona y a ciudades de la ribera mediterránea podían continuar en diligencia hasta Madrid y a localidades del interior. Una vez en territorio español, se podía viajar por mar desde Cádiz a La Coruña u otra ciudad costera española. La primera compañía italiana de ópera llegó a México por vía marítima; partió de Milán por vía terrestre hasta el puerto de Génova y de ahí en bergantín por el Mediterráneo occidental hasta salir al Atlántico, y de este al puerto de Veracruz, después continuó por vía terrestre, en diligencias, carruajes y caballos hasta la ciudad de México. En otro itinerario, los cantantes, directores y compositores salían por mar o por tierra desde ciudades de la península italiana y de otras francesas hasta el puerto de Burdeos, y desde el mismo puerto al Atlántico Norte hasta el puerto de Veracruz. En esta ciudad continuaban por vía terrestre hasta la capital de México. Terminados sus compromisos artísticos, el itinerario de regreso a su lugar de origen o traslado a otras sedes se realizaba según sus intereses. La llegada de compañías de ópera italiana a La Habana se establecía por vía marítima desde Italia, y en algunos casos se intercambiaban cantantes y directores italianos procedentes de México y Estados Unidos de Norteamérica. Esta ruta de empresas y cantantes italianos por ciudades y teatros latinoamericanos enriquece en los teatros habaneros un nuevo repertorio, como también contratos de afamados cantantes, compositores y directores especializados en el género.



**Figura 1.** Perfil en silueta de Filippo Galli, autor Gioacchino Rossini; obsequiada a la señora García (ATN [Archivo del Teatro de Nápoles], Colección Ragni, inventario 00366).

fanatismo en el público diletante. Dicho periplo alcanzó un punto culminante en la ciudad de México entre 1831 y 1838, período de escrutinio significativo, como podrá verificarse durante el desarrollo del presente artículo.

### FILIPPO GALLI EN BARCELONA

Una vez restituida la monarquía absoluta de Fernando VII (1814), el fenómeno de la irrupción operística italiana en España comenzó sin lugar a dudas en Cataluña (Virella Cassañes, 1888: 105).<sup>6</sup> Aparte del aspecto geográfico, que sitúa a Barcelona más cerca de los centros

---

<sup>6</sup> Una vez recuperada su independencia y soberanía, la dinastía borbónica pudo consolidar los tronos de Francia, España, del Reino de las Dos Sicilias y del ducado de Lucca. Esta coyuntura histórica, sociocultural y estética genera el estilo belcantista italiano durante su etapa napolitana en la corte de Fernando I y culmina con el advenimiento de la gran ópera romántica del siglo XIX en su fase parisina bajo el reinado de Carlos X.

musicales europeos que Madrid, la crisis ideológica que atravesaba el régimen finalmente se caracterizó por un perfil nacionalista que impedía el desarrollo progresivo de las producciones líricas en la capital del reino y la posibilidad de contratar compañías que cantaran las óperas en su idioma original, como en el caso de Barcelona. La ciudad condal había superado este obstáculo mediante un alegato presentado por sus mandatarios, amantes del *bel canto*. En este sentido, el musicólogo Roger Alier apunta:

el obstáculo mayor se produjo en 1801, cuando llegó de Madrid una orden por la cual se prohibía el uso de cualquier idioma no español en el teatro. [...] Todas las autoridades catalanas enviaron escritos a Madrid en apoyo de la ópera italiana y ante tal unanimidad la orden fue revocada y las representaciones continuaron en el Teatro de la Santa Cruz en medio del júbilo popular por la recuperación de un tipo de espectáculo que estaba, a estas alturas, completamente arraigado a todos los niveles de la sociedad barcelonesa (Alier Aixalá y Mata, 1991: 8-9).<sup>7</sup>

El historiador y crítico catalán Virella Cassañes incluye en su obra una reseña periodística teatral sobre el inicio de la ópera italiana en Barcelona, correspondiente a la temporada de 1815.

---

<sup>7</sup> Desde el momento en que se publicó la prohibición del uso de otra lengua que no fuera la castellana en las representaciones teatrales españolas (15 de marzo de 1801) hasta que fue redactada en Madrid una respuesta favorable para que se siguieran cantando en Barcelona las óperas en italiano (27 de julio de 1801), ocurrió un proceso de exposición de motivos de solicitud, de negación y finalmente aprobación entre las autoridades de Barcelona y de Madrid, que se han explicado en detalle a partir de diversos documentos comprobatorios expuestos por Alier (1990).

Asimismo, describe la participación y el éxito alcanzado por los cantantes italianos en aquella jornada:

Martes 29 de agosto 1815. Teatro. – Hoy por la primera vez que tiene el honor de presentarse a este benigno público la compañía italiana de ópera, dará principio con la ópera bufa titulada “La italiana en Argel”, adornada de su correspondiente teatro. A las seis y media. Como permite suponer la valía de los artistas debutantes, el éxito que alcanzó la función de aquella memorable noche fue extraordinario. La graciosísima Antonia Mosca, aquella que por conquistar todas las voluntades, llegó a subyugar la del propio Rossini, según Mr. Blaze de Bury; la Marianna Rossi, Bordogni, el tenor de ejecución maravillosa, que de las tablas de Santa Cruz pasó a los italianos de París, en cuya capital fue profesor del Conservatorio, y los célebres bufos Torry y Vaccani, he ahí los principales cantantes de la compañía (1888: 104).

En el transcurso de ese año teatral representan en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, además del ratificado estreno de *L’italiana in Algeri* el 29 de agosto de 1815 (doce representaciones más siete actos sueltos), obras de otros compositores italianos como Stefano Pavesi, Giuseppe Mosca, Carlo Coccia, Pietro Generali y Giovanni Simone Mayr. Asimismo, se lleva a cabo con notable éxito la primicia de *L’inganno felice* (catorce representaciones) y *La cambiale di matrimonio* (una representación), ambas de Rossini. Todo parece indicar que el elenco que actuó en la temporada de 1815-1816 fue nuevamente contratado en el año siguiente (1816-1817), en cuya



temporada se incluyó a Filippo Galli como bajo cantante y se repuso *L'inganno felice* (ocho veces), *L'italiana in Algeri* (diez veces) y *La cambiale di matrimonio* (trece veces).<sup>8</sup> Además, se renovó el hábito de imprimir los libretos en idioma italiano y castellano en paralelo. Los núcleos urbanos más importantes en la proyección artístico-cultural durante la primera mitad del siglo XIX en España fueron la capital del reino y Barcelona. En la esfera operística, ambas ciudades se destacaron por el auge de sus temporadas teatrales. No obstante, en la segunda década del siglo, Barcelona se convirtió verdaderamente en el centro de la ópera italiana en el país; mientras en Madrid la financiación imprescindible para soportar los gastos de las producciones operísticas dependía exclusivamente de la recaudación que aportaba la venta de entradas. En el contexto barcelonés se crea en julio de 1816 una Sociedad de Acciones de 50 duros para la empresa del teatro, cuyos integrantes eran comerciantes y banqueros, que garantizaban de esta forma el apoyo económico necesario para sustentar los gastos que implicaba la permanencia de una compañía de ópera italiana completa y la realización de sucesivas temporadas:<sup>9</sup>

En 1816 verificóse una reunión de personas pudientes presidida por Castaños, y aquel puñado de “españoles” bajo la presidencia de una alta autoridad “española”, acordó [...] formar una sociedad por acciones para tomar el teatro de la Santa Cruz y contratar en “Italia” la mejor compañía “italiana” que fuera posible organizar. Con este objeto la Sociedad se dirigió a Carnicer [Ramón Carnicer, compositor y director de orquesta catalán] para desempeñar

---

<sup>8</sup> El número y representaciones de las obras de Rossini y de otros compositores efectuadas en estas temporadas se pueden comprobar en Subirá (1946).

<sup>9</sup> Cfr. Subirá (1946: 71-72).

dignamente tan arduo cometido. Aceptó el maestro, pero [...] suplicando a la empresa le permitiera contratar un buen director, cuyo nombre y talento fueran garantía de éxito y prestasen al teatro de Santa Cruz la importancia debida. [...] Poco tiempo después regresaba a Barcelona con una compañía de ópera italiana dirigida por Generali y en la que figuraban Cantarelli, la Bassi, Bordogni, Vaccani y otros cantantes de renombre indiscutible (Peña y Goñi, 2004 [1967]: 146-154).

Así, en 1817 se estrenaban *Tancredi* y *Elisabetta regina d'Inghilterra*, y en 1818 *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Torvaldo* y *Dorliska*.<sup>10</sup> Al enterarse la sociedad directiva que Generali pretendía regresar a su país, se nombra a Ramón Carnicer como único director y maestro y le comisionan para que vuelva a Italia a contratar otra compañía para el año de 1818. Es menos conocido el segundo viaje de Carnicer, pero en la siguiente temporada figuran varios solistas de los más célebres en Europa contratados por él en Italia como Adelaida Sala, Paulina Monticelli, Sabino Monelli, incluido Filippo Galli. En 1818, Carnicer decide escribir la primera de sus obras de madurez: la ópera *Adela di Lusignan*, estrenada en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 15 de mayo de 1819, con motivo del desembarco de la infanta napolitana Luisa Carlota –hermana de la

---

<sup>10</sup> Con relación a la temporada operística de 1817-1818 en Barcelona, consúltese Subirá: “Con Generali como director desarrolla su actividad el año cómico 1818-1819. Ese maestro estrena la farsa ‘Bernardino’, que sólo obtendrá 7 representaciones. Rossini, en cambio, triunfa por partida triple. Inaugura la compañía de ópera sus funciones con ‘La Cenerentola’, que sólo aquel año alcanzará 28 representaciones; y después se estrenan ‘Torvaldo y Dorliska’ y ‘El Barbero de Sevilla’, que obtendrán en el mismo año 24 y 11 representaciones, sin contar los actos sueltos. Mayor cifra se hubiera conseguido sin la defunción de la reina, que tuvo cerrados los teatros del reino desde fines de diciembre a principios de enero [...]” (1946: 74). Véase otras noticias en Virellas Cassañes (1888: 105).

futura reina María Cristina—, quien llega a España para contraer matrimonio con el infante Francisco de Paula Antonio, hermano de Fernando VII. Ante su brillante éxito, el público aplaude la mayor parte de los números y el *dúo del desafío*, cantado por Savino Monelli y Filippo Galli, causa indiscutible entusiasmo. En la temporada de 1819 se estrenan, además, *La gazza ladra* de Rossini y *Clotilde* de Coccia. A continuación se consignan las óperas representadas por Filippo Galli durante el año teatral dirigido por Carnicer:<sup>11</sup>

ESTRENO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA	REPRESENTACIONES
<i>L'inganno felice</i>	G. Rossini Giuseppe Maria Foppa	8
<i>L'italiana in Algeri</i>	G. Rossini Angeli Anelli	10
<i>Lacambiale di matrimonio</i>	G. Rossini Gaetano Rossi	13
TOTAL DE REPRESENTACIONES		31

**Tabla 1.** Producciones operísticas en las que participa como intérprete Filippo Galli. Temporada 1816-1817. Teatro de la Santa Cruz de Barcelona.

ESTRENO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA	REPRESENTACIONES
<i>Clotilde</i>	Carlo Coccia Gaetano Rossi	21
<i>La gazza ladra</i>	Gioacchino Rossini Giovanni Gherardini y Louis-Charles Caigniez	19
<i>Adela de Lusignano</i>	Ramón Carnicer Felice Romani	20
TOTAL DE REPRESENTACIONES		60

**Tabla 2.** Producciones operísticas en las que participa como intérprete Filippo Galli. Temporada 1817-1818. Teatro de la Santa Cruz de Barcelona.

<sup>11</sup> En relación al significativo número de obras representadas por Galli en Barcelona, remítase a Suero Roca (1997: 383).

ESTRENO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA	REPRESENTACIONES
<i>Bernardino</i>	G. Generali Gaetano Rossi	7
<i>La Cenerentola</i>	G. Rossini Jacopo Ferreti	28
<i>Torvaldo e Dortiska</i>	G. Rossini Caesare Sterbini	24
<i>Il Barbieri di Siviglia</i>	G. Rossini Caesare Sterbini	11
<i>Il fuoruscito</i>	F. Paër A. Anelli	10
<i>Clotilde</i>	C. Coccia G. Rossi	9
<i>Adele di Lusignano</i>	R. Carnicer F. Romani	10
TOTAL DE REPRESENTACIONES		99

**Tabla 3.** Producciones operísticas en las que participa como intérprete Filippo Galli. Temporada 1818-1819. Teatro de la Santa Cruz de Barcelona.

AÑO TEATRAL	ROSSINI		OTROS COMPOSITORES		TOTAL
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES	ESTRENOS	REPRESENTACIONES	
1816-1817	3	31	0	0	31
1817-1818	1	18	2	41	59
1818-1819	3	63	4	36	99
TOTAL	7	112	6	77	189

**Tabla 4.** Balance general de las temporadas operísticas 1816-1817, 1817-1818 y 1818-1819 en las que actúa Filippo Galli. Teatro de la Santa Cruz de Barcelona.

Se comprende la importancia de las funciones de ópera en el Teatro de la Santa Cruz de Rossini y de otros compositores por la excelencia que obtenían aquí las obras maestras italianas. Se puede afirmar que en aquel momento concurrían a la capital catalana cantantes de reputación europea como Adelaida Sala y Filippo Galli, entre otros.

## GALLI EN MADRID

Durante el período de 1828-1830 de la llamada “década ominosa”, la política reformista de Fernando VII generó una etapa de paz que coadyuvó a la estabilización de la hacienda y un estatus general de la función pública, debido, quizás, entre otras causas, a una nueva operación con el banquero Alejandro Aguado, quien proporcionó 141 millones de reales a cambio de crear 300 millones de rentas perpetuas (Artola, 2005: 720). Luis López Ballesteros desarrolló una ingente actividad financiera y administrativa que generó a partir de entonces un coherente equipo de eficientes cuadros en su ministerio. El contexto de las diversiones públicas se vio favorecido particularmente en el ámbito escénico teatral de Madrid, en los teatros del Príncipe y el de la Cruz. Aunque supervisados por el ayuntamiento municipal, continuaron bajo el régimen administrativo empresarial, cuya dirección profesional fue delegada a un director para ambos teatros. La ópera continuó su interpretación en idioma italiano y por una compañía mixta de cantantes de ambos países. Asimismo, se publicaron los libretos de las óperas en italiano y castellano, y en el plano editorial se autorizó la publicación del periódico *Correo Literario y Mercantil* en julio de 1828,<sup>12</sup> lo cual permite reiniciar las labores de la crítica musical. Filippo Galli junto a Marietta Albini, Adela Cesari, Celia de Velo, Ignazio Pasini y Raffaele Benetti fueron contratados como primeros cantantes de ópera italiana en los teatros madrileños (AHVM [Archivo Histórico de la Villa de Madrid], Secretaría

---

<sup>12</sup> Como ya se ha consignado, la publicación de medios de prensa que no fueran los oficiales (*Gaceta* y *Diario de Avisos de Madrid*) fue prohibida después de la caída del régimen constitucional en 1823.

1828, Diversiones Públicas 3-488-4). Por otro lado, Juan Grimaldi, director de los teatros del Príncipe y de la Cruz, consolidó un coro de 28 participantes; la orquesta se mantuvo con el mismo número de músicos en la plantilla: 21 instrumentistas para la Cruz y 22 para el Príncipe, y solo utilizó, mediante la propuesta del maestro de música, el recurso de la contratación para completar las orquestas cuando las partituras de las producciones lo requirieran.

DIRECTOR DE ESCENA	PRIMEROS TENORES
Felipe Galli [Filippo Galli] 65 000 reales al año	Ignacio Pacini [Ignazio Pasini]
PRIMERA DAMA TIPLE	Leandro Valencia
Marietta Albini	SEGUNDOS TENORES
PRIMERAS DAMAS CONTRALTO	Antonio Llord
Adela Cesari	PRIMER BAJO
Clelia de Belo [Clelia De Velo]	Felipe Galli [Filippo Galli] 6 500 duros
SEGUNDAS DAMAS	Rafael Benetti [Raffaele Benetti]
Concepción Lledo	Juan Bautista Rossi [Giovanni Battista Rossi]
Josefa Spontoni	APUNTADOR
Narcisa Macias	Luis Vaccani
MAESTRO COMPOSITOR Y DIRECTOR	
D. Ramón Carnicer	

**Tabla 5.** Lista de la compañía de ópera que ha de trabajar en los dos teatros de esta capital en el próximo año cómico (1828-1829).

Como puede apreciarse, la compañía de ópera italiana organizada para esta temporada estaba compuesta por trece cantantes: ocho primeras figuras italianas y cinco intérpretes españoles. La temporada se inauguró el día 6 de abril de 1828 y se incorporaron solistas como Raffaele Benetti, las contralto Adela Cesari y Clelia

Develio, el bajo Filippo Galli,<sup>13</sup> el tenor Ignazio Passini, el bajo José Rodríguez; a finales del verano regresa a la Villa y Corte, y la soprano Loreto García fue incorporada por Carnicer a la compañía italiana. También hay cambios en los coros, con una importante mejora en la calidad y el número de voces. Según Francisco A. Barbieri, en 1828 el maestro dispuso el aumento de coros: eran antes 6 mujeres y 14 hombres, que entonces se aumentó hasta 12 mujeres y 16 hombres. Quizás por las mismas razones que impulsaron al gobierno a favorecer los espectáculos de ópera en los teatros de la Corte, como ya se ha señalado, en esta ocasión se autorizó la salida del periódico *Correo Literario y Mercantil*, con el objeto fundamental de desarrollar la crítica literaria con un enfoque imparcial, instructivo y urbano.<sup>14</sup>

El año cómico dió inicio el 25 de abril en el Teatro de la Cruz con la nueva producción de la ópera semiseria en dos actos *Il Barone di Felcheim* (*Il Barone di Dolsheim*) de Giovanni Pacini. Fue cantada en cinco ocasiones bajo la dirección de Galli por Marietta Albini, Josefa Spontoni, Leandro Valencia, Raffaele Benetti, Giovanni Battista Rossi, Manuel Rodríguez, Carlos Mata y coristas (*Diario de Avisos de Madrid*, 25 de abril de 1828, núm. 117; 17 de junio de 1828, núm. 170). El crítico hizo alusión a las cualidades del autor de la ópera, Giovanni Pacini, cuya calidad se relaciona con la música de Rossini y describe, en síntesis, algunas características interpretativas de los cantantes y su repercusión en el público. Finalmente, anunció la

---

<sup>13</sup> Sobre las puestas en escena de Galli en Madrid y otros cantantes que le siguieron en la ruta hispanoamericana, véase Carmena y Millán (2002: 69-71). Sobre el último período de Galli en Madrid en 1840, consúltese el mismo autor en las páginas 90-91.

<sup>14</sup> Los periódicos *Diario de Avisos de Madrid* y *Correo Literario y Mercantil* fueron subastados por orden de Fernando VII en beneficio de los establecimientos piadosos.

nueva producción de *La Cenerentola* de Rossini, dirigida y actuada por Galli, tal y como se observa:

Pero en lo que se anunciaron a las claras los felices auspicios con que empezaron este año las tareas filarmónicas de la compañía de ópera, fue con la ejecución de la *Cenerentola*. La brillante salida de Galli nos dará ocasión, en el próximo artículo, para entrar en materia sobre lo mucho que podría enriquecer a nuestra escena lírica el positivo mérito de este artista y los apreciables esfuerzos de la empresa (*Correo Literario y Mercantil*, 16 de julio de 1828, núm. 2).

La nueva producción de la ópera bufa en dos actos, *La Cenerentola* de Rossini, inició sus representaciones el 6 de mayo en el Teatro del Príncipe. Interpretada por Marietta Albini, Concepción Lledó, Josefa Granados, Leandro Valencia, Filippo Galli, Raffaele Benetti, Giovanni Battista Rossi, Manuel Rodríguez y coristas, logró un total de veinte representaciones, de las cuales trece se efectuaron en el Teatro de la Cruz (*Diario de Avisos de Madrid*, 6 de mayo de 1828, núm. 127; 16 de febrero de 1829, núm. 47).

La crítica del *Correo Literario Mercantil*, presentada a continuación, centró su atención en el desempeño de los intérpretes y, sobre todo, en la figura de Filippo Galli como director de la puesta en escena. También comentaba con brevedad la ejecución de los coros, sus aciertos y desaciertos. A través de este escrito se puede percibir que la producción de *La Cenerentola* fue representada íntegramente por primera vez ante los espectadores madrileños y que agradó tanto a la crítica como al público aficionado:



La *Cenerentola* de Rossini: Primera salida de Galli. Desde muy antes de abrirse por la mañana el despacho de billetes, estaban los alrededores del coliseo inundados de gente. Tal era la prisa que había de no quedarse sin la tarjeta de entrada para asistir a una representación que por muchos títulos ofrecía un carácter de novedad digna de atraer la concurrencia pública. Inútil nos parece entretener a nuestros lectores, citando parte por parte las bellezas contenidas en la música de esta ópera bufa. Solo diremos que a pesar de ser tan conocida en Madrid, esta es la única vez que se ha ejecutado “completamente” bien y en términos que se puede asegurar que ha parecido nueva. El público adquirió la convicción de lo que ganaba nuestra escena lírica con tener a “Galli” no solo como primer bajo, sino también como director [...] (*Correo Literario y Mercantil*, 18 de julio de 1828, núm. 3).

A continuación se ofrece una tabla organizada cronológicamente con los datos más significativos de las óperas de Rossini, así como su relación con las de otros compositores. En ella se puede observar que en este año teatral solamente se estrenó la ópera *La donna del lago* de Rossini frente a cuatro de otros compositores: *Osmir e Netzarea* y *Giulietta e Romeo* de Vaccai, *La donna selvaggia* de Coccia, y, para finalizar la temporada, el 11 de febrero en el Teatro del Príncipe se realizó el estreno mundial de la ópera semiseria en dos actos *Elena e Malvina* de Ramón Carnicer y libreto de Romani (se dieron siete funciones, de las cuales tres fueron en el Teatro de la Cruz). El elenco estaba conformado por Marietta Albini, Adela Cesari, Ignazio Pasini, Leandro Valencia, Filippo Galli, Giovanni Battista Rossi y Manuel Rodríguez (*Diario de Avisos de Madrid*,

11 de febrero de 1829, núm. 42; 3 de marzo de 1829, núm. 62). De la misma manera, como se ha podido constatar, la totalidad de las producciones pertenecen a la ópera italiana, de ellas, *Elena e Malvina*, escrita por el compositor español Ramón Carnicer durante su estada en Italia, y los once restantes escritas por compositores italianos. Diez producciones tienen una estructura de dos actos, una de uno y una de tres; cinco óperas corresponden al género serio, cuatro al semiserio y tres al bufo:

ÓPERA	ACTOS	TIPO	GÉNERO	FECHA	PRODUCCIÓN	FUNCIÓNES
<i>Il Barone di Dolsheim</i>	2	Italiana	Semiserio	25/04/28	Reposición	5
<i>La Cenerentola</i>	2	Italiana	Bufo	06/05/28	Reposición	20
<i>L'inganno felice</i>	1	Italiana	Bufo	30/05/28	Reposición	3
<i>Semiramide</i>	2	Italiana	Serio	04/06/28	Reposición	24
<i>Osmir e Netzarea</i>	2	Italiana	Serio	28/06/28	Estreno	16
<i>La donna selvaggia</i>	2	Italiana	Semiserio	05/07/28	Estreno	20
<i>La donna del lago</i>	2	Italiana	Serio	25/07/28	Estreno	19
<i>Giulietta e Romeo</i>	2	Italiana	Serio	03/09/28	Estreno	16
<i>Torvaldo e Doriiska</i>	2	Italiana	Semiserio	16/10/28	Reposición	14
<i>L'italiana in Algeri</i>	2	Italiana	Bufo	11/11/28	Reposición	6
<i>Otello</i>	3	Italiana	Serio	15/12/28	Reposición	7
<i>Elena e Malvina</i>	2	Italiana	Semiserio	11/02/29	Estreno	7
ROSSINI	93	OTROS COMPOSITORES		64	TOTAL	157

**Tabla 6.** Producción de óperas italianas en Madrid. Año teatral 1828-1829.

*Balance general de la temporada lírico-teatral 1828-1829.*

*Estreno de la Donna del lago, dirigida por Galli en Madrid*

Un balance general de los acontecimientos y actividades más notables del año teatral arroja los siguientes resultados: la temporada lírica 1828-1829 favorece notablemente la continuidad y la recepción de la ópera de Rossini en Madrid, en ella se desarrolla el estreno de una nueva ópera del compositor (*La donna del Lago* y la reposición de *La Cenerentola*, *L'inganno felice*, *Semiramide*, *Torvaldo e Dorliska*, *L'italiana in Algeri* y *Otello*). Finalmente, se registra la realización de 157 representaciones, de las cuales 93 son del repertorio de Rossini, el resto de las funciones corresponde a otros compositores, como se aprecia en la tabla mostrada anteriormente.

*Año teatral 1829-1830. Mosé in Egitto y L'assedio di Corinto.*

*Los dos últimos estrenos de Filippo Galli durante su estancia madrileña*

El fallecimiento el 17 de mayo de 1829 de la reina María Josefa Amalia de Sajonia va a marcar un compás de espera en las actividades líricas de los teatros del Príncipe y de la Cruz. Una vez levantado el luto oficial, se reinició la programación operística en el mes de agosto. No obstante, la presencia de Rossini en la cartelera se impuso una vez reiniciada la temporada con los estrenos de dos nuevas óperas: *Mosé in Egitto* y *L'assedio di Corinto*, y con las reposiciones de *Semiramide*, *La Cenerentola*, *Tancredi* y *Matilde di Shabran*.

*Aspectos administrativos de la actividad operístico teatral madrileña*

El maestro Ramón Carnicer, director musical de dichos teatros, se trasladó a Italia con el propósito de realizar las contrataciones de

cantantes de primer cartel. En el Archivo Histórico de la Villa de Madrid se resguarda el contrato realizado entre Ramón Carnicer y Giovanni Rossi de Milán. En este se contrata a la reconocida contralto Brigida Lorenzani para los teatros de Madrid en la temporada 1829-1830 (AHVM, Secretaría 1829, Diversiones Públicas 2-480-28). De la misma manera quedan escriturados la soprano Mariana Lewis, la contralto Carolina Baillou, los bajos Pietro Montegazza y Alberto Torri, así como la segunda soprano Clementina Lang (AHVM, Secretaría 1827-1829, Diversiones Públicas 2-471-28). Procedente del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, se incorpora a la compañía de ópera el primer tenor Francesco Piermarini. El 18 de abril se publica en el *Diario de Avisos de Madrid* la lista de los miembros de la compañía de ópera que debían iniciar la temporada en Pascua de Resurrección de 1829 y concluirla el martes de Carnaval de 1830.

DIRECTOR DE ESCENA	PRIMEROS TENORES
Felipe Galli [Filippo Galli]	Francesco Piermarini
PRIMERAS DAMAS TIPLES	SEGUNDOS TENORES
Marietta Albini	Pedro Montegazza. [Pietro]
Mariana Levis	Antonio Lord
PRIMERAS DAMAS CONTRALTO	BAJOS
Brigida Lorenzani	Felipe Galli
Carolina Baillou	Juan Giordani [Giovanni]
SEGUNDAS DAMAS TIPLES	Alberto Torri
Concepción Lledó	APUNTADOR
Clementina Lang	Domingo Bassoni
MAESTRO COMPOSITOR Y DIRECTOR	
Ramón Carnicer	

Tabla 7. Compañía de ópera. Año teatral 1829-1830.

Puede verificarse una apreciación global del comportamiento de la recepción de la ópera de Rossini dirigida por Galli durante este período en la siguiente tabla, organizada por orden cronológico con los datos más importantes y su relación con las de otros compositores.<sup>15</sup>

ÓPERA	ACTOS	TIPO	GÉNERO	FECHA	PRODUCCIÓN	FUNCIONES
<i>Gli arabi nelle Gallie</i>	2	Italiana	Serio	30/04/29	Estreno	24
<i>Semiramide</i>	2	Italiana	Serio	18/08/29	Reposición	13
<i>La Cenerentola</i>	2	Italiana	Bufo	22/08/29	Reposición	10
<i>Tancredi</i>	2	Italiana	Serio	08/09/29	Reposición	13
<i>Agnese</i>	2	Italiana	Serio	14/09/29	Estreno	05
<i>Mosé in Egitto</i>	2	Italiana	Serio	18/09/29	Estreno	08
<i>Elena e Malvina</i>	2	Italiana	Semiserio	14/10/29	Reposición	10
<i>Matilde di Shabran</i>	2	Italiana	Semiserio	06/11/29	Reposición	12
<i>Elisa e Claudio</i>	2	Italiana	Semiserio	15/11/29	Reposición	10
<i>L'assedio di Corinto</i>	2	Italiana	Serio	19/11/29	Estreno	06
ROSSINI	62	OTROS COMPOSITORES		49	TOTAL	111

Tabla 8. Producción de óperas italianas en Madrid. Año teatral 1829-1830.

La siguiente tabla refiere la relación de óperas dirigidas por Galli durante su estancia en Madrid, entre 1828 y 1830. Se constata el mayor número de representaciones de las obras de Rossini en relación con otros compositores.

<sup>15</sup> En esta temporada se aprecian los nuevos estrenos, de Rossini *Mosé in Egitto* y *L'assedio di Corinto*, frente a dos de otros compositores, *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini y *Agnese* de Paer. De la misma manera, se puede advertir que la totalidad de las producciones son de compositores italianos, con una estructura de dos actos. De las diez producciones, seis corresponden al género serio, tres al semiserio y una al bufo.

AÑO TEATRAL	ROSSINI <sup>16</sup>		OTROS COMPOSITORES		TOTAL
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES	ESTRENOS	REPRESENTACIONES	
1828-1829	1	93	4	64	157
1829-1830	2	62	2	49	111
TOTAL	3	155	6	113	268

Tabla 9. Balance general de las temporadas operísticas 1828-1830 dirigidas por Galli.



Figura 2. Retrato de Filippo Galli por V. De Marchi  
(ATN. Colección Ragni, inventario 00276).

<sup>16</sup> Se caracterizó por la gran difusión de la ópera italiana editada en diversos formatos a través de la diversificación tanto en medios de comunicación como de consumo. Además del periódico filarmónico *La Lira de Apolo*, surgen *La Euterpe* y *La Filarmonía*, que al igual que *La Lira de Apolo* ofrecen a sus suscriptores colecciones de partituras, también se ha podido verificar, una gran proliferación de establecimientos dedicados a la importación, circulación y venta de partituras entre las que destacaba la música de Rossini. Entre ellos podemos mencionar la fábrica de guitarras de González y La guitarrería de Campo unidas a las conocidas Mintegui, Hermoso y La librería de Brun. El nacimiento de nuevos periódicos y la variedad de establecimientos dedicados a la distribución de partituras, contribuyó fuertemente a dar una dimensión sin precedentes a la recepción de la ópera italiana en Madrid. Asimismo, el hallazgo de partes de la ópera *Mosé in Egitto* adaptadas para baile ofrece una nueva connotación a la presencia de Rossini en la capital del reino a través de un nuevo tipo de repertorio de gran difusión social que no había sido utilizado hasta el momento.

## FILIPPO GALLI EN MÉXICO

El destacado político, historiador y economista guanajuatense Lucas Alamán (1792-1853), secretario de Relaciones Exteriores de la República Mexicana entre 1830 y 1832 durante el gobierno del presidente Anastasio Bustamante, gestionó la contratación de la primera compañía italiana de ópera completa que salió de Europa el 7 de mayo de 1831 y llegó a Veracruz en 26 junio de ese mismo año.<sup>17</sup> Esta empresa dirigida por el más prestigiado intérprete de la ópera italiana en Europa Central y la península ibérica, el bajo italiano Filippo Galli, cambiaría los destinos de las producciones operísticas realizadas en la ciudad de México hasta entonces.

Filippo Galli llegó a la capital mexicana procedente de Milán al frente de la primera compañía italiana de ópera que arribó al continente americano. Galli, el renombrado intérprete de ocho roles operísticos de Rossini, con los que creó los paradigmas de esos personajes, dio a conocer en México un amplio repertorio cantado totalmente en su lengua original y por afamados cantantes italianos: en su primera etapa (1831-1835), bajo la batuta del destacado violinista y director de orquesta mexicano Quirino Aguiñaga;<sup>18</sup> en la segunda etapa (1836-1838), bajo la dirección del compositor y director de orquesta italiano Lauro Rossi, que impactó con gran éxito a diletantes y aficionados de la capital.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> “En los días 24 y 25 de julio la Compañía de Galli dio dos conciertos en Veracruz en los salones de la Sociedad de la Unión [...]” (*El Sol*, 28 de julio de 1831).

<sup>18</sup> En relación a la restauración del teatro y la dirección de la orquesta, véase *El Sol*, 13 de febrero de 1831.

<sup>19</sup> Para conocer las dificultades y bondades acaecidas en el trayecto de las dos compañías italianas (la de 1831 de Cayetano Paris y la de 1836, dirigida por Lauro Rossi) desde Europa hasta la ciudad de México, verifíquense las cartas de Cayetano Paris a Lucas Alamán, que aparecen en los apéndices 1 y 2 de este trabajo, y la crónica publicada en

Alamán eligió, entre otros proyectos, el que presentara Cayetano Paris en 1830, empresario teatral catalán y esposo de la soprano Carolina Pellegrini, para traer la mencionada compañía, en atención a la calidad y a la coherencia de la propuesta de Paris, así como a la planificación adecuada en las condiciones económicas del momento. Por tales razones, Lucas Alamán mandó a publicar un decreto que salió a la luz en el periódico *El Sol* en 1830 y que se presenta a continuación:

Bando. Primera Secretaría de Estado. Departamento del Interior. Sección Segunda. Deseando al excelentísimo señor vicepresidente proporcionar a los habitantes de esta capital una compañía de teatro, digna de su ilustración, en los ramos de verso, canto y baile, y bien penetrado de las cualidades que adornan a V. S. para llenar los indicados deseos, ha tenido a bien S. E. comisionarle para que, asociado a los demás individuos que han propuesto hacer algunas anticipaciones, se sirva practicar cuanto sea necesario al efecto, formando y presentando a esta secretaría el reglamento que V. S. estime conveniente. Dios y Libertad. México, 2 de octubre de 1830. Lucas Alamán. Dirigido al señor coronel Manuel Barrera (*El Sol*, 30 de octubre de 1830).

---

italiano en el periódico *Il Censore Universale dei Teatri*, octubre de 1836, traducida por el autor del presente artículo, consignada en el apéndice documental no. 3. A fin de establecer la diferencia del tiempo ocupado por las compañías procedentes de Europa hasta la ciudad de México, se presenta un estimado actual del tiempo de vuelo y del traslado terrestre: la ruta de navegación marítima Mar Adriático, Atlántico y Golfo de México fue completada entre el 20 de noviembre y el 20 de enero de 1836, lo que corresponde 11000 km de viaje. En la actualidad por vía aérea se llega de 11 a 13 horas. La ruta de Veracruz a la ciudad de México actualmente incluye 400 km, lo que equivale a 5 horas en transporte terrestre y 40 minutos de en viaje aéreo. En 1831, la distancia solía ser aproximadamente de 450 km, y el tiempo estimado en carretas y diligencias era generalmente de 5 días.



En 1831 Alamán dirigió a las cámaras de la Unión mexicana los resultados de la gestión de Cayetano Paris en Milán,<sup>20</sup> con el fin de obtener los pertrechos necesarios para el fomento y desarrollo del arte lírico en México. Ya desde 1830 Paris había partido a Milán para realizar las actividades correspondientes a la contratación de la empresa lírica y la compra de partituras, pianos, enseres del teatro en general, alquiler de un buque, así como cuestiones legales para la adquisición de los pasaportes correspondientes a los miembros de la *troupe*.

Para que se consigan todas las ventajas de que es lícito lisonjearse, ha hecho el Excelentísimo señor Ministro de Relaciones [Lucas Alamán] en su memoria presentada a las augustas Cámaras de la Unión, una iniciativa para que se destinen veinte mil pesos anuales a favor de la subsistencia de las compañías de teatro [...]. Para la formación de la Compañía de ópera, ha sido preciso ocurrir a Italia, donde se cultiva con mucho esmero ese arte, y el efecto, se comisionó como inteligente al señor Cayetano Paris, [...]. También se ha encomendado al mencionado señor Paris la compra de treinta óperas nuevas, siendo veinticuatro bufas y semibufas, y las seis restantes de carácter serio, para que se amenicen con ellas y en alternativa los espectáculos, debiendo esta compañía dar dos funciones cada semana, por ser condición expresa del contrato que se ha hecho (*El Sol*, 10 de noviembre de 1830).

---

<sup>20</sup> Véase en el Apéndice 1: la carta de Cayetano Paris, remitida desde Génova, a Lucas Alamán el 15 de abril de 1831.

Con relación a la llegada de la primera compañía italiana de ópera a México, un comunicado del gobierno de Veracruz anuncia el arribo de los cantantes a la ciudad portuaria del siguiente modo:

Con fecha del 23 del corriente me dice el jefe del Departamento de Veracruz lo siguiente:

E.S. En el bergantín *Ferro* procedente de Génova y Gibraltar llegaron a este puerto el 20 del que rige con don Cayetano Paris los actores italianos de ópera que él mismo contrató para el teatro de Méjico, y expresa la lista adjunta. Se les ha manifestado que pueden emprender su marcha en el momento que gusten y parece que lo harán luego que concluyen el desembarque y arreglo de su equipaje, y tengo el honor de ponerlo en conocimiento de V.E.

Insertando a V.S. con inclusión de copia certificada de la que se menciona para conocimiento del E.S.V. Presidente.

Manuel E. Gorostiza,<sup>21</sup> días después le envió una carta a Lucas Alamán, copia del original elaborado en Xalapa, en la que consta un listado de los músicos italianos desembarcados en el puerto de Veracruz:

Noticia de los actores italianos de ópera contratados para el teatro de México, que han llegado a este puerto en el bergantín *Ferro*:

---

<sup>21</sup> Poeta y diplomático mexicano (Veracruz, 1789 - Tacubaya, 1851), director del Teatro Principal de México desde 1833, enviado como diplomático a los Estados Unidos para evitar la ayuda de este país a Texas, empeño en el que fracasó y regresó a México en 1836, para retomar la dirección y la reconstrucción del teatro, venido a menos por la gestión de su encargado Patiño.

Andrés Sissa [segundo tenor];  
Lorenzo Montarasi [director de coro, flautín, apuntador y segundo tenor];  
Carlos Pighi [profesor de oboe, flauta y corno inglés];  
Luis Sirletti [primer tenor] con su familia [esposa (contralto) e hijo (pianista)];  
Felipe Galli con su esposa [bajo cantante y cómico];  
Antonio Finaglia... *idem* [primer bufo cantante y cómico];  
Alena Baduera [segunda tiple];  
Joaquín Musatti [primer tenor].

Veracruz, julio 25 de 1831. Garay.

Es copia de Jalapa, julio 26 de 1831.

Diego María de Alcalde.

Además de los cantantes referidos, ya la soprano y primera figura de la compañía Carolina Pellegrini había estrenado óperas italianas en México durante la estancia del tenor Manuel García entre 1828 y 1829, como *La Cenerentola* y *Semiramide* entre otras, en el Teatro Principal del Distrito. La Pellegrini venía precedida de una considerable fama adquirida en Milán y Barcelona. En el teatro catalán de la Santa Cruz, la soprano estrenó un número significativo de óperas italianas, que llegaron a alcanzar un total aproximado de 150 representaciones.<sup>22</sup> Las puestas en escena de las óperas dirigidas por Galli en la ciudad de México tuvieron un éxito sin precedentes gracias al concurso de dicha *prima donna*,

---

<sup>22</sup> Sobre el papel de Pellegrini como *prima donna* en Barcelona y el número de sus representaciones, remítase a Suero Roca (1997: 388), así como a la Colección de libretos de ópera italiana archivada en la Biblioteca del Orfeó Català de Barcelona.

a partir del 12 de septiembre de 1831, con el debut de *Torbaldo y Dorliska* de Rossini-Sterbini,<sup>23</sup> y la última representación *galliana* de la Pellegrini en esa agrupación ocurrió el 23 de enero de 1835 con la *premier* en México de la ópera *El Pirata* de Bellini. Los 26 estrenos de las óperas de Rossini y de otros creadores dados a conocer a los espectadores locales durante el período 1831-1835 se pueden verificar en las siguientes tablas:

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>Torvaldo y Dorliska</i> <sup>24</sup> ( <i>Torvaldo e Dorliska</i> )	Ópera semiseria [en dos actos] (Dramma semiserio en due atti)	G. Rossini Cesari Sterbini
2.	<i>El engaño feliz</i> ( <i>L'inganno felice</i> )	Ópera cómica [en un acto] (Farsa in un atto)	G. Rossini Giuseppe Maria Foppa

<sup>23</sup> “El teatro estaba completamente ocupado por una brillante concurrencia que manifestaba los más vivos deseos de juzgar cuanto antes el talento de los nuevos operistas. [...] Anoche, lunes 12 de septiembre de 1831, se ha presentado en el teatro de esta capital por la compañía de ópera una de las mejores de Rossini. Eligió para dar las primeras muestras de las habilidades de que se compone la grande ópera de Torbaldo y Dorliska” (*El Registro Oficial*, 13 de septiembre de 1831). Si se desea ampliar sobre las primeras representaciones de las óperas *Semiramide* y *Mahometto Secondo*, consúltese *El Registro Oficial*, 22 de febrero de 1832 y *El Sol*, 26 de junio de 1832.

<sup>24</sup> Según datos encontrados por el autor de esta investigación, relacionados con las óperas *Torbaldo y Dorliska*, con libreto de C. Sterbini, y *L'inganno felice*, con libreto de G. M. Foppa, las dos del maestro Gioacchino Rossini, se estrenaron en el teatro de la ciudad portuaria de Veracruz en agosto de 1831 antes de su llegada a la capital del país. Ello justifica que además de recibir pagos por las puestas en escena en Veracruz, sirvió al elenco de cantantes y a su director como ensayo previo al estreno de ambas piezas en el Teatro Nacional de la ciudad de México durante el mes de septiembre de 1831: la primera, *Torbaldo y Dorliska*, el día 12 y la segunda, *L'inganno felice*, el día 26, por la misma compañía de Filippo Galli (Manferrari, 1955: 185-189).

3.	<i>La Cenicienta o La bondad en triunfo</i> ( <i>La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo</i> )	Ópera bufa [en dos actos]. (Dramma giocoso in due atti)	G. Rossini Jacopo Ferretti
4.	<i>Tebaldo e Isolina</i> ( <i>Tebaldo e Isolina</i> )	Melodrama heroico [en dos actos] (Melodrama eroico, 2, [atti])	F. Morlacchi Gaetano Rossi
5.	<i>La italiana en Argel</i> ( <i>L'italiana in Algeri</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos]. (Dramma giocoso opera música en due atti)	G. Rossini Angelo Anelli
6.	<i>La Inés</i> ( <i>Agnese</i> )	Drama semiserio [en dos actos] (Dramma semiserio, 2 [atti])	F. Pàer Luigi Buonavoglia
7.	<i>El matrimonio secreto</i> ( <i>Il matrimonio segreto</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodramma giocoso, 2 [atti])	D. Cimarosa Giovanni Bertati
8.	<i>Semiramis</i> ( <i>Semiramide</i> )	Melodrama trágico [en dos actos] (Melodramma trágico en due atti)	G. Rossini Gaetano Rossi
ESTRENOS DE ROSSINI: 5 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 3			

Tabla 10. Año teatral 1831-1832.

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>Mahometo segundo</i> ( <i>Maometto secondo</i> )	Melodrama serio [en dos actos] (Dramma in due atti)	G. Rossini Cesare della Valle
2.	<i>Clotilde</i> ( <i>Clotilde</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodramma semiserio, 2, [atti])	C. Coccia Gaetano Rossi

3.	<i>Tancredi</i> ( <i>Tancredi</i> )	Tragedia [en dos actos] (Melodramma eroico in due atti)	G. Rossini Gaetano Rossi
4.	<i>Elisa y Claudio</i> ( <i>Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia</i> )	Melodrama semiserio [en dos actos] (Me/ss [Melodramma semiserio], 2, [atti])	S. Mercadante Luigi Romanelli
5.	<i>El Barón de Dolsheim</i> ( <i>Federico II rey de Prusia. Il Barone di Dolsheim</i> )	Melodrama [en dos actos] (Oss, [opera semiseria] 2, [atti])	G. Pacini Felice Romani
6.	<i>La urraca ladrona</i> ( <i>La gazza ladra</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodramma in due atti)	G. Rossini Giovanni Gherardini
7.	<i>Moisés en Egipto</i> ( <i>Mosé in Egitto</i> )	Drama sacro [en tres actos] (Azione tragico- sacra in tre atti)	G. Rossini Andrea Leone Tottola
ESTRENOS DE ROSSINI: 4 ESTRENOS DE TROS COMPOSITORES: 3			

Tabla 11. Año teatral 1832-1833.

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>La dama del bosque</i> ( <i>La donna selvaggia</i> )	Drama [en dos actos] (Drama semiserio, 2, [atti])	C. Coccia Giuseppe Maria Foppa
2.	<i>El barbero de Sevilla</i> ( <i>Il barbiere di Siviglia</i> )	Melodrama bufo [en dos actos] (Dramma bufo en due atti)	G. Rossini Cesare Sterbini
3.	<i>Ricardo y Zoraida</i> ( <i>Ricciardo e Zoraide</i> )	Drama serio [en dos actos] (Dramma in due atti)	G. Rossini Francesco Berio di Salsi
4.	<i>El Conde Ory</i> ( <i>Le conte Ory</i> ) ( <i>Il conte Ory</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Opera in due atti)	G. Rossini Eugene Scribe

5.	<i>La dama del lago</i> ( <i>La donna del lago</i> )	Melodrama serio [en dos actos] (Melodramma in due atti)	G. Rossini Andrea Leone Tottola
ESTRENOS DE ROSSINI: 4 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 1			

Tabla 12. Año teatral 1833-1834.

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>Zelmira</i> ( <i>Zelmira</i> )	Melodrama serio [en dos actos] (Dramma per musica in due atti)	G. Rossini Andrea Leone Tottola
2.	<i>Isabel, Reina de Inglaterra</i> ( <i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i> )	Melodrama [en dos actos] (Dramma per musica in due atti)	G. Rossini Giovanni Schmidt
3.	<i>Adelina</i> ( <i>Adelina</i> )	Melodrama jocoso [en un acto] (Farsa, 1, [atto])	P. Generali Venecia Giuseppe Farinelli
4.	<i>Olivo y Pascual</i> ( <i>Olivo e Pascuale</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] ([Melodramma], 2, [atti])	G. Donizetti Jacopo Ferretti
5.	<i>Adelaida y Comingio</i> ( <i>Adelaide e Comingio</i> )	Melodrama semiserio [en dos actos] ([Opera semi-seria], 2, [atti])	G. Pacini Gaetano Rossi
6.	<i>El pirata</i> ( <i>Il pirata</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodramma, 2, [atti])	V. Bellini Felice Romani
ESTRENOS DE ROSSINI: 2 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 4			

Tabla 13. Año teatral 1834-1835.

El 21 de enero de 1836 llegaron al desembarcadero de Veracruz en el bergantín *La Minerva* desde el puerto de Burdeos, Francia, el director de orquesta y compositor italiano Lauro Rossi, y las *prima*

*donnas*, contratadas para cantar en la compañía italiana de ópera de Filippo Galli en la ciudad de México, como la soprano Marietta Albini y la contralto Adela Cesari. Ese mismo año, arribó el bajo Luciano Fornasari, procedente de los Estados Unidos de América, y luego el tenor Giuseppe Strazza en 1837, y poco más tarde, del teatro lírico de La Habana, el reconocido tenor Giovanni Battista Montresor. Con ellos se presenta, entre 1835 y 1838, una novedosa antología de 27 óperas: 22 pertenecientes a los géneros melodrama y tragedia, de dos, tres y cuatro actos, y cinco de melodramas jocosos de dos actos, cuyo repertorio se expone en el Teatro Principal de la Ciudad de México en concordancia con aquellas obras que se estrenaban entonces en los teatros europeos, como se muestra en las siguientes tablas.

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>La sonámbula</i> ( <i>Sonambula</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodrama, 2, [atti])	V. Bellini Felice Romani
2.	<i>Leocadia</i> ( <i>Leocadia</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodrama, 2, [atti])	Lauro Rossi Eugenio Cavallini
3.	<i>El asedio de Corinto</i> ( <i>Le siège de</i> <i>Corynthe</i> ) <sup>25</sup>	Tragedia lírica [en tres actos] (Tragédie-lyrique [in tre atti])	G. Rossini Luigi Balocchi y Alexandre Soumet
4.	<i>Norma</i> ( <i>Norma</i> )	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lírica, 2, [atti])	V. Bellini Felice Romani
ESTRENOS DE ROSSINI: 1 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 3			

Tabla 14. Año teatral 1835-1836.

<sup>25</sup> Información sobre los estrenos de las óperas *Leocadia* de Lauro Rossi y *Le siège de Corynthe* de Rossini en México se puede consultar en Manferrari, 1955: 183 y 200.



No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>La loca por amor</i> ( <i>Nina, pazza per amore</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodramma semiserio, 2, [atti])	P. A. Coppola Jacopo Ferretti
2.	<i>El condestable de Chester</i> ( <i>I fidanzati o sia Il contestabile di Chester</i> )	Melodrama para música [en tres actos] ([Melodramma] Romantico, 3, [atti])	G. Pacini Domenico Gilardoni
3.	<i>El furioso en la isla de Santo Domingo</i> ( <i>Il furioso nell' isola di Santo Domingo</i> )	Melodrama [en dos actos] (Melodramma, 2, [atti])	G. Donizetti Jacopo Ferretti
4.	<i>Ana Bolena</i> ( <i>Anna Bolena</i> )	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lirica, 2, [atti])	G. Donizetti Felice Romani
5.	<i>Otelo o el moro de Venecia</i> ( <i>Otello. Ossia il moro di venezia</i> )	Tragedia [en tres actos] (Dramma per musica in tre atti)	G. Rossini Francesco Maria Berio di Salsi
6.	<i>Julietta y Romeo</i> ( <i>I Capuletti e i Montecchi</i> )	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lirica, 2, [atti])	V. Bellini Felice Romani
7.	<i>La piedra de Toque</i> ( <i>La pietra del Paragone</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodrama giocoso in due atti)	G. Rossini Luigi Romanelli
8.	<i>Guillermo Tell</i> ( <i>Guillaume Tell</i> ) ( <i>Guglielmo Tell</i> )	Tragedia lírica [en cuatro actos] (Opera in quattro atti)	G. Rossini Etienne de Jouy e Hippolyte Bis
9.	<i>El elixir de amor</i> ( <i>L'elisir d'amore</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodramma giocoso, 2, [atti])	G. Donizetti Felice Romani
10.	<i>Jefté</i> ( <i>Il voto di Jefte</i> )	Melodrama sacro [en dos actos] (Tragico-sacro, 2, [atti])	P. Generali Giuseppe Maria Foppa
ESTRENOS DE ROSSINI: 3 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 7			

Tabla 15. Año teatral 1836-1837.

No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>Juana Shore</i> ( <i>Giovanna Shore</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Melodramma serio, 3, [atti])	L. Rossi Felice Romani
2.	<i>Clara de Rosenberg</i> ( <i>Chiara di Rosebergh</i> )	Melodrama [en dos actos] (Opera semiseria, 2, [atti])	L. Ricci Gaetano Rossi
3.	<i>Parisina</i> ( <i>Parisina</i> )	Tragedia Lírica [en tres actos] (Meloramma, 3, [atti])	G. Donizetti Felice Romani
4.	<i>El cruzado en Egipto</i> ( <i>Il Crociato in Egitto</i> )	Melodrama heroico [en dos actos] (Melodramma eroico, 2, [atti])	G. Meyerbeer Gaetano Rossi
5.	<i>Los normandos en París</i> ( <i>I normanni a Parigi</i> )	Tragedia lírica [en cuatro actos] (T1 [tragedia lírica], 4, [atti])	S. Mercadante Felice Romani
6.	<i>La estrangera</i> ( <i>La straniera</i> )	Melodrama serio [en dos actos] (Melodramma, 2, [atti])	V. Bellini Felice Romani
7.	<i>Matilde de Shabram</i> ( <i>Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodramma giocoso in due atti)	G. Rossini Jacopo Ferretti
8.	<i>Los árabes en las Galias</i> ( <i>Gli arabi nelle Gallie</i> )	Melodrama serio [en dos actos] (Os [opera seria], 2, [atti])	G. Pacini Luigi Romanelli
9.	<i>La casa deshabitada</i> ( <i>La casa disabitata</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodramma giocoso, 2, [atti])	L. Rossi Jacopo Ferretti
10.	<i>Torquato Tasso</i> ( <i>Torquato Tasso</i> )	Melodrama [en tres actos] (Melodramma, 3, [atti])	G. Donizetti Jacopo Ferretti
ESTRENOS DE ROSSINI: 1 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 9			

Tabla 16. Año teatral 1837-1838.

No.	LIBRETOS	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>El último día de Pompeya</i> ( <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> )	Drama serio en música [en dos actos] (os [opera seria], 2, [atti])	G. Pacini. Andrea Leone Tottola
2.	<i>Inés de Castro</i> ( <i>Inés de Castro</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Tragedia lírica en, 3, [atti])	Giseppe Persiani Salvatore Cammarano
3.	<i>El turco en Italia</i> ( <i>Il turco in Italia</i> )	Melodrama jocoso en música [en dos actos] (Melodramma giocoso per musica in due atti)	G. Rossini Felice Romani
ESTRENOS DE ROSSINI: 1 ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 2			

Tabla 17. Año teatral 1838.

	CANTIDAD	PORCENTAJE
Rossini	20	39.21%
Otros compositores (13)	31	60.79%
Total	51	100%

Tabla 18. Estrenos de temporadas de 1831-1838.

	CANTIDAD	PORCENTAJE
Rossini	121	49.79%
Otros compositores (13)	122	50.21%
TOTAL	243	100%

Tabla 19. Representaciones de temporadas 1831-1838.

La empresa ofreció a un público entusiasta y receptivo, durante esa extensa temporada, alrededor de 60 producciones líricas de

diferentes autores italianos, espectáculos llevados a cabo, según la prensa, con alta calidad y prestancia en el Teatro Principal de la Ciudad de México, en conformidad a los que ocurrían en los principales teatros de las urbes centroeuropeas. La consolidación en la cartelera de la obra de Rossini lo había convertido en el compositor preferido e indiscutible del público mexicano (Olavarría y Ferrari, 1961; Reyes de la Maza, 1969), como se ha podido verificar en el transcurso del presente estudio. Así, se tiene en cuenta que esta muestra no es definitiva, pues solamente se contempla la cartelera teatral periódica y aquella, referente a avisos a las autoridades del gobierno relacionados con las óperas representadas en cada ocasión, y sobre todo a las partituras y libretos consignados en archivos nacionales y extranjeros.



Figura 3. Retrato de Filippo Galli (ATN, Colección Ragni, inventario 156).

### LA ESTANCIA HABANERA DE GALLI

A finales del siglo XVIII, se calcula que ingresaron a La Habana unos 130 millones de pesos de ocho reales. Tan fabulosa suma contribuyó a crear en la capital de la isla un nivel de vida elevado, un mercado de consumo monopólico y de contrabando de grandes proporciones, y la aceleración de un proceso de atesoramiento del dinero. Pero fueron el azúcar y los esclavos los que fomentaron las grandes fortunas de la aristocracia criolla y las familias adineradas en la primera mitad del siglo XIX. Se construyeron palacios que por su número y dimensiones no registraban similitud con otras ciudades de la América colonial. El teatro, el ballet, la ópera, las orquestas y las variedades nutrían al Coliseo, primer teatro construido en La Habana en 1776, inaugurado con la ópera *Dido Abandonada* de Pietro T. Metastasio. En 1803 cambió su nombre por El Principal; luego se construyeron otros, mientras se realizaban reparaciones al Principal, aquellos como: del Circo, de la Alameda, Provisional de Extramuros, Diorama y, finalmente, el Gran Teatro de Tacón en 1836. Hoy parece olvidada esta tradición lírica que hizo de La Habana el centro del mundo operístico hispanoamericano, que se constituyó en la casa de la ópera italiana a mediados del siglo XIX, y especialmente las de Rossini, de las cuales se estrenaron 23 títulos entre 1817 y 1839, desde bufas hasta serias.

Alrededor de la figura de Galli, en el año teatral 1839-1840, se presentaron las óperas y duetos que se reseñan a continuación. El 21 de enero del 1839 Galli cantó el papel de Dulcamara, estreno en Cuba en versión italiana de la ópera *L'Elisir d'Amore*, acompañado de Giocchino Muzzati y Eugenio Santi, ambos procedentes de México, esta misma obra se volvió a representar en 1840 (Subirá,

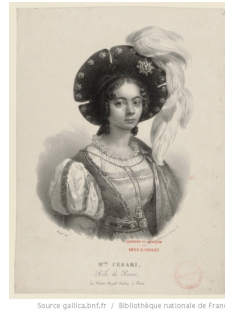
1973: 9). El 19 de febrero de 1839 la Albini cantó el papel de Elena de la ópera *La Donna del Lago*, música de Rossini y libreto de Andrea Leone Tottola, acompañada de Montresor y Muzzati. Por su parte, el 7 de febrero de 1839 Montresor, en el papel de Edgardo, Strazza en el de Arturo y Santi como Enrico Ashton, cantaron en el estreno en Cuba de *Lucia di Lammermoor* de Donizzeti y texto de Cammarano.

Bajo la dirección de Galli se registró, el 31 de marzo de 1839, en el Teatro Principal la premier de la ópera *Giovanna Shore*, en la cual participaron Filippo Galli y Marietta Albini en los roles principales en compañía de Montresor en el papel de Ricardo III y Muzzati en el papel de Lord Hasting. *La casa disabitata*, música de Rossi y texto de Jacopo Ferretti, se representó el 13 de abril de 1839, donde Galli realizó el papel de Don Eustachio, Albini encarna a Donna Sinforosa, Muzzatti a Raimondo y Santi a Isidoro. El 16 de marzo de 1839 se estrenó un dúo de *I Puritani*, con música de Bellini y libreto de Carlo Pepoli, en el que cantaron Filippo Galli y Eugenio Santi. Más adelante Albini cantó un terceto de dicha ópera junto a la soprano Teresa Rossi y Clorinda Corradi Pantanelli el 12 y el 16 de mayo de 1839 y el 1 y el 20 de marzo de 1840. Por otra parte, la primera ópera realizada en el Teatro de Tacón es la *Norma* de Bellini, el lunes 6 de mayo de 1839, en función a beneficio de obras públicas, en la cual tomaron parte Marietta Albini, Teresa Rossi, Giovanni Battista Montresor y Eugenio Santi, todos procedentes de México, junto a Galli (González, 1975: 33). Así también, el 22 de octubre de 1839, Montresor desempeñó el papel de Adriano Montfort en la puesta en escena *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer y Gaetano Rossi. El 28 de noviembre de 1839 Montresor interpretó el papel de Fernando en la

ópera *Marino Faliero* de Donizetti y Giovanni E. Bidéra. El 17 de diciembre del 39 se estrenó la ópera *Roberto Devereux* de Donizetti y libreto de Salvatore Cammarano en el que participaron Marietta Albini como Elisabetta de Inglaterra junto a Montessor en el papel de Roberto Devereux. La ópera *Belisario* de Donizetti y Cammarano se realizó el 9 de enero de 1840, en la cual Marietta Albini desempeñó el rol de Antonia.



**Figura 4.** Retrato de Gioachino Rossini por Elisa-Apollina Deharme (1828) (BNF, Département Musique, Est. Rossini G.F3003).



**Figura 5.** Retrato de Adela Cesari por Louis Thomas (s/f) (BNF, Département Musique, Est. Cesari 001).



**Figura 6.** Retrato de Marietta Albini, en Bellini, [2008]: 48.



**Figura 7.** Retrato de Lauro Rossi por Zéphyrin Belliard (The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division).



**Figura 8.** Retrato de Giovanni Battista Montessor por Paolo Guglielmi (1830) (ATN, Colección Ragni, inventario 00510).



**Figura 9.** Retrato de Luciano Fornasari (ATN, Colección Ragni, inventario 132).



**Figura 10.** Retrato de Clorinda Corrado Pantanelli (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main).

Compositores y cantantes relacionados con el periplo hispanoamericano de Filippo Galli (1831-1842).



No.	LIBRETO	GÉNERO	COMPOSITOR Y LIBRETISTA
1.	<i>El elixir de amor</i> ( <i>L'elisire d'amore</i> )	Melodrama jocoso en dos actos (Melodramma giocoso, 2 [atti])	G. Donizetti F. Romani
2.	<i>La dama del lago</i> ( <i>La donna del lago</i> )	Melodrama en dos actos (Melodramma, 2 [atti])	G. Rossini Andrea Leone Tottola
3.	<i>Lucia de Lammermoor</i> ( <i>Lucia di Lammermoor</i> )	Drama trágico en tres actos (Drama tragico, 3 [atti])	G. Donizetti S. Cammarano
4.	<i>Juana Shore</i> ( <i>Giovanna Shore</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Melodrama serio, 3 [atti])	Felice Romani Carlo Conti
5.	<i>La casa deshabitada</i> ( <i>La casa disabitata</i> )	Melodrama jocoso [en dos actos] (Melodrama giocoso, 2 [atti])	Lauro Rossi Jacopo Ferretti
6.	Los puritanos ( <i>I puritani</i> )	Gran ópera en tres actos	V. Bellini Carlo Pepoli
7.	<i>Norma</i> ( <i>Norma</i> )	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lirica, 3 [atti])	V. Bellini Felice Romani
8.	<i>El cruzado en Egipto</i> ( <i>Il Crociato in Egitto</i> )	Melodrama heroico [en dos actos] (Melodrama eroico, 2 [atti])	Giacomo Meyerbeer Gaetano Rossi
9.	<i>Marino Faliero</i> ( <i>Marino Faliero</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Tragedia lirica, 3 [atti])	G. Donizetti Giovanni Emanuele Bidera
10.	<i>Roberto Devereux</i> ( <i>Roberto Devereux</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Tragedia lirica, 3 [atti])	G. Donizetti S. Cammarano
11.	<i>Belisario</i> ( <i>Belisario</i> )	Tragedia lírica [en tres actos] (Tragedia lirica, 3 [atti])	G. Donizetti S. Cammarano
12.	<i>Semiramide</i> ( <i>Semiramide</i> )	Melodrama trágico [en dos actos] (Melodramma tragico 2 [atti])	G. Rossini G. Rossi
13.	<i>Anna Bolena</i>	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lirica, 2 [atti])	G. Donizetti F. Romani

14.	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Drama bufo [en dos actos] (Dramma buffo 2 [atti])	G. Rossini C. Sterbini
15.	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	Tragedia lírica [en dos actos] (Tragedia lirica, 2 [atti])	V. Bellini F. Romani
ESTRENOS DE ROSSINI: 1. REESTRENOS DE ROSSINI: 2. ESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 11. REESTRENOS DE OTROS COMPOSITORES: 1.			

**Tabla 20.** Estrenos y reestrenos de Filippo Galli y de cantantes procedentes de la Ciudad de México, que lo acompañaron en La Habana (1839-1840).

## REGRESO DE GALLI A EUROPA

A pesar de que Galli se marchó a Europa entre finales del 1839 y principios del 1840, su legado permaneció en la vida teatral habanera, pues un grupo de los cantantes que lo habían acompañado en su periplo hispanoamericano y otros procedentes directamente de *La Scala* de Milán, se asentaron durante un tiempo en la ciudad cubana. Entre estos, destacan Marieta Albini, Giovanni Battista Montresor, Luciano Fornasari, Eugenio Santi, Giocchino Muzatti y Giuseppe Strazza.

Una vez concluida la temporada 1839-1840, en los teatros Principal y Tacón de La Habana, Filippo Galli se trasladó a Portugal como jefe de coro del Teatro San Carlos de Lisboa. Posteriormente, en 1840, regresó a Madrid para cantar el 3 de octubre en el Teatro de la Cruz, *Il barbiere di Siviglia*; en octubre 17, en el Teatro del Príncipe, *Guglielmo Tell*, y el 16 diciembre, en el Teatro de la Cruz, la *Cenerentola*, todas ellas de Rossini (Carmena y Millán, 2002: 90-91), a pesar de que su voz ya no tenía las capacidades necesarias de timbre, extensión y altura para sostener la técnica vocal en toda

su plenitud. Poco después, se dedicó a la enseñanza del canto y de la declamación en el Conservatorio de Música de París desde 1842 hasta 1848. Falleció el 3 de junio de 1853 en la capital francesa.<sup>26</sup>



**Figura 11.** Retrato de Filippo Galli por Filippo Caporali (ATN, Colección Ragni, inventario 00444).

BARCELONA: 1816-1819		
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES
Rossini	7	112
Otros compositores	6	77
TOTAL	13	189
MADRID: 1828-1830		
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES
Rossini	3	157
Otros compositores	6	111
TOTAL	9	268

<sup>26</sup> Si se desea conocer una síntesis de la historia de vida de Filippo Galli, confróntese “Estudios biográficos. Felipe Galli” en *La Iberia Musical y Literaria. Semanario de los literatos, de los artistas, de las sociedades y de los teatros*, año 1, número 13, domingo 27 de noviembre de 1842, Madrid: 97-99.

MÉXICO: 1831-1838		
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES
Rossini	22	124
Otros compositores	32	123
TOTAL	54	247
LA HABANA 1839-1840		
	ESTRENOS	RE-ESTRENOS <sup>27</sup>
Rossini	1	2
Otros compositores	11	1
TOTAL	12	3
MADRID: 1840		
	RE-ESTRENOS	REPRESENTACIONES
ROSSINI	3	3
CÓMPUTO GENERAL: 1816-1840		
	ESTRENOS	REPRESENTACIONES
Rossini	36	397
Otros compositores	55	312
TOTAL GENERAL	91	709

Tabla 21. Ópera italiana en el periplo hispanoamericano de Filippo Galli.

## CONCLUSIONES

Como se ha podido apreciar, en la etapa histórica que corresponde al periodo de 1816 a 1840, la presencia de Filippo Galli en Hispanoamérica representó un momento de apogeo operístico extraordinariamente superior a lapsos similares en otras latitudes de Europa. Este fenómeno condicionó el definitivo asentamiento de la ópera italiana en el ambiente lírico de los teatros de Barcelona, Madrid, México y La Habana. Ello apunta hacia la reveladora

<sup>27</sup> Es menester aclarar que de la presencia de Galli y de los cantantes que lo acompañaron desde México a La Habana solo se poseen cuantificados los estrenos entre 1838 y 1840; queda pendiente para otro proyecto esclarecer el número de representaciones llevadas a cabo en la capital cubana.

influencia de Galli en otros sectores de la esfera musical y, por supuesto, en la conquista del público aficionado hispanoamericano. A partir del arribo de Galli a las ciudades en cuestión, se puede asegurar que él mismo favoreció el crecimiento de las actividades de concierto, lo que instituyó el embrión que propicia el sinfonismo posteriormente desarrollado a lo largo del siglo XIX.

En otro sentido, la difusión de la música operística italiana editada jugó un importante papel en versiones para voces e instrumento de enorme demanda, cuyo auge implicó espacios para la representación en bandas de música, café-conciertos, música de salón, en el contexto de la nobleza, la burguesía, en ambientes militares, domésticos, en academias y conservatorios de la región. La obra de Rossini revolucionó la actividad editorial e industrial de la música entre 1815 y 1848, cuando se publicaron partituras y transcripciones, dando lugar a la enorme demanda de diferentes versiones para voces e instrumentos, como el piano y la guitarra sola. La música de Rossini, dada a conocer por Galli en el ámbito hispanoamericano, monopolizó tanto los conciertos públicos como privados en consonancia con lo que ocurría en las principales ciudades de Europa central.

De ello, es menester indicar el sorprendente volumen de estrenos y representaciones de compositores italianos, llevados a cabo bajo la dirección escénica de Filippo Galli en América; en total, según las fuentes disponibles, fueron 36 estrenos de Rossini y 55 de otros compositores para un total de 91. Asimismo, se realizaron 397 representaciones de obras de Rossini y 312 de otros compositores, lo cual alcanza una cifra de 709 representaciones durante el citado periodo. Galli favoreció la difusión de la ópera italiana y particular-

mente la de Rossini en el ámbito hispanoamericano, cuya relevancia no ha sido estudiada sistemáticamente hasta el presente. El periplo Barcelona, Madrid, la ciudad de México y La Habana fue testigo del significativo aporte de Filippo Galli en la puesta en escena del repertorio italiano de ópera de importancia cardinal en el contexto estudiado. Filippo Galli llegó a consolidar un éxito tan profuso, diverso, intenso y de tantos resultados que las consecuencias generadas por su impulso influyeron cualitativa y cuantitativamente en el desarrollo y evolución de manifestaciones musicales y escénicas, cuya contribución significó una relevante transformación de las costumbres artísticas en la vida cultural y social hispanoamericana de la época estudiada.



Figura 12. Fachada del Teatro de la Santa Cruz, Barcelona.



Figura 13. Fachada del Teatro del Príncipe, Madrid.



Figura 14. Interior del Teatro Principal, ciudad de México.



Figura 15. Grabado del Teatro Principal, La Habana.



Figura 16. Grabado del Teatro Tacón, La Habana.

Teatros del circuito hispanoamericano en los que actuó y dirigió Filippo Galli.



APÉNDICE 1. *Carta de Cayetano Paris al ministro de Relaciones don Lucas Alamán, remitida desde Génova el 15 de abril de 1831* (AGN [Archivo General de la Nación], Gobernación, GD 127, leg. 28, exp. 12).<sup>28</sup>

Exc.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup>

Aunque por la infinidad de cosas q.<sup>e</sup> tengo que arreglar p.<sup>a</sup> el desempeño de mi encargo, me falta el tiempo material, no obstante voy a enterar en detalle a V.E. del estado de mi comisión no menos q.<sup>e</sup> a indicar las prevenciones necesarias p.<sup>a</sup> llevarla debidamente a buen fin, espezando por partes.

Compañía = Esta se halla ya completa, y de individuos q.<sup>e</sup> a mi entender llenaran tanto los deseos de V.E., y del S.<sup>r</sup> Barrera, como del publico: entre ellos se halla ajustado el famoso Galli, q.<sup>e</sup> ha cantado de primer bajo cantante en el p.<sup>o</sup> [próximo] pasado Carnaval en Milan, con la celebre Mad.<sup>ma</sup> Pasta, y el famoso tenor Rubini, principales sujetos hoy dia en la profesión del canto: el S.<sup>r</sup> Galli, además de su habilidad en el canto es el primero q.<sup>e</sup> se conocen en saber poner en la escena las operas, y es todo un caballero.

Musica = Se ha hecho el acopio necesario; mas 30. Hombres están trabajando en Milan, p.<sup>a</sup> sacar los papeles de canto y orquesta, Maestro tiene la obligación en su contrata de repasar toda la música antes q.<sup>e</sup> se pague, p.<sup>a</sup> asegurarse q.<sup>e</sup> todo esta completo, y nada falte, es trabajo nada indiferente. Sabe V.E. q.<sup>e</sup> en Mexico se necesitan 50 a 60 dias p.<sup>a</sup> sacar los papeles de una

---

<sup>28</sup> Es menester especificar que en las siguientes transcripciones de manuscritos, se ha respetado la caligrafía y la ortografía original de los documentos archivísticos presentados.

opera, puede pues juzgar el trabajo p.<sup>a</sup> sacar las de un caudal de música como el q.<sup>e</sup> se necesita, en tan corto tiempo, y asegurarse de hallarse todo completo.

Pianos = Se necesitan, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> los individuos aprendan los papeles respectivos en sus casas, y q.<sup>e</sup> a la ida a el ensayo, cada uno vaya a ensayar, y no a aprender: deberán ser unos 7: he comprado hasta ahora 3- : este gasto necesario, es solo un desembolso, pues a los precios q.<sup>e</sup> he comprado, y compraré, la empresa sacará a lo menos triple de su costo al deshacerse de ellos: su transporte de mar no debe costar nada por ir en el buque fletado: p.<sup>r</sup> lo q.<sup>e</sup> toca de Vera-cruz a Mexico, si no me engaña calculo sobre sus cajas y embalaje, cada piano podrá ir sobre una mula.

Vestuario = Mucho he comprado p.<sup>a</sup> los coristas, y demás, a mi juicio p.<sup>a</sup> todo el tiempo de la empresa, según el mayor lujo de los principales teatros de estos países; lastima no tengamos mejor teatro, en donde lucirlo: su transporte de mar tampoco debe costar nada p.<sup>r</sup> la misma razón de arriba.

Quinques = He visto varios en Milan, pero hasta ahora ninguno de mi satisfacción: a mi vuelta a esa capital, veré los de nueva invención, hechos por un óptico de allí, y presentados al teatro de la Scala en el nuevo sistema de iluminación general, propuesto por el mismo.

Buque = Varios he visto y contratado en esta, en donde vine en posta desde Milan, al ver lo largo y dudoso q.<sup>e</sup> se hacia este negocio tratado por cartas: Se me habían perdido 5000: 6 000: 6 500. p.<sup>os</sup> de varios buques regulares: ultimamente p.<sup>r</sup> medio del S.<sup>r</sup> Carbonel principal corredor de fletes en esta plaza a intervención del S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Geronimo Rossi, dueño del bergantin Colombo, q.<sup>e</sup> se halla en Acapulco, y corresponsal de ese S.<sup>r</sup> Rossas de Mexico, he

fletado el bergantín el Ferro en 3 600, su porte 288. Toneladas, muy velero y armado con 6 cañones: bandera Sarda, la mejor en las actuales circunstancias: debe estar pronto p.<sup>a</sup> dar a la vela el día 30. Del cor.<sup>te</sup> Abril: el efectivo flete de 3 600. p.<sup>os</sup> no será todo a cargo de la empresa, pues hay 3. De las personas no útiles, q.<sup>e</sup> deben costearse casi todo el viaje: he estipulado en la contrata con el Capit.<sup>n</sup> q.<sup>e</sup> si en Vera-Cruz se lograra el ahorro de derechos de tonelaje, y aguada del buque, dos terceras partes de su importe quedaran a favor de la empresa deduciéndolas del flete, y la otra quedará a favor del buque: este es como dixe de 288 tonelad.<sup>s</sup> q.e a 2 p.<sup>os</sup> y 1r. p.<sup>r</sup> cada tonelada, y 1.r.l de aguada son \$ 626: en este particular no puedo hacer mas, sobre el haber tenido presente esta circunstancia, no pende de mi.

Viaje de Milan a esta = Se efectuará en coches de Vettura: el transporte de los pianos, cajones de música, de vistuario, quinqués y parte del equipaje, irá por separado el vistuario necesitará cajas interiores de oja de lata soldada, a motivo de los terciopelos, oro y plata q.<sup>e</sup> en la mar se hecharan a perder sin ese requisito: todas las cajas y embalajes se harán en Milan, p.<sup>a</sup> no perder tiempo en esta, en donde los gastos de manutención Ec.<sup>a</sup> de la compañía en su demora, deben gravitar sobre la empresa.

Demora en esta = Estan escogidas, y fijadas las habitaciones para toda la comitiva, en la fonda llamada de la Jamaica, y establecido el precio entre alojamiento y alimento 72 p.<sup>as</sup> al día: no es caro este ajuste, sobre todo porque el fondista debe tener libres las viviendas escogidas, desde ahora y por lo contrario, yo no puedo exponerme a dispersar la comitiva en otros tres puntos a su llegada a esta, p.<sup>r</sup> muchos motivos.

Viaje de mar = Se hará directam.<sup>te</sup> a Vera-Cruz, salvo la obligación del Capitan de tocar, y costear los gastos de puerto, para refrescar viveres en Gibraltar, si la navegación del Mediterraneo, p.<sup>r</sup> haber sido larga así lo exigiese. Se dejará un piano fuera de su caja, y la correspond.<sup>te</sup> música, p.<sup>a</sup> estudiar, y ensayar operas a bordo, si el mareo lo permitirá.

Llegada a Veracruz = Para que puedan conocer nuestro buque a la mayor distancia posible, este llevará bandera tricolor (que incluyo a V.E.) en lo alto del palo de trinquete, y su bandera sarda en el lugar de costumbre: el buque es un bergatin con gavias, está pintado de negro en lo exterior, con una faja amarilla obscura, en donde figuran 8. Cañones: su largo es de 95. pies de Francia, y aparenta ser barco de Rey: lleva dos lanchas negras suspendidas lateralmente en lo exterior hacia la popa: disparará 3. cañones a la distancia de poder ser vidas, y luego podrán despachar el practico a recibirnos:

Llegada a Mexico = Sera indispensable q.<sup>e</sup> de antemano se hagan las diligencias necesarias, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> los individuos hallen los alojamientos en donde han de vivir, a lo menos medio dispuestos, pues aunque tengan q.<sup>e</sup> ser de su cuenta, no obstante si han de empezar a buscarse sus casas, quando se presentaran operas?

En todo hé procurado la mayor economía, y arreglo, de modo q.<sup>e</sup> confio saldrá la cosa a general satisfacción. Acabará, pues ha sido preciso ser muy largo. Tengo q.<sup>e</sup> ir a presenciar el acopio de viveres, y el trabajo de una vivienda indispensable que tiene q.<sup>e</sup> hacerse enterita de nuevo sobre cubierta del buque p.<sup>a</sup> 7 personas, desde el palo mayor hasta cerca de popa, pues de otro modo, hubiera tenido q.<sup>e</sup> fletarse otro buque en 6000. p.<sup>os</sup> Voy luego a salir para Milan, en donde acabar de comprar los pianos y

quinqués, arreglar el embalaje de unos y otros, cotejar la musica y ponerla en sus cajas, mandar hacer las de oja de lata, y contra - cajas de madera para el vistuario, formar el inventario de todo, hacer la expedición para este puerto franco, arreglar el viage de la comitiva poner en corr.<sup>te</sup> el pasaporte de todos, q.<sup>e</sup> en el día tiene buenos pelillos en Milan p.<sup>a</sup> lo exterior, y aqui existe una convención con el gobierno Austriaco de no poner en esta el visto bueno a ningun pasaporte, para mayor distancia de la que aquel señala en su origen; de modo q.<sup>e</sup> se llevaría solemne chasco, el que para eludir la polizia de Milan, tomase un pasaporte, solo p.<sup>a</sup> Genova, en la inteligencia de salir de aquí para otra parte.

Esto es quanto debo, y con la esperanza, de ponerme pronto de palabra a las ordenes de V. E. tengo el honor de reiterarme.

De V. E.

Genova y abril 15 de 1831.

Su mas umilde Servidor.

Gaet.<sup>no</sup> de Paris.

Exc.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Mtro de Relaciones S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Lucas Alaman.

APÉNDICE 2. *Carta de Cayetano Paris, empresario teatral, a don Lucas Alamán* (AGN, Gobernación, GD 127, leg. 28, exp. 12).

[Jalapa, 28 de Julio de 1831]

D. Lucas Alamán. Ministro de Relaciones.

Exc.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup>

Los muchísimos quehaceres a los quales debí atender en Veracruz, no me permitieron dar a V. E. una razón circunstanciada de lo

efectuado en Europa acerca del encargo que motivo mi viage. En quanto a la formación de la compañía de ópera, y con arreglo a las instrucciones que se me dieron antes de salir de esa, verifiqué los ajustes siguientes. A saber: Por 1.<sup>ra</sup> Dama: existe en México segun expresan las mismas instrucciones, Por 2.<sup>a</sup> idem: Contraté a la S.<sup>a</sup> Baduera. Por 3.<sup>a</sup> idem contraté a la S.<sup>ra</sup> Pasini; aunque no hubiera debido ajustar a este papel, p.<sup>r</sup> haberme V. E. insinuado verbalmem.<sup>te</sup> que hallándose en esa la S.<sup>ra</sup> Lopez Mexicana, que podía desempeñarlo, debía preferirse; no obstante, como la misma hubiera costado, el ajuste del S.<sup>r</sup> Finaglia solo, que con la S.<sup>ra</sup> Pasini, por ser esta su esposa, tuve a bien verificarlo, así porque en nada perjudica al ajuste de la S.<sup>ra</sup> Lopez, como porque en este caso la S.<sup>ra</sup> Pasini será útil p.<sup>a</sup> los casos de enfermedad, u otros accidentes. Por 1.<sup>er</sup> Tenor: al S.<sup>r</sup> Musatti. Por otro 1.<sup>er</sup> tenor: al S.<sup>r</sup> Siletti 1.<sup>er</sup> tenor serio efectivo, y no otro primero como espresan las instrucciones, que en la gerarquia Teatral significa segundo, en cuyo ajuste la empresa saca ventaja por ser el S.<sup>r</sup> Siletti un papel principal, en lugar de segund.<sup>o</sup> Por bajo cantante: al S.<sup>r</sup> Galli que es también comico. Por segundo tenor al S.<sup>r</sup> Sissa. Por bufo comico: al S.<sup>r</sup> Del Médico. Por 2.<sup>o</sup> bufo comico: esta habrá sido una equivocac.<sup>n</sup> en las instrucciones, pues no se conoce este papel en las óperas: en su lugar contraté al S.<sup>r</sup> Finaglia, 1.<sup>er</sup> bufo cantante y comico, en lo que también ha sacado ventaja la empresa con respeto a las instrucciones, pues aquellas indican un papel 2.<sup>o</sup> y el contratado lo es principal y bueno: Por maestro: al S.<sup>r</sup> L.<sup>co</sup> Sirletti. Por 1.<sup>er</sup> violin director: no quise verificar su ajuste tanto por haber un mexicano q.<sup>e</sup> podía llenar esta plaza, que desde mucho tiempo ocupaba, quanto porque antes de mi salida de esa los SS.<sup>es</sup> de la orquesta, me protestaron, no se contase con ellos si venia un 1.<sup>er</sup>

Violin Director extraño, y porque creí ver una personalidad del momento en este encargo: me es de mucha satisfacción el no haber verificado un tal ajuste, pues por mí mismo hermano, que se halla en esta ha sabido haber ya el S.<sup>r</sup> Barrera, encargado de la empresa, contratado de 1.<sup>er</sup> violin director de Orquesta, en la persona, del S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Quirino Aguiñaga, lo que hubiera estado ahora en oposición con la contrata que yo hubiera celebrando en Europa, y la empresa después de disputas desagradables, hubiera tenido que pagar a dos profesores, y servirse solo de uno, pues ninguno de ellos se hubiera sujetado a ejercer en la orquesta al lado del violin director, en su lugar contraté a un profesor de oboe, con obligac.<sup>on</sup> de tocar Dicho instrumento, el octavino, la flauta, y el corno Inglés, este alterno más conocido en Mexico. Por xefe de Coros: Al S.<sup>or</sup> Montarasi, a este le agregue las obligac.<sup>es</sup> de señalar los apuntes y hacer papeles de segundos tenores. El importe de las espresadas contratas, no pasa de las moderada cantidad de 18507 p.<sup>tas</sup> a las cuales agregando el sueldo de Mad.<sup>ma</sup> Pellegrini suma las de 24,707 p.<sup>tas</sup> a más de los citados individuos, que en número son las designadas p.<sup>r</sup> las instrucciones y en clase exceden a las designadas por aquellas, he contratado (sin excederme del presupuesto asignado), una 1.<sup>a</sup> Dama Contralto, no indicada en las instruc.<sup>nes</sup> que creo será de general aceptación, y sin la cual no hubiera podido darse algunas operas serias; con cuyo sueldo asciende el presupuesto de la compañía a 26,003 p.<sup>or</sup> lo que V. E. conocerá que a pesar de haber aumentado una Dama principal tan necesaria y de mérito como en mi elección es Mad.<sup>me</sup> Masini, sobre el número de actores señaladas por las instrucciones y mejorado las clases, y condiciones de Dichos individuos, el presupuesto deja todavía margen para los sueldos de los 16

Coristas, Ec.<sup>a</sup> antes de llegar al de 32,000. pes.<sup>as</sup> fijado por las instrucciones. Los citados individuos q.<sup>e</sup> he ajustado, están contratados por tres años naturales, que se contarán desde el día de su llegada a Mexico, y he reservado a favor de la empresa el derecho de prolongar las contrata hasta cinco sin alteración de sueldos. Tienen obligación de vestirse de su cuenta en las óperas, que como es natural exijan trage bourgeoi, y costearse lo q.<sup>e</sup> en la profesión llaman pequeño vestuario, en todas las óperas, así bufas, como semiserias, y serias: en quanto a los trages de carácter para estas últimas, he comprado un fondo de vestuario magnifico, y 100. libras de lentejuela con 64 onzas de escarcha de oro, y plata, de mi propio peculio, que en Mexico no se haría con menos de 20,000 pes.<sup>as</sup> y gustoso cederé a la empresa por un costo, que será poco más de 3,000. pes.<sup>as</sup> puesto en Veracruz. No dexé de hacer mis reflexiones sobre la costumbre de todos los teatros de Italia, de suministrar a los actores los pianos necesarios p.<sup>a</sup> estudiar los papeles, y como calculé q.<sup>e</sup> en Mexico, la empresa se vería precisada a comprarlos por precios muy subidos, bien alquilarlos a 25. o 30. pes.<sup>as</sup> mensuales cada uno, tuve a bien comprar 7. en Milan, cuyo importe será como de 300. pes.<sup>as</sup> entre todos siete puestos en Veracruz; arbitrio que me pareció muy economico, pues la empresa siempre sacará el dinero de ellos.

No estrañe V. E. que en algunos puntos haya tenido q.<sup>e</sup> separarme de las instrucciones p.<sup>a</sup> él bien de la casa, pues no eran compatibles con el establecimiento, y marcha de la compañía de ópera y ser aquellas más pronto un efecto de la buena voluntad del S.<sup>r</sup> encargado de la empresa, que una prueba de pericia y conocimiento en la materia. He omitido a consecuencia la obligac.<sup>n</sup>



a las partes secundarias, de cantar intermedios, por la razón sencilla, que las principales no hubieran permitido, que aquellas cantasen las piezas q.<sup>e</sup> ellos tuviesen a su cargo, y q.<sup>e</sup> de derecho le pertenecen; y en caso de haberles querido repartir p.<sup>a</sup> las mismas intermedios, las de las óperas q.<sup>e</sup> no se desempeñaran todavía p.<sup>r</sup> la compañía, quando hubiese llegado el caso de montarlas, las partes principales se hubieran negado, a cantar las arias, duos de cantados en los intermedios por las partes segundas, y la empresa se hubiera hallado con las óperas destrozadas, e inutilizadas antes de darlas; a más de no ser costumbre en las compañías de opera q.<sup>e</sup> los segundos canten piezas por separado, que no podrían hacer efecto despues de oídas las principales.

Tambien prescindí de imponer al 1.<sup>er</sup> tenor la obligac.<sup>n</sup> de dirigir las óperas en los casos de mi enfermed.<sup>d</sup> o ausencia. Esta cláusula proviene seguramen.<sup>te</sup> de una equivocación del S.<sup>r</sup> encarg.<sup>do</sup> al tomar las instruc.<sup>nes</sup> por haber quizás oído, que los tenores dirigen las óperas. Lo que hay es, que el tenor serio, es Director de escena nato p.<sup>a</sup> los ensayos de las óperas serias, así como el bufo comico, lo es en las óperas bufas, quando la empresa no designe a otro actor p.<sup>r</sup> más inteligente q.s. [que sea]. Mas esto nada tiene que ver con mis atribuciones de encargado p.<sup>r</sup> la empresa de la parte directiva de todo el ramo en general, y de todo quanto abraza este destino, el qual nunca sería compatible fuera desempeñado por un actor, pues serían muchísimos inconvenientes q.<sup>e</sup> para ello habría, y los desórdenes, y diversiones, que de ello se originarían.

P.<sup>r</sup> todo lo espuesto conocerá V.E. q.<sup>e</sup> p.<sup>r</sup> mi parte he hecho quanto hé podido no ahorrando medio, ni trabajo. p.<sup>a</sup> desempeñar la comision en que se me ha honrado, con la mayor economia, y acierto posible, así es que mi lisonjeo será el todo de la aprobación de V.E.

Tengo el honor de reiterar a V.E. las protestas de mi consideración y respeto.

Dios y libertad Jalapa 28 de Julio de 1831.

Cayet.<sup>no</sup> de Paris.

Excmo. S.<sup>r</sup> Secret.<sup>rio</sup> del despacho de Relaciones [D. Lucas Alamán].

APÉNDICE 3. *Crónica publicada en italiano en el periódico Il Censore Universale dei Teatri. Milán, octubre de 1836.*<sup>29</sup>

En referencia a la travesía marítima y terrestre de la nueva compañía italiana de ópera desde Burdeux hasta Veracruz y luego a la ciudad de México, entre noviembre de 1835 y principios de enero de 1836, un cronista de *Il Censore Universale dei Teatro* de Milán informa:

Llegamos a Burdeux en un momento en que la ciudad estaba más poblada y animada de lo común a causa de un festival de música. Debido a la espera del momento propicio del embarque, pasaron dos semanas de estancia verdaderamente placentera. El aspecto de una ciudad cultural muy interesante, el extraordinario movimiento del comercio exterior, también las representaciones importantes de aquel teatro, donde había entonces grandísimo entusiasmo por Roberto el Diablo (Roberto il diabolo) de Meyerbeer, la cortés hospitalidad por la acogida y un gran concierto al final de la fecha con gran honor y provecho, todo

---

<sup>29</sup> El texto aquí presentado es una traducción no literal del italiano al castellano, realizada por el autor de este trabajo.

contribuyo a producir en aquella breve y amenísima estancia. Asimismo, hablamos mucho del viaje con la mayor complacencia. Rápidamente pasaron para nosotros aquellos 15 días y sobre la embarcación “La Minerva” yo me encontraba siempre alegre en compañía de ellos porque el trayecto marítimo nuestro de 55 días no se expuso a ningún peligro, no se hizo de verdad incomodo a no ser por 7 u 8 días de calma, en todos los demás, nos acompañó un buen viento y una temperatura moderada.

Se llegó finalmente a Veracruz en una estación en la cual había pasado el riesgo de contaminación por el vómito negro, enfermedad que fácilmente contagia a los extranjeros y por lo demás es mortal. Grande y grandísima fue nuestra sorpresa al conocer y descubrir cosas nuevas, las construcciones de las casas, la fisionomía de aquellos habitantes morenos casi todos vestidos de finísima tela blanca, un clima que en enero se hacía sentir como el calor europeo de julio y ciertas costumbres en absoluto diferente a las nuestras. La gran diversidad de condimentos y de las comidas, más cada objeto, en resumen, era para nosotros asombroso.

En Veracruz estuvimos enfermos durante 6 días, de los cuales los cantantes aprovecharon acordar un concierto que tuvo una ganancia de 2000 y más colonnati debido al poder adquisitivo de esa rica ciudad. Hay más habitantes blancos ingleses que morenos, hay franceses también italianos; pero en proporción a su riqueza están carísimos también todos los productos de primera necesidad. Un hotel cuesta apenas 4 colonnati al día sin incluir el vino que es de un precio exorbitante. Desde esta ciudad marítima para llegar a México se necesitan 4 días de camino en diligencia por vías y vericuetos incomodos. El primer día, ante todo, fue de

distracción y diversión. La contemplación de aquella campiña, la gran cantidad de papagayos y de otras bellísimas aves, flores de colores muy vivos y de grato olor, frutos de forma curiosa y de sabores no cercanos a ninguno de nosotros, la impresión de tanta novedad era fuerte.

Al segundo día quedaba poco por ver, por esta razón nos rendía el aburrimiento de un lento y escabroso camino; al cansancio se sumaba el agravante de la caída de la noche. Presa del miedo en aquella profunda oscuridad, se volcó la diligencia. En medio de las tinieblas, los hombres gritaban, las mujeres lloraban, no faltaban gemidos y lamentos, tampoco la sangre; por fortuna estábamos cercanos a un pueblo grande [Jalapa] donde descansamos y encontramos medicamentos para aquellos que los necesitaban.

El tercer día nos esperaba una incomodidad más reflexible, el camino de salida desastroso y peligroso por la casi inevitable agresión. Para protegernos encontramos una escolta de 8 hombres a caballo y armados, a los que pagamos muy bien. Se avanzó así dos leguas en diligencia por la vía menos áspera, los caballos de tiro fueron cambiados para los caminos escabrosos, eran caballos briosos y furiosos. Se prefería ahora caminar a pie. Los hombres de la escolta ofrecieron sus caballos, se aceptó la oferta y así los guías andaban en diligencia y nosotros a caballo; pero después de tres leguas el país era dado por seguro. Se cambiaron de nuevo los caballos, se licenciaron los armados y se continuó en diligencia. Ahora fue, qué al percatarnos del robo de varios efectos durante el viaje, verificamos que nuestros guardianes seleccionados eran temidos agresores que sin duda hubieran aplicado la violencia si con anterioridad no fuesen avisados de que estábamos escasos de dinero. Precaución

necesarísima en similares viajes. En aquella tercera noche dormimos más o menos tranquilos en Puebla.

La cuarta jornada era para nosotros, el día de la impaciencia, por la curiosidad de ver el tan deseado México y por la ansiedad de llegar de ese largo viaje a la meta. No encontramos ninguna satisfacción hasta las dos de la tarde. A las dos, se presentó a la vista una inmensa llanura, la vasta laguna de México, una cantidad infinita de aves de diferentes especies y muchísimos cisnes que nadaban vistosos cercanos a los ríos. De esta maravilla se pasó de una a otra; una cantidad de señores a caballo que avanzaban hacia nosotros y que cuando se acercaron conocieron de nuestra existencia que fue para nosotros objeto de agradabilísimo estupor, revelando que ellos eran el convoy de los deseados y esperados cantantes italianos. Llenos de júbilo nos acompañaron y comunicaron que nos esperaba un magnífico recibimiento. De hecho, he aquí primero, el hermoso carruaje de un sujeto con apariencia calificada al lado de una majestuosa señora en montura de lujo. La calesa se para y bajan las dos autoridades que hacen desmontar a los forasteros de la diligencia, le llaman por su nombre, se abraza, se besan entre ellos, yo pregunto y descubro que los dos señores de elegante equipaje eran el cantante Filippo Galli y su esposa. Después llegaron otros carruajes y muchos otros virtuosos, más bien todos aquellos ya residentes ahí, después de terminado el encuentro, todos pasaron de la diligencia a los carruajes privados. Solo yo y mi compañero fuimos conducidos directamente al mejor hotel de la ciudad de México, pero no debo hablar de mí, sino de aquellos cantantes vuestros, que diez días después de nuestra llegada, han debutado en escena. La primera ópera estrenada en México por esta compañía fue *La sonámbula* el 1 de febrero de 1836.

**FUENTES**

AHVM (Archivo Histórico de la Villa de Madrid), Secretaría 1828, Diversiones Públicas 3-488-4; Secretaría 1827-1829, Diversiones Públicas 2-471-28; Secretaría 1829, Diversiones Públicas 2-480-28.

ATN (Archivo del Teatro de Nápoles), Colección Ragni: intérpretes y compositores.

AGN (Archivo General de la Nación), Gobernación, GD 127, leg. 28, exp. 12.

BNF (Bibliothèque Nationale de France), Département Musique, Est. Rossini; Est. Cesari.

The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division.

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main

*Correo Literario y Mercantil*, 16 de julio de 1828, núm. 2; 18 de julio de 1828, núm. 3.

*Diario de Avisos de Madrid*, 25 de abril de 1828, núm. 117; 6 de mayo de 1828, núm. 127; 17 de junio de 1828, núm. 170; 11 de febrero de 1829, núm. 42; 16 de febrero de 1829, núm. 47; 3 de marzo de 1829, núm. 62; 18 de abril de 1829, núm. 108.

*El Registro Oficial*, 13 de septiembre de 1831; 22 de febrero de 1832.

*El Sol*, 30 de octubre de 1830; 10 de noviembre de 1830; 13 de febrero de 1831; 28 de julio de 1831; 26 de junio de 1832.

*Il Censore Universale dei Teatri*, octubre de 1836.

*La Iberia Musical y Literaria. Semanario de los literatos, de los artistas, de las sociedades y de los teatros*, 27 de noviembre de 1842.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALIER, Roger, 1990. *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.
- ALIER AIXALÀ, Roger y Francesc X. MATA, 1991. *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata.
- ARIAS TELJEIRO, José, 1965. *Diarios (1828-1831). Tomo I. (Documentos del reinado de Fernando VII)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ARTOLA, Miguel, 2005. *La España de Fernando VII*. Barcelona: RBA.
- BELLINI, Vincenzo, 2008. *La Straniera*, colaboradores London Philharmonic Orchestra, Peter Moores Foundation. London: Opera Rara, ORC 38.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis, 2002. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, col. "Retornos".
- GONZÁLEZ, Jorge Antonio, 1951. "Repertorio Teatral Cubano, con acotaciones bibliográficas correspondientes a nuestra Biblioteca Nacional". *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba* 2, r 4: 104-118.
- \_\_\_\_\_, 1975. *El "García Lorca" biografía de un teatro*. La Habana: Ballet Nacional de Cuba.
- LUIS, Jean-Philippe, 2001. "La década ominosa (1823-1833), una etapa desconocida en la construcción de la España contemporánea". En Rafael Sánchez Mantero (ed.), *Fernando VII. Su reinado y su Imagen*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, 85-118.

- MANFERRARI, Umberto, 1955. *Dizionario Universale dell'opere melodrammatiche*. Firenze: Jansoni Antiquariato.
- MONTERDE, Francisco, 1933. *Bibliografía del teatro en México*. México: Monografías bibliográficas mexicanas.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, 1961. *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, pról. Salvador Novo, 3ª ed., ilustr. y puesta al día de 1911 a 1961. 5 vols. México: Porrúa.
- PAREDES, Javier, coord., 1998. *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*. Barcelona: Ariel.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, 2004. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricos*. Luis G. Iberní, ed. facs., introd. Madrid: ICCMU.
- PIRENNE, Jacques, 1972. "La Revolución Francesa". En *Historia universal. Las grandes corrientes de la historia*. Vol. v. Barcelona: Editorial Éxito.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón, 1996. *Temas del canto, el aparato de fonación (cómo es y cómo funciona), el pasaje de la voz*. Madrid: Real Musical.
- RESCIGNO, Eduardo, 2002. *Dizionario Rossiniano: Le opere, I cantanti, I personaggi, I librettisti, Gli impresari, I teatri, Gli amici, I parenti, Le città*. Milano: RCS Libri.
- REYES DE LA MAZA, Luis, 1969. *El teatro en México durante la Independencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SUBIRÁ, José, 1946. *La ópera en los teatros de Barcelona: Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona: Librería Millá.
- \_\_\_\_\_, 1973. *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



SUERO ROCA, María Teresa, 1997. *El teatre representant a Barcelona de 1880 a 1830*. Vol. IV. Barcelona: Institut del Teatre, col. “Lecció Estudis 2”.

VIRELLA CASSAÑES, F., 1888. *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra.

# TRAS LOS CAMINOS DE LA ÓPERA EN COLOMBIA DURANTE EL SIGLO XIX

RONDY TORRES LÓPEZ

*Universidad de los Andes*

A pesar del gran número de fuentes primarias existentes, ningún estudioso de la música había profundizado sobre la ópera colombiana del siglo XIX, situación un tanto insólita, pues la pasión por la ópera quedó documentada en los anaqueles de las bibliotecas. Existe, además de los manuscritos musicales, una gran cantidad de literatura publicada durante más de 50 años en periódicos y semanarios. Esta impresionante colección de escritos, que documenta varias décadas de actividad lírica, nos permite viajar en el tiempo y empezar a escribir un relato histórico del que compartimos diferentes etapas. El objetivo de este escrito es presentar los resultados de una investigación sobre la ópera en Colombia, que, además de intentar entender su importancia y su impacto en la sociedad, contribuye a ampliar el conocimiento sobre el consumo y las prácticas musicales en la Bogotá decimonónica. Tras un silencio de más de un siglo, la ópera colombiana ha vuelto a sonar gracias a conciertos, grabaciones, ediciones musicales y diferentes espacios académicos.

La primera parte de este texto presenta la ópera como objeto estético, reconstruido a partir de la recopilación y el análisis de

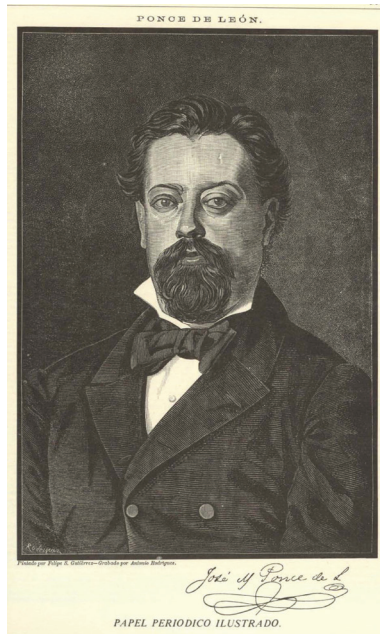
fuentes primarias. Las ediciones críticas que resultaron de esta fase de la investigación ponen hoy la música al alcance de intérpretes y estudiosos. Para completar el trabajo, la revisión de la prensa me permitió afinar detalles sobre varias temporadas líricas, sobre los repertorios interpretados y los intérpretes. El estudio de la ópera desde su lugar de adopción posteriormente abrió espacio para interrogaciones interdisciplinarias, plasmadas en la segunda parte del texto, donde el análisis se revierte en un estudio centrífugo y la ópera se convierte en un (pre)texto para nuevas indagaciones. Con esta nueva aproximación multidimensional, el musicólogo ya no pretende escribir la historia de la ópera, sino una historia de una época desde la ópera.

#### LA ÓPERA COMO OBJETO DE ESTUDIO. EL REPERTORIO LÍRICO ESCRITO EN COLOMBIA DURANTE EL SIGLO XIX

Definir el repertorio lírico en la Bogotá decimonónica no es tarea fácil. Aunque no parece haber confusión sobre lo que es una ópera, la zarzuela se asemeja a un género comodín en el teatro colombiano. Trátese de un juguete cómico, un entremés, una tonadilla, un sainete o incluso una zarzuela del género chico, la palabra *zarzuela* es usada a la ligera en los escritos de la época. Las definiciones de los géneros musicales, una vez exportados a América, adoptan mil matices y variaciones que responden a la realidad local. La definición peninsular deja de ser válida, como lo señala con humor este cronista de Medellín en 1888: “la fementida zarzuela no es sino un zurcido de retazos cómicos con incrustación de dos o tres cancioncitas a cargo de uno de los actores solamente. Miren ustedes ¡qué

zarzuela!” (Ponce de León, 2015: xvi). Por consiguiente, existe una gran variedad de piezas del género chico que no han sido identificadas, catalogadas o estudiadas. No hay duda de que este singular repertorio genera un importante espacio de acomodación entre lo europeo y lo popular; a futuro, nuevas investigaciones podrán iluminar este tema tan necesario para entender la consolidación de las músicas nacionales.

Frente a la confusión señalada anteriormente, la ópera se presenta como un género inequívoco. Que sean óperas presentadas por compañías italianas u escritas en Colombia, la ópera es ópera. Para



**Figura 1.** José María Ponce de León en 1880. Litografía del retrato del compositor por el pintor mexicano Felipe Cutiérrez (Grabado de Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, abril de 1883).

simplificar más las cosas, solo un compositor escribió óperas durante el siglo XIX: José María Ponce de León (1845-1882). Tres obras de ambiciosas proporciones fueron estrenadas en Bogotá por compañías italianas o españolas: *Ester, ópera bíblica en tres actos* (1874), la zarzuela *El castillo misterioso* (1876)<sup>1</sup> y *Florinda, ópera mayor española* (1880).

## FUENTES MANUSCRITAS Y DOCUMENTALES

### *Los manuscritos y la prensa*

Varios manuscritos de Ponce de León, todos de impecable caligrafía, se conservan en excelentes condiciones en diferentes repositorios y permiten la recuperación de este acervo musical. Incluso pueden existir varios manuscritos para una misma ópera: partitura general, reducción para piano, partes separadas orquestales y vocales. De esta manera, es factible seguir las modificaciones y las revisiones que hizo el compositor a lo largo de los años. En el caso de *Ester*, pude establecer dos versiones de la música. Gracias a una nota de poseedor, fue posible establecer la fecha en la que los dos tenores nombrados en las partituras habían estado en Bogotá; de tal manera fue apareciendo la genealogía de la ópera al punto de poder recuperar el *scriptio antiquior*, sepultado en la versión definitiva, versión que el compositor nunca llegó a escuchar (Ponce de León, 2018: 13 y 219). La lectura de la prensa, imprescindible aliada del investigador musical, permitió localizar a los tenores en diferentes años, así

---

<sup>1</sup> Aunque en Colombia no se hizo la distinción entre género chico o grande, *El castillo misterioso*, por sus dimensiones y su desarrollo formal en tres actos y quince números, responde al modelo de la zarzuela grande española.

como obtener más detalles sobre la presentación de las óperas (fechas, hora, lugar, número de funciones, constitución de la orquesta, etcétera). La prensa documentó como una novela por entregas la historia de nuestra ópera, validó y archivó el relato de las prácticas oficiales; a nosotros nos queda como reto reconstruirlo.

Los resultados de las investigaciones anteriores se cristalizaron en las ediciones críticas de dos obras líricas de Ponce de León, que contienen tanto la reducción para piano como la partitura completa, además de la introducción, las variantes musicales, el aparato crítico y una serie de anexos, en miras de la restitución rigurosa del patrimonio lírico (2015 y 2018).<sup>2</sup>



Figura 2. Manuscrito autógrafa de *Ester* (parte de flauta); los tachones y trozos de papeles adheridos indican que hubo varias revisiones de la partitura (BNC, Centro de Documentación Musical).

<sup>2</sup> La edición crítica de *Florinda* está en curso. La información disponible sobre la temporada de 1874, que incluye el recuento del día a día de los italianos durante el estreno de *Ester* en Bogotá, se puede encontrar en Torres López, 2012.

### *Los libretos*

Los libretos bilingües eran verdaderos objetos de colección; incluían una presentación del compositor, de la ópera, proponían guías de escucha y una traducción al español del texto cantado en italiano. El libreto de ópera impreso, además de convertirse en objeto de lujo, obedecía a un objetivo superior: instruir al ciudadano, como uno de los estandartes “civilizadores” de la élite letrada. En el caso de las óperas de Ponce de León, fue su propio libretista, Rafael Pombo, quien estuvo al cuidado de la publicación de los libretos de *Ester* y de *Florinda*. El lector descubre una introducción en la que abunda información sobre la vida del compositor y los contextos de escritura de sus óperas. Como parte del proyecto de recuperación y difusión de las obras de Ponce, el libreto de *Ester* fue reeditado en una versión comentada y acompañada de varios artículos que, desde las ramas de la lingüística, la literatura y la historia del arte, aportan una nueva visión de la ópera (Alzate y Torres López, 2014).

### *Otros archivos*

En 2017 se firmó un convenio de cooperación entre la Arquidiócesis de Bogotá, el ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes. Una de nuestras labores como musicólogos ha sido estudiar el patrimonio del archivo musical de la catedral de Bogotá. Dando continuidad a mi trabajo sobre el siglo XIX, he empezado a analizar (e interpretar en conciertos públicos) la música escrita por los maestros de capilla bogotanos decimonónicos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Si bien existen algunos trabajos sobre el Archivo Musical de la Catedral de Bogotá, estos se han centrado en el repertorio colonial. Hasta el día de hoy, el fondo de música del siglo XIX nunca había sido estudiado, como tampoco lo ha sido la historia de la capilla musical durante el primer siglo republicano (Torres López, 2017).

Al ordenar los anaqueles del archivo, han aparecido, además de partituras, listas de pagos y de ausencias, y cartas de los músicos de la capilla musical dirigidas al cabildo. Muchos de estos músicos participaban también en la orquesta del Coliseo y en los salones, lo que testimonia el permanente tránsito entre repertorio sacro y mundano (de teatro y de salón). De esta manera se obtuvo información sobre los seis meses de una compañía lírica en Bogotá. La actividad musical de toda la ciudad resultaba de una pequeña comunidad de músicos en permanente tránsito entre los espacios públicos y privados, aunque para un mismo público. Esta “comunidad musical” –parafraseando la expresión icónica de Benedict Anderson– labró un estilo musical unificado, dentro de un recorrido musical espacial y temporal que “sonificaba” la capital de la república: la iglesia, en la mañana; el quiosco, al anochecer, y el salón o el teatro por la noche. En la segunda parte de esta reflexión, veremos cómo lo sónico se convirtió en un aliado de una élite que buscaba modernizar la ciudad.

## LA ÓPERA COMO PRETEXTO DE ESTUDIO

*La ópera contribuye a civilizarnos  
(y en materia de bellas artes a sacarnos de la barbarie).  
El Día, 18 de febrero de 1848.*

Busando “desarrollar intrigas” dentro de una red de tramas –social, política, musicológica, económica– en miras de tender hacia una “visión simultánea e integradora” (Waisman, 1989: 24-25), presento aquí diferentes ventanas epistemológicas que se han ido abriendo en el estudio sobre la ópera en Colombia.



*Reflexión sobre lo estilístico*

La música “nacional” colombiana, sin pretender encasillar repertorios dentro de definiciones categóricas y pensando en los límites dinámicos, fluctuantes y maleables,<sup>4</sup> puede ser caracterizada como “italiana” o tender a “lo nuestro”; un vals colombiano es “europeo”, una romanza migra a lo “romántico”, pero un coro puede ser “patriótico”. Así como hay arias con patrones musicales del bambuco, un villancico, usando ese mismo modelo, podría ser reabsorbido por lo “popular”. El lenguaje musical de la época estilísticamente puede ser definido por el eclecticismo cultural. El matiz romántico, nacional, serio no es el resultado de un lenguaje musical específico,<sup>5</sup> resulta de la presencia de un texto, de un título, de su función social o de la necesidad de vender una obra.

La acomodación de fronteras categóricas según la ocasión puede ilustrarse con el siguiente ejemplo. Durante una de las funciones de *Rigoletto*, presentada en 1879, las *primas donnas* cantaron un bambuco de Ponce de León durante el intermedio:

Las dos hermanas d'Aponte encantaron al público, ejecutando el bambuco “Virgen de negros ojos”, compuesto por el maestro Ponce de León, el cual fue aplaudido hasta el furor. Salieron vestidas como dos arrogantes mozas sabaneras con camisa blanca muy bordada, basquiña negra y una *corrosquita* tan graciosa, tan cuca como puede usarla las más guapa y picaresca joven de los pueblos de Cundina-

---

<sup>4</sup> Se trata de una relectura en nuestro campo de una metodología propuesta desde los estudios coloniales sobre la noción de raza y calidad en la Nueva Granada colonial (Rappaport, 2014).

<sup>5</sup> El lenguaje musical del siglo XIX en Colombia adopta el modelo de la ópera italiana de Bellini, Donizetti o el joven Verdi, así como del repertorio de las danzas de salón europeas.

marca y Boyacá (“Rigoletto”: 300, *Diario de Cundinamarca*, 19 de marzo de 1879).

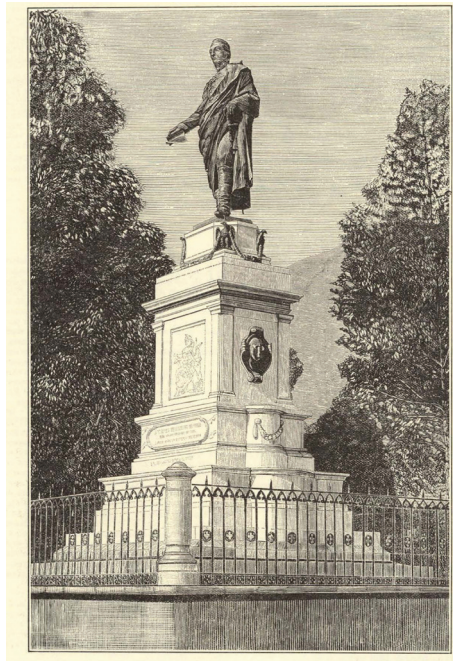
Un bambuco, al ser música popular, no tendría cabida en el teatro; sin embargo, el público aplaude y aprueba su incorporación a una función de ópera, al señalar elementos que lo hacen migrar de lo “popular” a lo “europeo”: las voces italianas, el recinto, el compositor conocido por sus óperas. La flexibilidad conceptual es fundamental para entender la sutil incorporación de lo popular a lo académico al final del siglo, en miras de crear una música nacional. Paradójicamente, una música que no tuviera influencia de lo popular al final del siglo XIX era objeto de críticas, como se puede leer en esta reseña sobre la reposición de *Florinda* de Ponce de León, en 1893:

Al pensar nosotros en la nacionalidad de *Florinda*, nos dijimos (y esto lo dicen muchos): es lástima y muy grande por cierto que Ponce no hubiera sacado partido de nuestra música nacional amoldando a un estilo más noble las cantilenas en que nuestro pueblo encuentra completa manifestación de sus sentimientos (San Ciro, “Revista de teatro. *Florinda*”, en *El telegrama*, 25 de julio de 1893: 805).

### *El espacio y el público*

En la época cuando los bogotanos se aficionan a la ópera, la aparición de nuevos espacios urbanos transformó la ciudad colonial: los parques, los monumentos, los edificios y las grandes vías eran las palabras de un guion de historia patria a cielo abierto (Mejía Pavony, 2000: 204). Las estatuas de los próceres reemplazaron

las de los santos en una evidente puesta en escena de la joven república.<sup>6</sup>



**Figura 3.** Estatua del general Santander, plaza de Santander de Bogotá.  
(*Papel Periódico Ilustrado*, diciembre de 1884).

Los nuevos edificios republicanos eran emblemas de la modernidad a la que el país aspiraba en su carrera hacia la “civilización”. Los cambios en la configuración física de la ciudad implicaron nuevos usos de los espacios públicos, nuevas maneras de interacción social y una reconfiguración sónica de la ciudad republicana. Por

---

<sup>6</sup> La independencia de Colombia frente a la Corona española se dio de manera definitiva en 1819.

ejemplo, la aparición de parques públicos y de quioscos acondicionados para las retretas fue una de las grandes novedades del siglo XIX, en donde lo sonoro se articulaba con lo social (Velásquez, 2017: 156).

A lo largo del siglo XIX, el Coliseo fue objeto de constantes mejoras relacionadas con el aseo y la infraestructura del recinto (Torres López, 2009: 69-70). Cada compañía lírica extranjera organizaba reformas al teatro para mejorar la comodidad del público y la calidad de los espectáculos:

El escenario era una miseria: ella [la compañía Síndici-Isaza] lo ha mejorado con nuevas y muy buenas decoraciones. El interior del teatro [...] estaba lamentablemente descuidado y sucio: ella ha hecho desaparecer ese abandono, remplazándolo con la decencia y la limpieza (“Espectáculos civilizadores”, en *La Opinión*, 5 de julio de 1865: 211).

Es interesante ver en esta cita cómo *limpieza* y *decencia* aparecen asociadas. Según los manuales de urbanidad, la limpieza y la higiene evidencian cualidades morales y civilizadas. Leemos en la *Urbanidad* de Carreño: “Los hábitos del aseo revelan además hábitos de orden, de exactitud y de método en los demás actos de la vida” (2017 [1853]: 53). Para que las señoritas —o “los hábitos embalsamados de las flores vivientes”— que concurrían al teatro no fueran neutralizadas por “inmundicias que dan al santuario de Apolo el aspecto de una cárcel” (“Ópera cómica”, en *Diario de Cundinamarca*, 28 de febrero de 1876: 385), el aseo y permanente cuidado del teatro se convirtió en una condición *sine qua non* para la comparecencia del público femenino.

La presencia de la mujer era primordial para el buen desarrollo de una función. La mujer es objeto de contemplación, “*the women is landscape*” (Pratt, 1992: 193) para la mirada masculina o *androcen-tista* de los cronistas:

Profusión de luces, lujo de decoraciones, grandes aparatos escé-nicos, nada de eso faltó anoche. Y debemos agregar que la belleza femenina tuvo también sus dignas representantes que sirvieron de ornato y complemento a la función (“La Traviata”, en *Diario de Cundinamarca*, 9 de marzo de 1874: 426).

Comparadas con flores y estrellas, las mujeres consolidan un se-gundo decorado, bello y frágil, galante o erótico, que proyecta al espacio público conductas de seducción que hasta entonces estaban circunscriptas al ámbito privado. Sin embargo, la presencia de las mujeres en el público puede entenderse como un acto fundacional para una genealogía de las élites. La ópera era fundamental para la educación de las señoritas.<sup>7</sup> Gracias a contenidos edificantes, al perfeccionamiento de conductas sociales apropiadas en público y a la unificación del buen gusto, la ópera ató la mujer al porvenir de la patria. El varón, en cambio, era el bárbaro que había originado las guerras civiles, incapaz de control y de medida. Los amoríos y la sexualidad desenfrenada de los hombres públicos (y no públicos) no le daban al género masculino ninguna posibilidad de presentarse como modelo moral (Uribe Urán, 2009: 308). En la mujer recaía, entonces,

---

<sup>7</sup> Cuando Rafael Pombo publicó el libreto de *Ester* en 1874, insistía en que el tema bíblico de la ópera “debe prevenir en favor de una obra lírica [...] a los padres de familia que desean para sus hijas espectáculos de perfecta moralidad” (Alzate y Torres López, 2014: 20).

la responsabilidad de personificar los nuevos ideales burgueses republicanos para inculcarlos, a través de la urbanidad y la educación, a nuevas generaciones (Pedraza, 2011: 31 y 60).

La censura tenía como deber cuidar de la moralidad de los espectáculos y prohibir al público asistir a ciertas funciones. Los espectáculos más escandalosos fueron aquellos que incorporaron ballet, más por las vestimentas que por el baile en sí: “la empresa de ópera italiana [...], habiendo oído decir que muchas familias se abstienen de concurrir al teatro porque no les agrada el baile, ha resuelto dar las óperas solas” (“Ópera italiana”, en *La Velada*, 5 de septiembre de 1880: 7). Educación, instrucción, higiene, urbanidad... todos estos temas están directamente relacionados con el proyecto civilizador que sirve como trama de fondo político y social durante la segunda mitad del siglo XIX en Colombia.

### *Escuchar y visibilizar la nación*

La ópera entró a hacer parte de las nuevas experiencias sónicas que definieron la modernidad en los países americanos. Retomando la expresión del antropólogo Gerald Cohen, la élite letrada era una subcultura impositiva que con su música (ópera, música de salón, retreta, música religiosa) negoció una identidad. Atender una función de ópera, insistía la prensa, era propio de las personas civilizadas: “Es de esperarse que las clases civilizadas de la capital concurren al teatro, por el deber patriótico no menos que por la estimación del arte y por la consideración que merecen los talentos nacionales” (“Florinda”, en *Diario de Cundinamarca*, 13 de noviembre de 1880: 771). Sin embargo, esta negociación se da en medio de una gran rasgadura que marca el final del siglo XIX: ¿Cómo ser nacional, es decir,

autónomo y diferente de Europa, manteniendo su identificación con Europa? (Shepherd, 1997: 29).

*Nineteenth-century Latin America consisted of at least two immediate tiers of otherness. First, we see the nation-building liberals attempting to embody otherness by freeing themselves from the discourse of Iberian power; [...] The liberals seek a genetic code erased all of traces of autochthony. Herein we have the second tier of otherness: exclusion and even elimination of the internal other – the barbarian – vis-à-vis warcraft, which amounts to statecraft (Madan, 2017: 12).*

Lo que pretende escuchar la élite es una música que encubra el ruido del mundo natural, ese ámbito “salvaje”, y de todas aquellas agrupaciones humanas que, por medio de lo mimético, se identifican con él. Lo sensorial, lo primitivo debe ser reemplazado por nuevos ideales estéticos de belleza y formales que caracterizan *–ensonifican–* la “civilización”.

En este punto, una nueva trama epistemológica, la cartografía, va a enriquecer nuestra visión de lo musical. Los mapas realizados durante el siglo XIX buscaban *visualizar* la nación de la misma manera que la ópera y las músicas escritas la *ensonificaban*,<sup>8</sup> en ellos, Colombia es un mosaico de zonas civilizadas y de “desiertos solitarios”, desiertos paradójicamente habitados por “africanos” o indios.<sup>9</sup> La integración de estos últimos grupos a la nueva nación se

---

<sup>8</sup> *Ensonding*, *ensonification* son neologismos propuestos desde los Sound Studies, tomando como referencia la palabra *embodiment*; por *ensonificar* entendemos “hacer sonoro”.

<sup>9</sup> En latín, *desertus*, “abandonado”, es antónimo de celebrar. ¿Son estos espacios geográficos olvidados por Dios? ¿Por el progreso del siglo XIX?

haría, según los intelectuales de la época, culminando el inacabado proceso de colonización, iniciado siglos atrás, y “blanqueando” la población por medio de inmigración europea (Appelbaum, 2016: 79 y 142).

Estas consideraciones eugenésicas, que nos alejan del mundo musical, son la piedra angular para entender lo que sucede con la música: el *blanqueamiento* poblacional con miras de obtener una raza republicana blanca y virtuosa (Appelbaum, 2016: 79) implicaría un *blanqueamiento* cultural (sin duda más fácil e inmediato que el de poblaciones humanas) y la adopción de su música tonal, una música que es esencialmente dirección y culminación (Shepherd, 1997: 131). La ópera, además de responder a las características anteriores, es considerada el género más sofisticado e importante en Europa, al abrir espacios de socialización. Por lo tanto, la ópera, su omnipresencia en la música de salón, en las retretas o en la iglesia, por medio de transcripciones o como modelo estilístico, celebra el mundo moderno y permite negociar la entrada de la novel república de Colombia a la “civilización”.

#### **CONCLUSIÓN: CELEBRAR LA CIVILIZACIÓN, NEGOCIAR LA IDENTIDAD**

Por medio de consideraciones tan diversas como las anteriormente expuestas, la ópera aparece como una experiencia temporal y espacial, sónica y social que celebró el mundo moderno en la segunda mitad del siglo XIX. La música deja de ser un artefacto estético de contemplación, es decir, el eje de una estructura centrada en una serie de obras, y entra a hacer parte integrante de una macroestructura o de un mito en donde lecturas diacrónicas y sincrónicas la hacen partícipe del mito de la modernidad (Levy-Strauss, 1955: 432).



Creo pertinente recordar acá cómo la música, en la época colonial, intentaba unificar la ciudad; la música y los sonidos eran conectores urbanos de eventos masivos asociados a ritos o celebraciones. Instituciones como las catedrales eran el centro de una compleja malla urbana que aunaba institucionalidad y comunidad, esta red se mantenía viva por el sonido de las campanas (Baker, 2008: 31 y 71).

Si lo sónico servía a un proyecto imperial unificador de las ciudades, en el siglo XIX estas iniciativas político-sociales se trasladaron a recintos privados –el salón– o semipúblicos –el teatro–. La invitación sónica por medio de campanas, fanfarrias, cantos, bailes en el atrio y procesiones a eventos que dejan de ser gratuitos es, entonces, reemplazada por lo escrito (cartas de invitaciones, anuncios en la prensa, afiches).

En los nuevos espacios de socialización debía resaltar la urbanidad y las buenas maneras de los asistentes. La urbanidad permitió clasificar las personas en un siglo que había dejado atrás la configuración según la pureza de la sangre. La élite republicana tenía como reto encontrar un nuevo sistema de clasificación para demarcarse del resto de la población; la urbanidad permitió entonces “medir la civilización”, si entendemos por *civilización* una serie de comportamientos y hábitos asociados a la sociabilidad (Pedraza, 2011: 28-29, 32, 35 y 50).

La ópera fue un espacio en el que se verificó la nueva identidad y disciplina republicanas. En el mundo androcentrista que evocábamos anteriormente, el teatro como espacio adquirió un nuevo significado: el hombre, ubicado en el centro, era quien observaba.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Podríamos añadir también el epíteto *ocularcentric* (Radano y Olaniyan, 2016: 2), considerando que en el nuevo orden sensitivo europeo la vista era el sentido que encubría lo auditivo, por ende, la escritura a la oralidad.

La mujer se sabía observada pero no debía observar al observador. Esta disociación de la pareja *ver-ser visto* nos remite a la reflexión de Foucault sobre el panóptico. A través de lo óptico (y no lo sonoro) la arquitectura asimétrica de los palcos funciona como una “tecnología política”, como un punto de encuentro entre espacio y control social (Foucault, 1975: 207). El panoptismo es un mecanismo que permite corregir (y eventualmente castigar) los comportamientos de las personas, es decir, su grado de civilización. Si la cortesía impedía la crítica del público femenino –lo que equivaldría a un castigo público y posterior rechazo social–, era común leer comentarios ásperos sobre la actitud poco civilizada de los hombres, si por “galantería” entendemos una de las cualidades del hombre civilizado: “muy poca galantería en algunos de los caballeros que concurren, los cuales inundan de humo todo el edificio” (“Teatro”, en *Diario de Cundinamarca*, 16 de junio de 1874: 716). La burla contra la ignorancia fue otro mecanismo de la prensa para enmendar comportamientos vulgares: “cuando oigáis aplaudir furiosamente algún trozo del gran maestro Barbieri, no imaginéis que lo que admiran es la música; mirad por todos lados y descubriréis que algún actor ha hecho una monada, o algún perro ha invadido la escena” (Florencio [R. Pombo Florencio], “El nuevo triunfo de Ponce de León”, en *El Tradicionista*, 2 de mayo de 1876: 1381).

A diferencia de épocas anteriores, el sujeto nacional del siglo XIX fue considerado perfectible e inacabado; la tarea de la sociedad consistía en intervenir estos cuerpos dóciles para hacer de ellos ciudadanos cercanos a ciertos ideales (Pedraza, 2011: 2): para ellas, ir al teatro era la oportunidad de exhibir sus prendas civilizadas; para ellos, verificar comportamientos exigidos por una cultura de élite.

La ópera *ensonificó* un ideal de nación moderna. Fue un espacio de negociación estética entre ópera italiana, zarzuela española y repertorio local, un espacio de relación entre artistas locales y europeos, un espacio en el que se plantearon nuevos gustos y prácticas para una comunidad musical. La ópera fue el modelo de música moderna por excelencia que irradió sobre otros repertorios como la música de salón o la música religiosa. Durante una función lírica se podían afirmar, verificar o desmentir identidades sociales y de género. La ópera y su recinto fueron el escenario social ideal para redefinir lo educado frente a lo vulgar, lo civilizado frente a lo bárbaro, relacionando la música con disciplina del cuerpo, comportamiento, higiene y hábitos de escucha. La ópera fue el gran diorama social que celebró y *ensonificó* la nueva nación.

## FUENTES

BNC (Biblioteca Nacional de Colombia), Centro de Documentación Musical.

*Diario de Cundinamarca*, 9 de marzo de 1874; 16 de junio de 1874; 28 de febrero de 1876; 19 de marzo de 1879; 13 de noviembre de 1880.

*El Día*, 18 de febrero de 1848.

*El telegrama*, 25 de julio de 1893.

*El Tradicionista*, 2 de mayo de 1876.

*La Opinión*, 5 de julio de 1865.

*La Velada*, 5 de septiembre de 1880.

*Papel Periódico Ilustrado*, abril de 1883; diciembre de 1884.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALZATE, Carolina y Rondy TORRES LÓPEZ, 2014. *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester. Libreto de Manuel Briceño y Rafael Pombo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- APPELBAUM, Nancy, 2016. *Mapping the country of regions. The chorographic commission of nineteenth-century Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- BAKER, Geoffrey, 2008. *Imposing Harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- CARREÑO, Manuel Antonio, 2017 [1853]. *Compendio ilustrado del manual de urbanidad y buenas maneras*. Paris: Garnier.
- FOUCAULT, Michel, 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1955. "The structural study of Myth". *The Journal of American Folklore* 68: 428-444.
- MADAN, Aarti Smith, 2017. *Lines of Geography in Latin American Narrative. National Territory, National Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- MEJÍA PAVONY, Germán, 2000. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá. 1810-1910*. Bogotá: CEJA.
- PEDRAZA, Zandra, 2011. *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad: Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- PONCE DE LEÓN, José María, 2015. *El castillo misterioso. Zarzuela en tres actos. Partitura general*, libreto José María Gutiérrez de Alba, ed. cr. Rondy Torres. Bogotá: Universidad de los Andes/ Orquesta Filarmónica de Bogotá-Ministerio de Cultura.

- \_\_\_\_\_, 2018. *Ester. Ópera bíblica en tres actos. Partitura general*, libretto Manuel Briceño y Rafael Pombo, introd. y notas críticas Rondy Torres. Bogotá: Universidad de los Andes/Orquesta Filarmónica de Bogotá-Ministerio de Cultura.
- PRATT, Mary Louise, 1992. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- RADANO, Ronald y Tejumola OLANIYAN, 2016. *Audible empire: Music, Global Politics, Critique*. Durham: Duke University Press.
- RAPPAPORT, Joanne, 2014. *The disappearing mestizo. Configuring difference in the colonial New Kingdom of Granada*. Durham-London: Duke University Press.
- SHEPHERD, John, 1997. *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press.
- TORRES LÓPEZ, Rondy, 2009. “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle”. Université Paris-Sorbonne (Paris IV): tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 2012. “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-d’Achiadi en Bogotá”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26: 161-200.
- \_\_\_\_\_, 2017. “El legado desconocido del archivo musical de la catedral de Bogotá: el fondo del siglo XIX”. En Fernando Gil Araque y Alejandra Isaza Velásquez (coords). *Memorias. XVIII Congreso Colombiano de Historia. Mesa 3. Música, arte y sociedad*, 18, 3: 267-280.
- URIBE URÁN, Víctor, 2009. “La vida privada de algunos hombres públicos de Colombia: de los orígenes de la República a 1880”. En Jaime Borja y Pablo Rodríguez (coords.), *Historia de la vida privada en Colombia*. Bogotá: Taurus.

VELÁSQUEZ, Juan Fernando, 2017. “From the Plaza to the Parque: Transformations of Urban Public Spaces, disciplining, and cultures of listening and sound in Colombian cities (1886-1930)”. *Latin American Music Review* 38: 150-184.

WAISMAN, Leonardo, 1989. “¿Musicologías?”. *Revista musical chilena* 43, 172: 15-25.

**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas**

Nombres: Krutitskaya, Anastasia, editor.

Título: Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX) / Anastasia Krutitskaya, editora.

Descripción: Primera edición | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2020.

Identificadores: LIBRUNAM 2083321 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-3193-6 (libro electrónico).

Temas: Música -- América Latina -- Historia y crítica | Música sacra -- América Latina.

Clasificación: LCC ML199 (libro electrónico) | DDC 780.98--dc23

**CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XIX)**

La edición electrónica de un ejemplar (3.58 Mb) fue preparada por el Área Editorial de la ENES, Unidad Morelia.

Coordinación editorial: Cecilia López Ridaura y Juan Benito Artigas Albarelli

Primera edición electrónica en formato PDF: junio, 2020

D.R. 2020. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701,

Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-3193-6

La publicación de esta obra ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por PAPIIT de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del proyecto PN404417 “Investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales virreinales”, adscrito a la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México.

Diseño: Alter.Nativa Gráfica



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES  
  
UNIDAD MORELIA