

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 116-117, México, enero-diciembre de 1997

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 116-117, México, enero-diciembre de 1997, pp. ##

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 1997 116-117

Nuevas fuentes musicales para danza,
teatro y salón de la Nueva España

John Koegel

Reflexiones sobre el clasicismo
en México (1770-1840)

Ricardo Miranda

El manuscrito Eleanor Hague
(siglo XVIII)

Craig H. Russell

La música en la Catedral de Guadalajara

Gabriel Pareyón

El trovo en el huapango huasteco

Rosa Virginia Sánchez



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXX, NÚMEROS 116-117, ENERO-DICIEMBRE DE 1997

Esperanza Pulido
Fundadora

José Antonio Robles Cahero
Director

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
Leonora Saavedra
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Marina Garone
Diseño

Espiral Diseño Gráfico, SA de CV
Tipografía y formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 25.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Ejemplar atrasado	\$ 30.00
Suscripción anual	\$ 70.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US\$ 13.50
Double Issue	US\$ 27.00
Back Issue	US\$ 15.00
Annual Subscription	US\$ 35.00

(postage included)

D.R. © 1998, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7º piso, Tlalpan y Río Churubusco s/n, Col. Country Club, 04220, México, D.F. Tel. 420 4415, Fax 420 4454.
E-mail: cenidim@correo.cnart.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada. ISSN 0018-1137.

Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200

Heterofonía 116-117 fue impreso en el mes de noviembre de 1998



heterofonía

Sumario
116-117

enero-diciembre de 1997

Presentación 3
José Antonio Robles Cahero

Artículos



Nuevas fuentes musicales para danza,
teatro y salón de la Nueva España 9
John Koegel

Reflexiones sobre el clasicismo
en México (1770-1840) 39
Ricardo Miranda

El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra
de la vida musical en el México del siglo XVIII 51
Craig H. Russell

Sumario histórico de la música
en la Catedral de Guadalajara 99
Gabriel Pareyón

El trovo: una singular y casi desconocida
forma poética del huapango huasteco 125
Rosa Virginia Sánchez

Música



1. Dúo para el decendimiento de nuestro
amabilísimo redentor Jesús (transcripción
de J. A. Robles Cahero) 139
Vicente Ortiz de Zárate

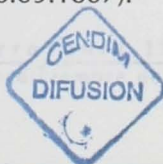
2. Ejemplos musicales para violín del
manuscrito Eleanor Hague 149

Documentos



Introducción 155
José Antonio Robles Cahero

1. Dos cartas: A. De Antonio Alonso de Terán
a Joaquín Colla (26.09.1807); B. Respuesta
de Colla (26.09.1807).



2. "Lista de los músicos, tambores y pífanos con expresión de sus sueldos [...]" (15.07.1807).

Notas y reseñas



Sin coartada. La música y el teatro: reflexiones de una compositora <i>Marcela Rodríguez</i>	161
Antonio Gomezanda: restauración <i>José Antonio Alcaraz</i>	164
Silvestre Revueltas por Diemecke, La Camerata e invitados: novedades sobre un viejo conocido <i>Eduardo Contreras Soto</i>	169
Rarezas musicales novohispanas, rarezas discográficas contemporáneas <i>Ricardo Miranda</i>	174
Semblanza de Celso Garrido-Lecca <i>Aurelio Tello</i>	177
Música mexicana en Kansas <i>Leonora Saavedra</i>	181
"La guitarra en el mundo": un programa de Radio UNAM <i>Selvio Carrizosa</i>	183
Cuarto Festival Internacional de Guitarra, Cuernavaca 97 <i>Selvio Carrizosa</i>	185
II Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y del Caribe (1996) <i>Julio Gullco</i>	187

Presentación

José Antonio Robles Cahero

En este segundo número doble (1997) de *Heterofonía* publicado con un nuevo formato y diseño, el consejo de redacción decidió ofrecer a nuestros lectores una muestra de conocimientos recientes surgidos en torno a la música novohispana, primicias que tal vez contribuyan a cambiar nuestra idea acerca de ella en los próximos años. De los cinco artículos de fondo que publicamos, cuatro se refieren a la música de la Nueva España (sobre todo la profana) y el último a una forma poética popular de la música huasteca. Los cinco autores, a quienes agradecemos sus valiosas colaboraciones, son dos colegas musicólogos norteamericanos (especialistas en música mexicana) y tres investigadores del CENIDIM, quienes generosamente compartieron con nosotros tanto información desconocida como nuevos enfoques acerca de diversos tópicos mexicanos todavía mal comprendidos.

John Koegel nos revela, al fin, los detalles de su afortunado descubrimiento de cuatro importantes manuscritos de los siglos XVII al XIX encontrados en la Biblioteca Sutro de San Francisco, California. La tetralogía inédita nos descubre abundante música profana (vocal e instrumental, teatral, de salón y de danza) que se interpretaba durante la época colonial y la independiente por músicos profesionales y aficionados. El primer manuscrito, copiado en España y traído a México, contiene 124 canciones teatrales y una “cantada” (para voz y guitarra barroca) de autores españoles conocidos y anónimos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. El segundo manuscrito incluye una breve colección (17 piezas) para teclado —que quizá perteneció a un aficionado— vinculada al Coliseo de México: dos obras con música teatral y danzaria de fines del siglo XVIII más quince danzas y marchas populares de aquel tiempo. El tercer manuscrito insiste en la músicaailable de principios del siglo XIX y antologa 83 obras en arreglo para dos instrumentos (dos guitarras o quizá guitarra y arpa) cuya mayoría son bailes: contradanzas, vales, rigodones, zapateados, boleras, polacas, alemandas y minuetos, más algunos ejemplos de música de cámara (rondós, sonatinas, pastorelas y temas con variaciones). El cuarto de los manuscritos de la Biblioteca Sutro descritos por Koegel es otra antología de piezas para una y dos guitarras de siete órdenes (*ca.* 1820), esta vez con 26 obras de música mexicana y europea (italiana y española): arreglos para dos guitarras de oberturas de óperas de Rossini y de zarzuela, rondós, minuetos, vales, temas con variaciones, arreglos para voz y guitarra y hasta un jarabe.

Craig Russell describe con detalle un ya conocido manuscrito mexicano para violín (ca. 1772) que actualmente pertenece a la biblioteca del Museo del Suroeste de Los Angeles, llamado "Manuscrito Eleanor Hague" en honor a su donadora. Aunque ya se sabía de su existencia gracias al folleto de Samuel Martí (1969) y a la tesis doctoral de Louise McCarty (1981), es indudable que Russell aporta un análisis concienzudo sobre el origen múltiple de esta antología novohispana para violín barroco, formada por casi 300 melodías de contradanzas, danzas francesas y españolas, y minuetos de principios del siglo XVIII. Además, el manuscrito Hague aporta reveladoras instrucciones coreográficas de los pasos de danza que serán tan útiles para los investigadores de la música como para los de la danza de la época colonial. Agradecemos a Russell y a Robert Stevenson (director de *Inter-American Music Review*), ambos amigos y miembros del Consejo de asesores de *Heterofonía*, por su gentileza al habernos permitido publicar la traducción al español de Yael Bitrán de este artículo publicado originalmente en inglés.

¿Qué conocimientos aportan estas cinco antologías de piezas barrocas y clásicas que nos describen Koegel (251 obras) y Russell (298 obras) en sus artículos? En primer lugar, parece que reiteran y confirman el gusto de los novohispanos (ya conocido por otros manuscritos e investigaciones) por la música profana vocal e instrumental para guitarra, arpa, violín y teclado, cultivada y compuesta por varios músicos (europeos y novohispanos, profesionales y *amateurs*) de los siglos XVII al XIX. Además, estas 549 canciones y piezas instrumentales (en su mayoría poco o nada conocidas) también ofrecerán a los intérpretes interesados en la música secular, una vez que sean transcritas y editadas,¹ atractivos repertorios para los programas de conciertos, recitales y grabaciones de música colonial. Ahora contamos con más de 500 nuevas evidencias documentales y sonoras que nos ayudarán, por si fuera poco, en la tarea de replantear el problema de la aún relativamente escasa cantidad de obras profanas de la Nueva España, en comparación con las obras religiosas (que se cuentan por miles). Por último, artículos como los de Koegel y Russell nos recuerdan de la urgencia de realizar un magno proyecto que se antoja prioritario para México: localizar y reproducir las fuentes históricas de la música mexicana que se encuentran depositadas en bibliotecas y archivos de los Estados Unidos. Deseamos que este número de *Heterofonía* contribuya con un paso más en la necesaria colaboración entre musicólogos mexicanos y norteamericanos, en la ardua labor de documentar y difundir el gran iceberg de la música mexicana.

¹ Me refiero sobre todo a las 251 piezas descubiertas por Koegel, ya que la tesis doctoral de Louise McCarty ofrece al menos una selección de las 298 piezas del manuscrito Hague.

Los tres artículos restantes son producto de la labor investigativa que realiza el CENIDIM. Partiendo de una vieja polémica sobre la transición de la Colonia al México independiente, Ricardo Miranda reflexiona sobre si tiene o no sentido hablar de un “periodo clásico” en la música mexicana de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Su respuesta asume la necesidad de revalorar el repertorio y otras fuentes históricas disponibles con el fin de postular un estilo clásico en México, que podría ubicarse entre los años de 1770 y 1840. Gabriel Pareyón nos ofrece un panorama histórico general de las actividades musicales de la Catedral de Guadalajara (reinantente en la Nueva Galicia), actividades que hasta hace poco ignorábamos por la dificultad de consultar los archivos históricos de esa iglesia. Basado en fuentes primarias y secundarias, el artículo de Pareyón menciona a músicos desconocidos y cita los títulos de obras compuestas por los maestros de capilla que trabajaron en esa catedral entre los siglos XVI y XX. Por último, Rosa Virginia Sánchez, especialista en una zona tan rica en música y poesía como lo ha sido la Huasteca, nos ofrece un atractivo recuento sobre el llamado “trovo”, forma poética todavía poco conocida que se estila en el huapango huasteco y que conserva una curiosa unidad entre sus dos elementos (la “planta” y las coplas). Las hipótesis de la autora nos hacen reflexionar sobre la complementariedad de la oralidad y la escritura en el antiguo arte de glosar, que durante siglos se ha cultivado en la música tradicional de México.

Como es costumbre en *Heterofonía*, la sección Música ofrece a nuestros lectores ejemplos musicales relativos a los artículos que publicamos. En primer término, aparece un dúo para dos flautas y dos voces agudas (con bajo continuo) de Vicente Ortiz de Zárate, maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII.² El compositor y la obra son mencionados en la lista que aporta Gabriel Pareyón al final de su artículo; el manuscrito del siglo XVIII se encuentra en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, y fue llevado allí por Juan N. Loretto (según Pareyón) junto con otras obras que pertenecieron al archivo musical de la catedral tapatía. Además publicamos cinco ejemplos (transcritos de las fotografías del folleto de Samuel Martí) del manuscrito Hague para violín (ca. 1772), analizado por Craig Russell en su artículo: *Las bodas reales, La galopada, Paspíe de princesa*, un minueto y la *Chacona de Arlequina*. Sirvan estas cinco breves piezas para violín como un adelanto para los que

² Se incluye solamente el primer texto de esta obra, ya que las variantes melódicas y textuales del segundo texto habrían casi duplicado la extensión de la obra en páginas. Ofreceremos más adelante una versión completa de esta obra en una edición especial.

esperan una edición completa de las 298 obras que forman el manuscrito Hague.³

La sección Documentos propone a nuestros lectores dos folios manuscritos de 1807 relacionados con los músicos de otro tipo de música colonial profana, la de una banda militar del regimiento del Consulado de la ciudad de México. Se trata de un folio con dos cartas y de otro folio con una lista de los músicos de la banda y sus sueldos (véase la introducción a esta sección donde se encontrarán más detalles acerca de los dos documentos).

Según la tradición que todavía mantiene *Heterofonía*, cerramos este número doble de 1997 con una serie de nueve notas y reseñas que dan cuenta de diversas actividades académicas (congresos, festivales y encuentros), grabaciones y celebraciones que ocurrieron durante 1997. La compositora Marcela Rodríguez reflexiona sobre su intensa labor como autora de partituras para la escena teatral y la ópera. Cuatro investigadores del CENIDIM (José Antonio Alcaraz, Eduardo Contreras Soto, Ricardo Miranda y Aurelio Tello) reseñan diversos discos compactos con grabaciones (no todas igualmente atractivas) de música mexicana y latinoamericana, con obras de Antonio Gomezanda, Silvestre Revueltas, Celso Garrido-Lecca y música colonial. Leonora Saavedra resume el desarrollo de un interesante congreso internacional sobre música mexicana celebrado en Kansas, que reunió a cuatro investigadores mexicanos con 13 estadounidenses. Selvio Carrizosa celebra los 26 años de un programa sobre guitarra de Radio UNAM y reseña la cuarta ocasión de un festival internacional de la guitarra, establecido en Cuernavaca, Morelos. Por último, Julio Gullco recuerda la segunda edición de un encuentro latinoamericano de la canción infantil organizado en Maracaibo, Venezuela, en 1996, anterior al tercer encuentro que tuvo lugar en México en el Centro Nacional de las Artes en 1997.

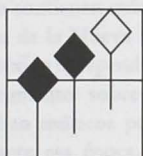
Heterofonía agradece nuevamente la paciencia de sus lectores y suscriptores por haber esperado los dos números dobles de 1996 y 1997 (publicados en 1998), que ponen al día nuestro ritmo editorial. A partir de 1998 tenemos el propósito de publicar dos números al año, con los que la revista recobrará el pulso semestral que la ha caracterizado en los diez años que ha sido órgano del CENIDIM.

³ Por cierto, nótese que la *Chacona de Arlequina* ofrece indicaciones de tiempo ("allegro", "despacio") al violinista conocedor de la interpretación barroca, práctica que sigue la tradición española renacentista inaugurada por Luis Milán en Valencia, en 1536.

John Kozel*

Traducción del inglés de Tania Sotelo

ARTÍCULOS



El descubrimiento reciente de una antología, importada a México, que contiene 124 canciones teatrales españolas de fin del siglo XVII y principio del XVIII y de una importante colección de manuscritos mexicanos de música para teatro, danza y salón de fin del siglo XVIII y principio del XIX, aumenta y profundiza nuestro conocimiento sobre el repertorio de música secular interpretada en la Nueva España a partir del siglo XVII. El descubrimiento de la antología de música teatral española no sólo expande significativamente el conocimiento actual del repertorio de canciones teatrales con acompañamiento instrumental al bardo español, sino que también nos muestra que existió en la Nueva España la práctica de importación y ejecución de canciones teatrales de compositores del teatro y la corte madrileña.

The recent discovery in the Santa Barbara, California, collection of four important manuscript sources—two imported into Mexico from Spain and two independent Mexican sources—enriches our knowledge of the secular repertory popular among amateur and professional musicians at the time. These manuscripts show that Mexican musicians have not performed the music current in Europe. The Spanish manuscript anthology of theater songs from Madrid, probably used in colonial Mexico, significantly expands the known vocal repertory of the period. This manuscript preserves a significant amount of music unavailable elsewhere, by such important Spanish theater composers as Juan Hidalgo, Juan de Nebra, Manuel Villalón and Juan de Guzmán.

* Universidad de California, Berkeley

Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España



John Koegel*

Traducción del inglés de Yael Bitrán

El descubrimiento reciente de cuatro manuscritos de los siglos XVII al XIX localizados en la Biblioteca Sutro de San Francisco, California, que contienen música teatral, de salón y de danza de la Nueva España y de principios del México independiente, amplían nuestro conocimiento sobre el repertorio que interpretaban músicos profesionales y amateurs durante esa época. Estos manuscritos demuestran que los músicos novohispanos conocían e interpretaban la música en boga en Europa. La antología manuscrita de música teatral de origen español, probablemente empleada en el México colonial, expande significativamente el repertorio vocal conocido del periodo. Este manuscrito contiene una cantidad relevante de música no disponible en otras fuentes, de importantes compositores españoles para el teatro barroco como Juan Hidalgo, Juan de Nabas, Manuel Villaflor y Juan de Serqueira.

The recent discovery in the Sutro Library (San Francisco, California) of four important 17th- to 19th-century manuscripts containing theatrical, salon, and dance music, performed in New Spain and early independent Mexico, enlarges our knowledge of the musical repertory popular among amateur and professional musicians at the time. These manuscripts show that Mexican musicians knew and performed the music current in Europe. The Spanish manuscript anthology of theater music from Madrid, probably used in colonial Mexico, significantly expands the known vocal repertory of the period. This manuscript preserves a significant amount of music unavailable elsewhere, by such important Spanish theatre composers as Juan Hidalgo, Juan de Nabas, Manuel Villaflor and Juan de Serqueira.

El descubrimiento reciente de una antología, importada a México, que contiene 124 canciones teatrales españolas de fin del siglo XVII y principio del XVIII y de tres importantes manuscritos mexicanos de música para teatro, danza y salón de fin del siglo XVIII y principio del XIX, aumenta y profundiza nuestro conocimiento sobre el repertorio de música secular interpretado en la Nueva España a partir del siglo XVII. El descubrimiento de la antología de música teatral española no sólo expande significativamente el conocimiento actual del repertorio de canción teatral con acompañamiento perteneciente al barroco español, sino que también nos muestra que existió en la Nueva España la práctica de importación y ejecución de canciones teatrales de compositores del teatro y la corte madrileña

* *Universidad de Missouri en Columbia*

como Juan Hidalgo, Juan de Navas y Juan de Serqueira. Los tres manuscritos mexicanos preservan una buena cantidad de los géneros musicales instrumentales, tanto populares como clásicos, que se interpretaban en los salones y los espacios de la clase media y media alta, de la aristocracia y la Iglesia. Esta música se escuchaba también en los bailes, academias y teatros de aquel tiempo. Una amplia variedad de música está representada: música para ballet interpretada en el Coliseo de la ciudad de México, arreglos de arias y oberturas de ópera italiana, músicaailable de diversos tipos de origen mexicano y europeo, y obras con formas del periodo clásico. Estos manuscritos también reflejan el interés que tenían los músicos por estilos musicales anteriores y muestran que los novohispanos conocían e interpretaban la música en boga en Londres, París, Madrid, Viena y, en general, en toda Europa.

La música en la Biblioteca Sutro de San Francisco

Descubrí esta colección de manuscritos de modo circunstancial cuando visité la Biblioteca Sutro en San Francisco (parte de la red de bibliotecas del estado de California), buscando impresos y publicaciones relacionadas con la música en México, en la extensa colección de panfletos mexicanos que alberga dicho establecimiento. Todos los impresos relativos a música en la colección son de gran interés; sin embargo, los cuatro manuscritos aquí descritos son de especial importancia. Aunque los manuscritos de música en la Biblioteca Sutro nunca han sido estudiados, y solamente algunos de los cientos de manuscritos no referentes a música han sido revisados a profundidad, los más de ocho mil documentos concernientes a asuntos gubernamentales y eclesiásticos de México, así como otras publicaciones, fueron inventariados dentro del proyecto *Works Progress Administration* (WPA) del gobierno estadounidense. En los años treinta, un extenso catálogo descriptivo fue publicado por la WPA.¹

Los impresos y manuscritos mexicanos que están ahora en la Biblioteca Sutro fueron comprados por el coleccionista de libros Adolph Sutro (1830-1898) de San Francisco.² Sutro los adquirió del librero y editor

¹ *Catalogue of Mexican Pamphlets in the Sutro Collection, 1623-1888, with Supplements, 1605-1887* San Francisco: Works Progress Administration, 1939-1941; reedición de New York: Kraus Reprint, 1971. Los materiales mexicanos impresos que se encuentran en la Biblioteca Sutro han sido microfilmados y pueden ser solicitados en préstamo interbibliotecario. Varios de éstos están relacionados de algún modo con la música de los periodos colonial e independiente de México.

² Para información sobre Sutro y su colección véase Robert Ernest Stewart, *Adolph Sutro: A Biography*, Berkeley: Howell-North, 1962; W. Michael Mathes, "Mexican Manuscripts in

Francisco Abadiano y de su hijo Eufemio en 1885 y 1889.³ Adolph Sutro nació en Alsacia y llegó con la fiebre del oro a San Francisco, California en 1850, donde estableció una lucrativa carrera como importador de puros. Sin embargo, su inmensa fortuna se debió a la planeación y la construcción del túnel Sutro, para drenar la famosa mina de Comstock Lode en Nevada. Con su nueva fortuna Sutro, influido por varios movimientos sociales de la época, se embarcó en actividades filantrópicas. Por su espíritu altruista y voluntad de servicio público, Sutro construyó los Baños Sutro, una gigantesca alberca techada en la costa del Pacífico, la famosa Cliff House; fue electo alcalde de San Francisco y fincó los planes para establecer una biblioteca pública en dicha ciudad.

En parte con el fin de conseguir los libros para la biblioteca que había imaginado, se convirtió en un coleccionista en gran escala de manuscritos, libros raros e incunables y otros materiales, usando los servicios de agentes para comprar colecciones completas en Europa y otras partes. En poco tiempo, su colección incluía valiosos objetos como manuscritos hebreos, egipcios y de la Europa medieval así como primeras ediciones de Shakespeare. Para escaparse de su iracunda esposa (quien acababa de enterarse de la amante que Sutro tenía escondida en Nevada), éste viajó en tren desde San Francisco a la ciudad de México donde se encontró con la librería de Francisco Abadiano, una de las más importantes de la ciudad. La tienda de Abadiano contenía una mezcla ecléctica de manuscritos e impresos. Parte de su acervo provenía de las familias mexicanas Zúñiga y Ontiveros y Valdés, quienes habían sido importantes impresores y comerciantes de libros. Otra parte del acervo de Abadiano venía de las bibliotecas de colegios, conventos, monasterios e iglesias durante la secularización resultante de la legislación reformista del presidente Juárez. Parte del propósito de Abadiano al conservar esta colección de materiales tan extensa como dispareja (durante esa época probablemente sin posibilidad de venta), debe haber sido el de preservarla de la destrucción ya que era un importante patrimonio histórico de México. Fascinado por la colección de Abadiano, Sutro compró el contenido completo de la librería. De acuerdo con W. Michael Mathes, conservador honorario de la colección Sutro, Abadiano embolsó toda la mercancía en existencia en su negocio y la envió a Sutro en San Francisco.⁴

the Sutro Library: A Catalog", *The Americas*, no. 40, enero 1984, pp. 417-425 y abril 1984, pp. 539-555; "A Bibliophile's Dream: Adolph Sutro in Mexico", *Quarterly Newsletter of The Book Club of California*, no. 44, verano 1980, pp. 73-75.

³ Para información sobre Abadiano véase Juana Zahar Vergara, *Historia de las librerías de la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

⁴ Comunicación personal.

En vista de que Abadiano le vendió toda su mercancía a Sutro, suponemos que debe también haberle enviado todos los materiales musicales que poseía. Cuatro de los siete manuscritos musicales que se encuentran en la colección mexicana Sutro se presentan en este ensayo: los clasificados como SMMS M1, SMMS M2, SMMS M3 y SMMS M5. Sin embargo, la Biblioteca Sutro posee además varios manuscritos musicales de interés: el *Arte de cantar y compendio de documentos músicos*, de Miguel Lopes Remacha, un método de canto copiado en Puebla en 1816 (SMMS M4); un manuscrito de partes de la ópera *Il Campanello di notte farsa* de 1836 de Donizetti (usado para representaciones en Alejandría en 1847, en Turín en 1854 y en Breschia) (SMMS M6); *el Modo de dar el Sagrado Viático*, un manual para administrar el viático con notación musical (SMMS M7); así como otros artículos misceláneos, incluyendo un Nocturno para dos violines y bajo atribuido a Sammartini (“Misc. Uncatalogued”, archivo vertical: “Music”).

Considerando que existían pocos ejemplos de música manuscrita en la colección de Abadiano al momento de su adquisición por Sutro, sospecho que Abadiano pudo haber comprado estas colecciones por casualidad junto con otros lotes de libros y manuscritos o simplemente como curiosidades históricas. Cabe mencionar, sin embargo, que otros libreros de la ciudad de México actuaron esporádicamente como agentes musicales durante el período colonial y el siglo XIX, vendiendo partituras tanto impresas como manuscritas así como instrumentos y equipo musical (véase más abajo).

Una antología de música teatral del barroco español

El manuscrito SMMS M1 es la colección de música más importante en la Biblioteca Sutro tanto por la música que incluye como por su tamaño, origen, antigüedad y rareza. Contiene 124 canciones teatrales y una “cantada humana” incompleta para voz y acompañamiento en tablatura para guitarra barroca de cinco órdenes (véase más abajo el inventario); todas ellas de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII.⁵ Dos de las canciones son para dos voces (números 67 y 114), el resto son para voz sola. Aunque no hay una prueba definitiva respecto a cuándo y dónde

⁵ El exhaustivo y fundamental libro de Louise Stein es la principal fuente de información sobre la música teatral española en el siglo XVII. Véase Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

fue copiada esta colección,⁶ parece lógico asumir que fue copiada en España, posiblemente en Madrid, y traída a México en algún momento después de iniciado el siglo XVIII. Durante el primer tercio del siglo XVIII probablemente fue propiedad de Nicolás de Aragón, originario de Oaxaca, que se mudó a la capital para poder obtener un grado en la Real y Pontificia Universidad de México. Como resultado de su petición a las autoridades universitarias, Aragón obtuvo su grado de Bachiller en Artes en febrero de 1695, además del reconocimiento de los estudios que había completado previamente en el Colegio Seminario de Santa Cruz de Oaxaca.⁷ En 1701 se le concedió el título de Bachiller en Leyes⁸ y en 1703 el de Bachiller en Cánones.⁹

La única fecha aproximada que puede ser inferida respecto a la posesión o el uso del manuscrito SMMS M1 por parte de Aragón, es mencionada indirectamente en un fragmento de papel que mide entre 7 y 10 cms. y que dice: “D[o]n Nicolas Aragón [h]a cursado la catedra de prima de canones [firmado] D[iego?] Manilla”, el cual está insertado en el manuscrito Sutro. Sin embargo esta referencia a la obtención del título de Bachiller en Leyes en 1703 por parte de Aragón, puede provenir de un periodo anterior al de su utilización del manuscrito SMMS M1. A pesar de ello, podemos suponer que la colección llegó a las manos de Aragón posiblemente después de que su vida funcional como partitura musical había terminado. La usó para registrar los resultados de disquisiciones o discursos de oratoria que le entregaron a él y a un círculo de amigos o colegas (o compañeros estudiantes) en un colegio vinculado a la Universidad de México. En el primer folio del manuscrito, Aragón (o su colega Estanislao Navarro) indicó el propósito de sus anotaciones; él (o ellos) nombró colectivamente estas anotaciones como “Libro de la Vida de los Señores Logicos Desde minimistas asta Logicos. Dispuesto por D[o]n Nicolas y D[o]n Estanislao Navarro”. Por suerte, Aragón respetó el aspecto físico del manuscrito, pues solamente anotó comentarios chuscos e interesantes sobre los oradores en el lado “verso” de una serie de folios al principio del manuscrito. Estas anotaciones no impiden la lectura de las canciones anotadas en el lado “recto” de los folios. Veamos algunos de estos comentarios:

⁶ Un estudio de las marcas de agua y la escritura en esta antología revelarán, sin duda, detalles adicionales respecto a la fecha y origen del manuscrito.

⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Universidad, vol. 147, no. 242, 8 de enero de 1695, ff. 580r-582v, y 18 de febrero de 1695, f. 581v.

⁸ AGN, Universidad, vol. 275, no. 115, 29 de agosto de 1701, ff. 357r-359v.

⁹ AGN, Universidad, vol. 259, no. 122, 4 de mayo de 1703, ff. 380r-361v.

D[o]n Diego Maniya se [h]a sacado el primer lugar... ha cumplido con todo mui bien...tiene buenos talentos y buena memoria... es mui aplicado... y por consiguiente tiene acto de logica; lo tiene el dia 17 de agosto en el colegio. [folio 1v]

D[o]n Jose Romano tiene el tercer lugar [h]a cumplido mui bien aunq[u]e el mui jugadorsillo al truco... en el arguir expecialmente bien algunas veces, en otras mui bien, ha yevado un piquete. [folio 4v]

D[o]n Jose Maria Gallardo tiene el septimo lugar pero si acaso los de abajo quieren subirlo lo subiran porq[u]e esta falta de gramatica... el tiene buena memoria y buenos talentos pero mal empleados... [folio 8v]

D[o]n Juan Domingues tiene el nobeno lugar, lo hace en la explicacion mui bien y con mucho garbo, en el arguir no lo hace mui bien, en el tener tampoco... aunq[u]e es una persona enredador... el dia 5 de junio por la mañana mamó un piquete y por siguiente baxo al decimo lugar, tiene acto de logica el dia 23 por la tarde en la Universidad. [folio 10v]

Aunque es tentador pensar que la música contenida en el manuscrito Sutro pudo haber sido ejecutada en la Universidad de México o en varios de los colegios asociados con la misma, aún no he encontrado documentación que apoye esta idea. En vista de que estas canciones fueron interpretadas originalmente por mujeres en los teatros públicos y de la corte en Madrid, es poco probable que estudiantes universitarios hombres las hayan interpretado en la ciudad de México. Sin embargo, es sabido que canciones del teatro español de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como las que se encuentran en el manuscrito Sutro, fueron efectivamente interpretadas en México. Dos canciones para teatro en un manuscrito del Archivo General de la Nación, una de Manuel de Villafior (“Huyendo del verde margen”), que también esta preservada en SMMS M1 (folio 28), y otra de Antonio Literes (“Deidad que postrada”), fueron descritas por Vicente T. Mendoza ya en 1945.¹⁰ Asimismo música española con conexión teatral puede ser encontrada en varios archivos y colecciones mexicanas y latinoamericanas, ya sea de índole catedralicia, eclesiástica, gubernamental o privada. Las composiciones de autores españoles como Juan Hidalgo,¹¹ Juan de Navas y Sebastián Durón llegaron a lugares tan diver-

¹⁰ Vicente T. Mendoza, “Páginas musicales de los siglos XVII y XVIII”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 16, no. 4, octubre-diciembre de 1945, suplemento. Para las transcripciones (que contienen algunos errores) de estas dos canciones véase Alice Ray Catalyne, “Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756): Mexican Composer for Church and Theater” en *Festival Essays for Pauline Alderman*, (Burton L. Karson ed.) Provo, Utah: Brigham University Press, 1976, pp. 101-124.

¹¹ “Disfrazado de pastor baja el amor” de Juan Hidalgo, se encuentra en la Colección Jesús Sánchez Garza del CENIDIM y está editada por Aurelio Tello. Esta canción ha sido grabada por la soprano Marta Molinar en el disco compacto intitulado *Aires del Virreinato: Solos*,

sos como la Catedral de Bogotá, la Catedral de Guatemala, el Convento de la Sagrada Trinidad de Puebla (ahora Colección Jesús Sánchez Garza del CENIDIM) y Sucre, Bolivia.¹²

Me gustaría asentar aquí un par de preguntas: ¿qué tipo de música recopiló específicamente esta antología española? y ¿cuáles compositores están representados en esta colección? En vista de que este es solamente un reporte preliminar, sólo puedo comenzar a responder estas preguntas.¹³ Únicamente 14 de las 124 canciones contenidas en la antología poseen atribución autoral.¹⁴ Pero tan sólo siete de las 124 mencionan las obras dramáticas o el contexto original de su representación. Entre éstas se cuentan “El desposorio del Duque de Osuna” y “La hija del Condestable con Osuna”, ambas con música de Sebastián Durón; la “Loa de la Reyna Nuestra Señora”, con música de Villaflor; una “Respuesta a una Dama de Palacio” y “Pésames a las Damas de Palacio de la muerte de Nuestra Reyna Doña María Luisa de Borbón”, las tres con música de Serqueira.

Como puede verse en la lista de compositores identificados en el manuscrito SMMS M1 (véase cuadro 1, índice 2), están representados varios de los compositores importantes de la escena española de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Aparecen en esta colección tres canciones de Juan Hidalgo, el compositor más importante del teatro español de la época, y ninguna de estas canciones aparece en otras fuentes. Al menos 37 canciones de otros tres autores españoles importantes fueron copiadas en esta antología por un copista no identificado: siete de José Marín (tres se encuentran en otra parte), 13 de Juan de Navas (siete de las cuales se encuentran dupli-

Arias, Tonadas y Cantadas de la Nueva España (sin número de catálogo, producido en la ciudad de México en 1996). “Disfrazado de pastor bajaba el amor” apareció originalmente en la zarzuela de dos actos de Agustín de Salazar y Torres llamada *Los Juegos Olímpicos*, que se estrenó en 1673. Una copia de esta canción se encuentra en el manuscrito 769/22 de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona. Véase Stein, *Song of Mortals, Dialogues of the Gods...*, pp. 285-88, 376. Robert Stevenson también incluyó una transcripción de “Disfrazado de pastor baja el amor” en *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla Convent Archive* Lima: Ediciones Cultura, 1974.

¹² Véase Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C.: Organization of American States, 1970.

¹³ Información adicional sobre el manuscrito Sutro SMMS M1, especialmente en lo referente a aspectos biográficos de los compositores representados en la colección, atribuciones de compositor y atribuciones conflictivas, asuntos referentes a prácticas de interpretación, concordancias con fuentes españolas, prácticas de escritura, sellos de agua, el uso de los mismos textos teatrales por diferentes compositores, el lugar de cada canción en su contexto teatral original y el asunto de la recomposición en este repertorio, aparecerán en un estudio más extenso que acompañará la edición musical completa de la antología que estoy preparando.

¹⁴ Esta situación difiere notablemente de muchas otras fuentes de este tipo de repertorio, como lo ha señalado Louis Stein en su libro de 1993.

cadadas en otras fuentes) y 17 de Manuel de Villafior (siete con fuentes concordantes). También fueron copiadas en esta colección un número sorprendente de canciones de Juan de Serqueira, quien fuera arpista y compositor de producciones de teatro público y de la corte, activo desde la década de 1670 hasta la década de 1720. De las 34 canciones de Serqueira que se preservan aquí, parece ser que sólo ocho se encuentran en otras fuentes.¹⁵

¿Cómo incrementa el descubrimiento de esta antología nuestro conocimiento del repertorio? En su libro de 1993, la profesora Stein enlista 577 canciones en su invaluable “Catalogue of Extant Seventeenth-Century Spanish Theatrical Songs”. De las 124 canciones de la colección que aquí se mencionan, solamente 13 están incluidas en el catálogo de Stein. Mi reciente investigación de tres de las principales fuentes de la canción teatral del barroco español en la Biblioteca Nacional de Madrid (identificadas en el cuadro 1), reveló 31 concordancias entre el manuscrito Sutro SMMS M1 y otras fuentes españolas (también enlistadas en el cuadro 1). Es así, pues, que el repertorio conocido ha sido significativamente ampliado con el descubrimiento de estas 93 canciones encontradas en el manuscrito Sutro SMMS M1.

En la mayoría de los casos estas canciones siguen la forma estribillo-copla o verso-refrán, o bien consisten solamente de coplas. El estilo recitativo italiano y el estilo de notación italianizante solamente son usados en la “cantada humana” de Pedro (Pere) Rabassa, desafortunadamente incompleta, arreglada para acompañamiento de guitarra barroca de un tal Zamora, que no he podido identificar. Esta pieza parece ser un agregado tardío a la antología pues no exhibe una relación directa con el propósito original de la colección.

En vista de que considero que el verdadero entendimiento de la música sólo puede obtenerse a través del estudio de la música misma, dos canciones del manuscrito Sutro SMMS M1 se reproducen aquí en facsímil. El primer ejemplo es “A del arbol luciente” de Juan Hidalgo y el segundo ejemplo es “Pésames a las Damas de Palacio de la Muerte de Nuestra Reyna Doña María Luisa de Borbón”, escrita en honor de la esposa de Carlos II, cuyo nombre de soltera era María Luisa de Orleans, muerta en 1689.

¹⁵ Las concordancias mencionadas deben ser contempladas en su carácter preliminar, en vista de que algunas canciones en fuentes españolas parecen ser versiones diferentes o variaciones de canciones que usan los mismos textos en la colección Sutro. Esto es especialmente cierto en el caso de las canciones de la Biblioteca Nacional MS M 2478 (“Libro de tonos puestos en cifra de arpa”), una antología de canciones arregladas para acompañamiento de arpa que presenta la parte de arpa en tablatura (sin signos rítmicos explícitos, aunque podrían inferirse de la posición física de las figuras), junto con los textos de las canciones pero con una línea vocal separada. (Quizás las melodías vocales originales fueron anotadas en un volumen separado que ahora se halla perdido).

Tres antologías mexicanas de música para teatro, danza y salón

El manuscrito de la Biblioteca Suro SMMS M3 es una colección relativamente pequeña de 17 piezas arregladas para teclado. Parece haber pertenecido a un músico aficionado ya que se incluye digitación en algunas de las piezas. Las dos primeras son breves arreglos musicales tomados de partituras de ballets presentados en el Coliseo en la ciudad de México, lo que indica que tienen, además, conexión con el teatro. Este hallazgo es particularmente valioso pues ninguna otra partitura de ballet, presentado durante la década de 1790 o la primera década del siglo XIX, parece haber sobrevivido. Una de las piezas cortas incluidas en el manuscrito es un minuetto intitulado *Hircana en Yulfa*, quizá un arreglo de *Hircana en Yulfa*, “bayle heroico pantomimo” en cuatro actos presentado en el Coliseo el 4 de noviembre de 1796 en honor del cumpleaños de Carlos IV.¹⁶ Debido a su estirpe real, el libreto del ballet fue publicado en México en 1796 por Mariano de Zúñiga y Ontiveros, uno de los principales editores del período. Este ballet-pantomima se basó en la segunda parte de la trilogía orientalista (1755-1756) del dramaturgo italiano Carlo Goldoni. Sus tres partes fueron traducidas al español como *La esposa persa*, *Hircana en Yulfa*, e *Hircana en Ispahan*. En la trilogía de Goldoni, el personaje de Hircana, que es esclava de un harem, ama a su dueño Thamas quien a su vez la ama. Thamas es obligado a casarse con Fátima y como resultado Hircana es puesta en libertad. La ex esclava se va a Yulfa disfrazada de hombre y es nuevamente vendida como esclavo. Thamas, aún enamorado de ella, la rescata y pasan una serie de aventuras después de las cuales son perdonados y se les permite regresar a Ispahan.

Las versiones para ballet de *Hircana* fueron presentadas en la década de 1770 y 1780 en Génova, Mantua, Milán, Palermo, Ferrara y Venecia. Es probable que hayan sido interpretadas también en Madrid en esa época, quizás en el teatro de Caños del Peral, pues al menos una parte de la trilogía fue impresa en Madrid en 1785. Este ballet y otros fueron traídos a México por el bailarín y coreógrafo Juan Medina, un español que fue invitado a participar por primera vez en el Coliseo en 1794 y quien probablemente llegó a Nueva España en 1796.¹⁷ Medina fue contratado por José del Rincón, administrador del Hospital Real de Naturales, los propietarios del Coliseo y el virrey, el Conde de Revillagigedo. Juan Medina fue traído a México como primer bailarín y coreógrafo, habiéndose presentado con

¹⁶ Para información sobre *Hircana en Yulfa* véase Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, 2a. ed., México: Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 127, 130-132, 205.

¹⁷ Extensa información sobre Medina se encuentra en Ramos Smith, *passim*.

anterioridad en el teatro de Caños del Peral de Madrid y en Cádiz. El bailarín incorporó a la vida musical y teatral de la ciudad de México nuevas danzas y música de España, Italia y Francia. Medina, junto con su compañía, actuó en el Coliseo entre 1796 y 1806 y posiblemente también después.

Aunque los detalles sobre el Coliseo son muy escasos durante el período comprendido entre 1795 y 1805, se sabe que Medina firmó un contrato de arrendamiento por seis años con el teatro en enero de 1800. Además, en ese año solicitó a las autoridades el permiso para abrir una escuela “de cantado, representado y bayle” en una sección del Coliseo que estaba ocupada por un salón de billar. Aunque no es seguro, podría aventurarse que el músico aficionado que copió el extracto de la partitura de ballet *Hircana en Yulfa* del manuscrito SMMS M3 obtuvo su copia de Medina mismo o de un músico asociado con Medina y el Coliseo.

La otra pieza directamente asociada con Medina y el Coliseo en el manuscrito SMMS M3 se titula *Dido abandonada*.¹⁸ Muy probablemente es un breve extracto musical, de autor no identificado, de la partitura para ballet que acompañaba la versión coreográfica de Juan Medina del primer libreto original de Pietro Metastasio, su *Didone abbandonata* (1724). Basado en la *Eneida* de Virgilio, y usado por varios compositores de ópera italianos y alemanes entre 1724 y 1823, el libreto de Metastasio también fue adaptado como ballet e interpretado en toda Europa desde la década de 1760 hasta la de 1820. La coreografía de *Dido abandonada* de Juan Medina fue presentada en el Coliseo en honor del cumpleaños de Carlos IV, el 4 de noviembre de 1805, de la misma manera que lo fue el ballet *Hircana en Yulfa* en 1795. Nuevamente podría pensarse que el compilador anónimo del manuscrito SMMS M3 obtuvo este extracto musical de Medina o sus colegas. Me intriga el hecho de que estas dos piezas estén separadas por una distancia de 10 años. Pareciera que la música de *Hircana en Yulfa* mantuvo su vigencia por más de una década en la ciudad de México. Sin embargo, la pregunta sobre las formas de divulgación y la longevidad de esta música sigue sin ser contestada.

Las otras quince piezas en la colección del manuscrito SMMS M3 están compuestas por melodías de danzas y marchas populares de la época. Encontramos cuatro marchas, un conjunto de tres “sones del circo”, una galopada, un “bayle yngles”, una bolera, dos minuetos, un “minué congó” y tres piezas misceláneas. El *Diario de México*, que reportaba frecuentemente las actividades teatrales del día, publicaba de tiempo en tiempo noticias sobre danzas, canciones, ballets y piezas teatrales presentadas en el Coliseo. De estos reportes sabemos que la música contenida en

¹⁸ Para información sobre *Dido abandonada* véase Ramos Smith, pp. 130, 132-133, 174-175.

el manuscrito SMMS M3, o algunas piezas que podían relacionarse directamente con estos ejemplos, fue escuchada en el Coliseo dentro de un contexto teatral. Por ejemplo, varias boleras se interpretaron cuando menos en dos ocasiones en 1805, en tres en 1806 y en dos en 1808. El “minué congó” fue escuchado en el Coliseo el 6 de abril y de nuevo el 13 de junio de 1806. Lo que se veía y se escuchaba en el Coliseo también era interpretado en las casas y salones de las clases medias y acomodadas y, aunque probablemente en un contexto diferente, por residentes más pobres de la ciudad de México.¹⁹

Los coleccionistas y estudiosos de la danza y el folkllore tradicional, como Vicente T. Mendoza, han localizado los orígenes de una parte de la música folklórica compilada en el siglo XX en el teatro colonial. De hecho, la música popular para danza que se oía en la capital al final de la época colonial tuvo una larga vida en las provincias y en las regiones fronterizas de México hasta hace relativamente poco tiempo. La música para danza importada a la ciudad de México en el siglo XVIII desde Francia, Italia e Inglaterra a través de España, fue conocida en lugares tan remotos como la Alta California, un puesto norteño de avanzada del vasto imperio español. Por ejemplo: contradanzas, boleras, vales y minuetos han sido encontrados en California tanto en forma manuscrita del siglo XIX como en grabaciones de campo no comerciales de principios del siglo XX.

En este tenor, he encontrado un interesante minuetto del siglo XVIII en un lugar inverosímil: el archivo del Museo de Historia Natural del Condado de Los Ángeles, California. La pieza, sin clasificación, tiene como subtítulo “Entrada de Bucareli”, lo cual es una referencia obvia a la entrada del virrey fray Antonio María de Bucareli y Ursúa a la ciudad de México en 1771. Quizás esta pieza fuera interpretada en el Coliseo en honor de la llegada del virrey que gobernó entre 1771 y 1779. Esta conjetura es bastante plausible en vista de que Bucareli estaba interesado en el teatro, y después de su llegada a México fue un administrador muy querido y apto. Durante su administración se ordenó la expansión de los asentamientos en la Alta California, fueron fundados los presidios de la frontera norte así como las fortificaciones militares en Acapulco. También se establecieron el Montepío y el Hospicio de Pobres en la ciudad de México. Como parte de las reformas promulgadas durante el reinado de Carlos III, Bucareli supervisó la expansión del comercio y la minería e impulsó la investigación científica en México. Es lógico suponer que

¹⁹ Para información sobre la vida teatral en la ciudad de México a principios del siglo XIX, especialmente en lo relativo a la música, véase Ramos Smith, *op. cit.*, y Enrique Olavarría y Ferrarí, *Reseña histórica del teatro en México*, México: Porrúa, 1961, vol. 1, *passim*.

también apoyó la música y, por lo tanto, que una composición musical haya sido nombrada y escenificada en su honor.

El manuscrito SMMS M5 de la Biblioteca Sutro contiene una gran cantidad de piezas no atribuidas, arregladas para guitarra e instrumento bajo, quizás una segunda guitarra o un arpa, aunque no está especificado. La mayoría de las 83 obras en el manuscrito SMMS M5 son bailes, incluyendo grupos de 14 contradanzas, siete vales, seis zapateados, dos boleras, dos polacas, dos alemandas, 12 minuetos, un minuetto afandangado y una “ynglesita para bayle”. Los otros son ejemplos de música de cámara que incluyen grupos de seis rondós, seis sonatinas, seis pastorelas y seis temas con variaciones. Los rondós y las pastorelas quizás también fueron utilizados en un contexto dancístico o teatral. Este manuscrito está bellamente copiado y posiblemente representa una parte considerable del repertorio de un músico profesional o de un aficionado avanzado.

El nombre del compilador así como las fuentes de la música no aparecen en el manuscrito SMMS M5, como sucede en otras colecciones de manuscritos de música secular de la época colonial mexicana.²⁰ Aunque este manuscrito no tiene fecha de compilación o de composición, la inclusión de los seis vales me lleva a pensar que se ubica a principios del siglo XIX (o un poco después), época probable de la introducción del vals en México. Las quejas y denuncias a la Santa Inquisición respecto a la naturaleza lasciva del vals debido a la proximidad física de los bailarines durante la danza, fueron hechas después del final del siglo XVIII. Por ello me pregunto si el manuscrito podría ser fechado en la segunda o tercera décadas del siglo XIX cuando ya había cedido la avalancha de oposición eclesiástica al vals.

El manuscrito SMM5 M5 presenta una interesante combinación de música española y europea, especialmente para danza, aunque, significativamente, no contiene ejemplos de música mexicana. Esto sugiere que la colección pudo haber sido importada de España. En vista de que una gran cantidad de música impresa fue importada a México desde Europa a través de España y vendida por comerciantes de libros, es posible que

²⁰ Otros manuscritos de este período brindan los nombres de su dueño y/o compilador junto con la fecha y lugar del propietario. Un buen ejemplo de estos casos es el Manuscrito Eleanor Hague del Southwest Museum en Los Angeles, California, que contiene música de danza para violín junto con importante información coreográfica. El manuscrito era propiedad de Joseph María García en Chalco en 1772; después de la muerte de García fue comprado en dos pesos por Joseph Mateo González Mexía en 1790. Craig Russell, en su importante artículo de *Inter-American Music Review* de 1995, ha señalado las abundantes fuentes francesas e inglesas para las melodías de violín que se tocaban a finales de la época colonial en México y que se conservan en el manuscrito Hague. [N. de la T.: La traducción de este artículo se publica en este mismo número de *Heterofonía*].



varias colecciones de manuscritos fueran importadas y vendidas también de manera local. Las piezas españolas representadas en el manuscrito SMMS M5, zapateados, boleras, polacas y el minueto afandangado, gozaron de gran popularidad en México un buen tiempo después de su introducción original en España. Esta colección también es importante por el hecho de que las múltiples variaciones que se presentan a continuación de cada uno de los seis zapateados nos dan una indicación de cómo esta forma dancística instrumental pudo haber sido improvisada a la hora de interpretarse públicamente. Creo que estas variaciones proporcionan modelos estilizados de posibles formas de improvisación.

El manuscrito SMMS M2 de la Biblioteca Sutro, intitulado *Colección de piezas de música escogidas a dos guitarras*, es probablemente el manuscrito más significativo desde el punto de vista musical de las tres colecciones mexicanas aquí expuestas. Esta colección data de la década de 1820 (o de una fecha posterior) y se compone de arreglos para una o dos guitarras de siete órdenes; contiene una mezcla de géneros mexicanos, españoles, italianos y europeos. Digno de mención es el hecho de que esta colección termine con un jarabe mexicano con indicaciones precisas para la afinación de la guitarra de siete órdenes. Sin embargo la notación musical de este jarabe no es tan precisa o completa; más bien proporciona, como en los zapateados del manuscrito SMMS M5, un modelo melódico y rítmico inicial seguido por modelos de improvisación.

La presencia de arreglos virtuosísticos para dos guitarras de las oberturas de las óperas *Tancredo*, *La italiana en Argel* y *El barbero de Sevilla* de Rossini en el manuscrito SMMS M2, documenta la aceptación y la importancia que el público general brindaba a la ópera italiana en México a principios de la década de 1820. La puesta en escena de *El barbero de Sevilla* de Rossini, presentada por Andrés del Castillo en traducción al español en 1826, y las presentaciones de la compañía del español Manuel García de óperas italianas en 1827 (primero en italiano y después en traducción al español a petición del público), marcan el principio de la enorme importancia de la ópera italiana en el México decimonónico. Los arreglos para guitarra de este manuscrito son una indicación de esta creciente influencia.

El manuscrito SMMS M2 de la Biblioteca Sutro, que comparte ciertas formas comunes con el manuscrito SMMS M5, incluye cuatro rondós, dos minuetos, dos valsos y un "bayle yngles". Otros géneros y piezas representadas en este manuscrito son: la obertura y un "Aria de Colas" de la zarzuela española *El tío y la tía* (1767) del español Antonio Rosales,²¹ un

²¹ Antonio Rosales (?-1821) compuso la tonadilla *El recitado* y la zarzuela en un acto *El*

Introducción a la ópera del Tío y la Tía

Allegro

Andantino

"Introducción a la ópera de *El tío y la tía*" (arreglo para dos guitarras de la obertura/preludio a *El tío y la tía* de Antonio González, estrenada en Madrid en 1767). (De la colección de música para guitarra y acompañamiento de bajo). Biblioteca Suro, manuscrito SMMS M2, página uno del número uno.

N.º 1 *Zapateado*

Tema

Diferencias

1a

2a

3a

4a

5a

6a

"Zapateados" y "Diferencias" para guitarra sola. (De la colección de música para guitarra y acompañamiento de bajo). Biblioteca Suro, manuscrito SMMS M2 Grupo IV. Primer zapateado.

“Adagio de Haydn” y cuatro conjuntos de temas y variaciones, incluyendo uno de Manuel Corral. Las “Variaciones” de Corral están compuestas del tema, cinco variaciones y una variación final con un marcado carácter de rondó. Corral fue un compositor español que tuvo que salir de España después de la invasión francesa por haber compuesto una pieza teatral anti-francesa; sabemos que Corral fue importante en la vida musical de la capital mexicana, a pesar de haber sido un extranjero en México y un monarquista incondicional, como Ricardo Miranda lo señala en su monografía sobre Corral y sus “Variaciones”.²²

Nuevos datos sobre la difusión de la música hacia fines de la Nueva España

¿Hasta qué punto se difundía la música culta y la popular hacia el final del período colonial en la Nueva España? La aparición de los manuscritos de la Biblioteca Sutro resuelve sólo parcialmente esta pregunta, al mostrar que una gran cantidad de música local y europea circulaba en México en forma de cuadernos musicales personales. Para entender mejor la distribución y la interpretación de la música instrumental del período clásico, podemos asomarnos a otras fuentes impresas y manuscritas que, por desgracia, son escasas. También podemos examinar otros documentos como los inventarios de los libreros que, en ocasiones, revelan importante información.

A pesar de que hubieron varios impresores de música en México en el siglo XVI como Juan Pablos, Pedro Ocharte y Antonio Espinosa (13 colecciones de canto llano fueron impresas durante el siglo XVI), pocos impresos musicales fueron publicados en México después del siglo XVI y antes del siglo XIX. Algunas excepciones notables son la *Missa Gothica*

tío y la tía, entre otras piezas teatrales. Rosales fue alabado por el compositor Blas de Laserna en su tonadilla *La lección de música y bolero* de 1803. *El tío y la tía*, zarzuela burlesca, fue escrita con un libreto de Ramón de la Cruz y fue estrenada como sainete entre dos de los tres actos de la comedia *Aecio triunfante de Atila* el 28 de noviembre de 1767 en el Teatro Príncipe de Madrid. Más adelante fue interpretada en 1811, 1817, 1821, alrededor de 1831 y nuevamente en Madrid en 1834, y en 1824, 1825 y 1826 en la ciudad de México. Su duradera popularidad así como su presentación en México pueden ser las razones que explican este arreglo de la obertura y de una de las arias para dos guitarras en el manuscrito Sutro SMMS M2. Véase William M. Bussey, *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982, pp. 89-98, 101-102, 107, 109, 121, 156, 162, 230, 256-57; véase también Enrique de Olavarría y Ferrari, vol. 1, pp. 193, 207, 217.

²² Manuel Antonio del Corral (ca. 1790-18?), *Andante con Variaciones* (ed. y estudio preliminar de Ricardo Miranda), México: INBA-CENIDIM, 1997.

seu mozarabica impresa en Puebla en 1770 por orden del arzobispo Antonio de Lorenzana, y el *Juego Filarmónico* del Marqués de San Cristóbal de 1794. Esta escasez de impresos musicales se debió a varias razones: el costo del grabado y la impresión musicales, la constante difusión de partituras en forma manuscrita, la regulación editorial y comercial de España sobre sus colonias americanas y la disponibilidad de música impresa de España y Europa a través de intermediarios españoles.

En 1801 se levantó un inventario del capital del impresor y librero José Fernández de Jaureguí, que acababa de fallecer en la ciudad de México (AGN, Tierras, vol. 1334, exp. 1). El inventario revela un impresionante y extenso rango de partituras impresas y manuscritas del período clásico que podían conseguirse en la capital a fines de siglo: más de 1000 sinfonías, sextetos, cuartetos de cuerda y tríos, cuartetos mixtos, duetos, sonatas, conciertos, serenatas, piezas individuales para diferentes instrumentos (en especial guitarra, cello, piano, flauta y violín), además de selecciones de música vocal. En la librería de Fernández de Jaureguí encontramos, al momento de su muerte, obras de importantes compositores europeos como Haydn, Mozart, Stamitz, Gossec, Pleyel, Dittersdorf, Dussek, Hoffmeister, Abel, Johann Christian Bach, Pergolesi, Boccherini, Gretry, Devienne, Paisiello, Cimarosa, Clementi y Lolli, además de composiciones de una plétora de compositores europeos menores. Las obras de Haydn, Pleyel y Stamitz dominan esta lista. Una sorprendente cantidad de música identificada como “música antigua” también estaba a la venta en la ciudad de México, incluyendo obras de compositores barrocos como Corelli, Vivaldi, Locatelli, Albinoni y Tartini. También estaban a la venta copias manuscritas de música sacra y secular del español peninsular Blas de Laserna (tonadillas), del mexicano José Manuel Aldana (una sinfonía, un concierto, 12 minuetos, 12 contradanzas y un dueto) y de Ignacio de Jerusalem, italiano residente en la ciudad de México, maestro de capilla y violinista además de director musical del Coliseo (un conjunto de versos). Los géneros de la música popular española y mexicana, como “sonecitos de la tierra”, tiranas y boleras, también pueden encontrarse en esta lista.

Es interesante notar que este inventario incluye también instrumentos musicales, lo cual nos indica que los libreros vendían todo tipo de productos musicales en México antes de la Independencia: 111 violines, seis flautas, dos oboes, cuatro cornos, un “clave horgano” alemán, un pequeño órgano, dos órganos de barril, dos “dulsainas viejas” y un grupo de instrumentos de cuerda (dos “octavinos de bandolon”, un “bajo maqueado”, dos “guitarrones de sedro blanco”, cuatro “bandolones antiguos”, un “guitarron de sedro de la [H]abana” y tres “bandolines viejos”). Este importante documento cambia la noción que se tenía anteriormente de

que la música europea del período clásico (especialmente de Austria y Alemania), tuvo poca aceptación en México. Ahora sabemos que los músicos y las audiencias mexicanos (por lo menos en la capital, pero probablemente también en otras partes) estaban familiarizados con los recientes desarrollos y las modas musicales en los principales centros europeos como Viena, Berlín, París, Londres y Madrid.

Este documento también demuestra la significativa cantidad de música impresa publicada en Londres, París, Viena y otras partes, que era importada de Europa a México a fines de siglo XVIII vía España y Veracruz, el puerto de entrada en la Nueva España. El abanico completo de formas clásicas, de importantes compositores como Haydn, Mozart, Stamitz, Pleyel y muchos otros, tanto orquestales como de cámara, incluyendo la sinfonía, la obertura, el cuarteto de cuerdas, la sonata y el trío, era plenamente conocido en el México virreinal. También es digno de mención el hecho de que los libreros en México prestaran servicios de copiado y ofrecieran a la venta copias manuscritas de obras orquestales, de música de cámara y vocal de compositores activos en México, como José María Aldana e Ignacio de Jerusalem. Además de suplir la demanda de música impresa y manuscrita a músicos profesionales y aficionados y a conjuntos de la capital y de otras partes, los libreros de la ciudad de México quizás también surtían a las bibliotecas de música catedralicias de las últimas obras importadas de Europa, y de composiciones anteriores pero aún en boga.

El asunto respecto a qué música instrumental y vocal, tanto popular como clásica, era interpretada en el siglo XVIII, al final del período colonial y en el que siguió a la Independencia es todavía un asunto complejo: cómo era copiada, vendida y distribuida esta música; dónde y bajo qué circunstancias era interpretada y quiénes la escuchaban.²³ Desconocemos más sobre este tema de lo que sabemos. Sin embargo, las cuatro colecciones que han sido reseñadas aquí, así como otros documentos encontrados, aumentan significativamente nuestro conocimiento sobre el tema y refuerzan la idea de que la vida musical de la Nueva España durante este período era muy significativa, y tiene gran interés para historiadores y músicos.

²³ Véase el artículo de Ricardo Miranda en este número de *Heterofonía*.

CUADRO 1

Inventario e índices del manuscrito SMMS M1 de la Biblioteca Suro

Un manuscrito de música teatral española de fines del siglo XVII y principios del XVIII

Titulado en el folio 1r.: "Libro de la Vida de los Señores Logicos/Desde minimistas asta Logicos. Dispuesto por D[o]n Nicolas y D[o]n Estanislao Navarro".

Toda la música se encuentra en el lado recto de cada uno de los siguientes folios empezando en el folio dos.

* Identificada en Louise K. Stein, "The Musical Sources", *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 354-407.

** Incluida en John H. Baron y Daniel L. Heiple, *Spanish Art Song in the Seventeenth Century*, Madison: A-R Editions, 1985.

Nota: Las concordancias preliminares de las canciones de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN), manuscritos MS M2478, MS 13622 y MS M3880/3881, se proporcionan más abajo.

Inventario

Folio (recto)	Título	Incipit del texto	Compositor (según el MS)	Concordancia (cuando se conoce)
2	Coplas	Esquiva adorada Europa*	Navas	BN MS M2478, folios 21v-22r (véase Stein para otra concordancia)
3	Estrivillo	Apostemos que verso	D[on] Juan Fedé	
4	Tonada en Comedia al desposorio del Duque de Osuna	Ay infeliz Hezalia	Durón	
5	Solo en la comedia de la hija del Condestable con Osuna	Desgraciadas esperanzas	Duron	
6	Estrivillo solo	A las iras de un desden	D[on] Joseph Hurtado	
7	Estrivillo	Ay de mi dolor, ay de mi tormento	Hidalgo	
8	Coplas	De los ceños del Diciembre*	Marin (identificada como de Hidalgo por Stein)	BN MS M3880, expediente 34 (véase Stein para otras concordancias)
9	Estrivillo	Si de ausencia muero	Marin	
10	Coplas solo	Bercebu cargue contigo	Marin	
11	Solo	Filis el miedo [h]a de ser	Marin	
12	Solo	A la esfera sagrada de los respectos	Juan de Serqueyra	
13	Solo	Ya que en esta playa	Paredes	
14	Solo	Amantes semi dioses	Serqueyra	
15	Coplas	Que es labor tirana		

16	Coplas	Arrebatando albedrios		
17	Estriu[ill]o	Fortunilla instable	Serqueyra	
18	Estriu[ill]o	Abe vuela que buscas las flores	Vado	
19	Coplas	En los jardines de Apolo	Navas	
20	Estriu[ill]o	Tirano amor que es esto mal	Villafior	BN MS 13622, folio 231r, atribuido a Villa Flor
21	Estriu[ill]o	Valgate amor por nina	Serqueyra	BN MS M2478, folio 13r, ¿misma música o sólo mismo texto?
22	Estriu[ill]o	Sequezuelo rapaz	Villafior	BN MS 13622, folio 200r
23	Estriu[ill]o	Ardientes suspiros no salgais del pecho	Maldonado	
24	Estriu[ill]o	Reciue sacro Apolo	Navas	
25	Estriu[ill]o	Oyeme Deyanira*	Navas (registrado por Stein como "Ay de mi Deyanira" cuya composición atribuye a Durón	BN MS M2478, folios 19r-19v, ¿misma música o sólo mismo texto? (véase Stein para otra concordancia)
26	Estriu[ill]o	Una pastorsilla triste Flores		
27	Estriu[ill]o	Valgate amor por amor	Villafior	BN MS M2478, folios 23v-24r, ¿misma música o sólo mismo texto?
28	Coplas	Huyendo de la verde margen	Villafior	Archivo General de la Nación (sin clasificación); descrito por Mendoza, véase la nota al pie de página número 10
29	Solo	Tortolilla si no es por amor	Marin	BN MS M3881, expediente 38, atribuido a Marín, misma línea vocal que en SMMS M1 pero con variantes en la parte del continuo
30		Adoracion del cuydado objeto	M Ferreyra	
31	Estriu[ill]o	Oid zagalejos	Serqueyra	
32	Estriu[ill]o	Tributarios felices	Martinez	
33	Coplas	Ya que no quiero mas Menguilla	Martines	
34	Estriu[ill]o	Ay que me abraza	Hidalgo	
35	Estriu[ill]o	Ay ay que muero a una pena	M[ae]stro Paredes	
36	Estriu[ill]o	Tu sola tu pastora	D[on] Juan de Zelis	
37	Estriu[ill]o	Digan las flores	D[on] Joseph Rodrigues	
38	Estriu[ill]o	Que dulce fuera el amor	Ferreyra	
39	Coplas	Mis quejas desdichadas		
40	Solo	Quieres que te diga Filis	Villafior	BN MS 13622, folio 26r
41	Solo	Estriu[ill]o Aves flores estrellas*	D[on] Juan de Navas	BN MS 13622, folio 12r; en BN MS M2478, folio 27r; ¿misma música o sólo mismo texto?
42	Estriu[ill]o	Aura tierna amorosa*	D[on] Juan de Navas (compositor no identificado por Stein)	BN MS M2478, folio 15r, ¿misma música o sólo mismo texto?
43	Estriu[ill]o	Por mas que asegures	Alonso de Flores	
44	Estriu[ill]o	Pensaran los que me bienen	Villafior	
45	[Este dolor y alivio]	Este dolor y alivio	M Ferreyra	
46	Es[tri]b[ill]o	Quien es amor es un leal traidor		
47	Cop[las] solo	Barbaros moradores	Navas	

48	Solo	Oid el pregon*	Serqueyra	(véase Stein para las concordancias)
49	Estriu[ill]o	Que es esta Celia	Alonso de Florez	
50	Solo Estriu[ill]o	Ay q[ue] me abrazo ay q[ue] me muero	Escuder	
51	Estriu[ill]o	Ay del cuydado	Serqueyra	
52	Solo	A que el sangriento estrago		
53	Solo	Copias al alva con lindo chiste*	Serqueyra (compositor no identificado por Stein)	BN MS 13622, folios 13r, 203r
54	Tonada en Loa del Rey N[uestro] Seño[r]	Ni fama ni historia	Serqueyra	
55	Tonada en Loa de la Reyna N[uestra] S[eñora]	Yo soy el alto destino	Villafior	
56	Coplas	De la sierra morena	Marin	en BN MS M3881, expediente 29; atribuido a Marin; mismo estribillo que en SMMS M1 pero transportado medio tono hacia abajo; la música para la copla es diferente de la que se da en SMMS M1
57	Coplas	Yo fui ardor a cuyo incendio		
58	Solo	Diligente se mueba la planta	Ferrer	
59	Coplas	Aleue desengaño	Serqueyra	
60	Solo	Huyan las sombras	D[on] Ju[an] de Navas	
61	Coplas solo	Dexame tirana, dexame sentir		
62	Estriu[ill]o	Ay del rendido q[ue] su pena y su gloria		
63	Coplas Solo	Como saube tanto Menga	Serqueyra	
64	Estriu[ill]o Solo	Escucha Fenisa	Villafior	en BN MS 13622, identificado como "un solo humano", no posee atribución
65	Estriu[ill]o	Ay amor ay amor picarito	Ferreya	
66	Estriu[ill]o	Mariposa q[ue] buelas		
67	Est[ribillo] a duo	Oid moradores de Lesbos	Villafior	
68	Solo Estriu[ill]o	Mirad a quien a quien menosprecia la bella cruel	Serqueyra	
69	Solo	Si el q[ue] se yo de q[ue] muero	Serqueyra	
70	Solo	Filis que me quieras	Rodriguez	
71	Solo	A de las flores, a de las fuentes	Veana	
72	Solo Est[ribillo]	Sereno el mar la violencia q[ue] es inclemencia	D[on] Juan del Vado	
73	Solo Estriu[ill]o	Rusticos ciudadanos de las ondas*	Navas	BN MS M2478, folios 26r-26v, ¿misma música o sólo mismo texto? (véase Stein para otra concordancia)
74		No me diras si traidora Marica	Villafior	BN MS M2478, ¿misma música o sólo mismo texto?; en BN MS 13622, folio 101r
75	Cop[las] Solo Respuesta a una Dama de Palacio	Han visto q[ue] desdenoza y graciosa*	Serqueyra	(véase Stein para las concordancias)

76		Al ayre al ayre al ayre tormentos	Serqueyra	
77	Solo Estriu[ill]o	Cada vez q[ue] riñen Menguilla y Pascual	Villaflo	en BN MS M2478, folios 25r-25v, ¿misma música o sólo texto similar?; BN MS 13622, mismo texto pero distinta música
78	Estriu[ill]o	Llorad corason la ausencia del sol		
79	Solo Coplas	Beldad a cuyo rigor		
80	Estriu[ill]o	Despierta padre del dia que a tu alborada*	Nabas (compositor no identificado por Stein)	n BN MS M2478, folio 41v; ¿misma emúsica o sólo mismo texto? (véase Stein para otra concordancia)
81	Coplas Solo	Suspiraua una zagala	Serqueyra	
82	Estriu[ill]o Solo	Y assi este harpon tirano* (Stein da el incipit "En este arpon tirano")	Nabas	en BN MS M2478, folio 29r, ¿misma música o sólo mismo texto? (véase Stein para otras concordancias)
83	Solo Respuesta de una dama de Palacio	Vsted señor mio quiere q[ue] le escuche su pazion Surcaua en los brazos de Paris*	Serqueyra	
84	Solo		Serqueyra	en BN MS M2478, folios 16r-17r, ¿misma música o sólo mismo texto?; BN 13622, folio 113r (incompleta; distinta música que en SMMS M1); (véase Stein para otras concordancias)
85	Estriu[ill]o	Artificiosa abeja		
86	Coplas Solo	Deidad adorada	Serqueyra	
87	Solo	Zagala mira mira	Serqueyra	
88	Estriu[ill]o Solo	Quien quieres q[ue] te entienda	Serqueyra	
89	Solo Coplas	Hechando chispas de nieue	Serqueyra	
90	Estriu[ill]o	Buela pensamiento, no no no huyas	Villaflo	
91	Estriu[ill]o Solo	Pheniz sereis del tiempo	Serqueyra	
92	Estriu[ill]o	Oid oid mis suspiros	Vado	en BN MS M2478, folios 42v-43r, ¿misma música o sólo mismo texto?
93	Solo Estriu[ill]o	Ay que sera Menguilla	Villaflo	
94	Tonada francesa Vaile	Niña no sin las q[ue] el disimulo	Serqueyra	
95	Estriu[ill]o	Porq[ue] q[ue] nos viene	Alonso de Flores	
96	Coplas	Ay q[ue] me muero de risa	Penalva	
97	Solo	Solamente p[er] mudarte	Serqueyra	
98	Solo Estriu[ill]o	Solo es q[ue] rer o morir o padecer	Serqueyra	
99	Estriu[ill]o	Todo es amor **	Serqueyra	BN MS 13622
100	Solo	Ay de mi ganadico	Serqueyra	BN MS M2478, folios 58r-59v, ¿misma música o sólo mismo texto?
101	Solo	Auesilla si triste padeses	Villaflo	
102		Quando quando podre loguarte* [=Cuando podre loguarte]	M[ae]stro Paredes (compositor no identificado por Stein)	BN MS M2478, folio 28v; ¿misma música o sólo mismo texto? (véase Stein para otra concordancia)
103	Estriu[ill]o	Triste exemplo las rosas	D[on] Fran[cis]co Guerau	
104	A la Germanica Estriu[ill]o	En el fuego en el agua en el ayre	M[ae]stro D[on] Ju[an] Bonet Paredes	
105	Estriu[ill]o	A del arrebol luciente	Hidalgo	

106	Solo de Saynete	Amor ingrato quedo	Serqueyra	
107	Estriu[ill]o	Labradora silla q[ue]n te trajo a la corte	Vado	BN MS 13622, folio 219r; atribuida a Ruiz
108	Estriu[ill]o	Ay de q[ue]n siego	Rodriguez	
109	Solo Estriu[ill]o	Sosiega sosiega q[ue] en la dulce apacible calma	Navas	
110	Solo	Serrana hermosa q[ue] prestas luz y ardor	Santhiago Hernandes	
111	Estriu[ill]o	Ya respiran fragancias las flores	Serqueyra	
112	Solo	Ya no son mas de veinte	D[on] Juan de Zelis	
113	Estriu[ill]o	En verdad Filis mia	Villafior	
114	Estriu[ill]o a duo	Ay q[ue] a la rabia a la ira	Serqueyra	
115	Coplas Solo	Quien te a dicho Velilla	Serqueyra	BN MS M2478, folios 58v-59r; título dado: "Quien te ha dicho Juanilla"; ¿misma música o sólo mismo texto?
116	Estriu[ill]o	A la primer vista	Serqueyra	
117	Solo Coplas	Sin querer te ofendi, divina Irene	Villafior	
118	Solo Coplas	Al cielo adoro Marin		
119	Solo	El enigma del amor	Villafior	
120	Estriu[ill]o	Moradores de quanto	Ferrer	
121	Tonada francesa	Querer amar, si, si puede ser	Ferrer	BN MS 13622; título dado: "Tonada de Bayle de Miguel Ferrer"
122	Pesames a las Damas de Palacio de la muerte de N[uestra] Reyna D[ona] M[ari]a Luisa de Borbon	Huerfanas ninfas bellas	Serqueyra	
123	Solo	Celia si te a de costar	F P Miche	
124	Solo	Saued famosos ysleños	Navas	
125	Estriu[ill]o	Que lindo q[ue] bueno amor	Villafior	BN MS 13622, folio 203r; atribuida a Villafior

126-127 Cantada humana de D[on] P[edr]o Ravassa por la L. 1o. Tono punto baso puesto en Cifra por Zamora cantada humana incompleta para voz y acompañamiento instrumental (guitarra barroca) en tablatura por Pedro (Pere) Rabassa (1683-1767)?

CUADRO 1

Índice 1: Lista alfabética de los incipits de las canciones en SMMS M1 (con número de folio)

<i>Incipits</i>	Núm. de folio
A de las flores, a de las fuentes	71
A del arrebol luciente	105
A la esfera sagrada de los respectos	12
A la primer vista	116
A las iras de un desden	6
A que el sangriento estrago	52
Abe vuela que buscas las flores	18
Adoración del cuydado objeto	30

Al ayre al ayre al ayre tormentos	76
Al cielo adoro	118
Aleue desengano	59
Amantes semi dioses	14
Amor ingrato quedo	106
Apostemos que verso	3
Ardientes suspiros no salgais del pecho	23
Arrebatando albedrios	16
Artificiosa abeja	85
Auesilla si triste padeses	101
Aura tierna amorosa	42
Aves flores estrellas	41
Ay amor ay amor picarito	65
Ay ay que muero a una pena	35
Ay de mi dolor, ay de mi tormento	7
Ay de mi ganadico	100
Ay de q[ue]n siego	108
Ay del cuydado	51
Ay del rendido q[ue] su pena y su gloria	62
Ay infeliz Hezalia	4
Ay que sera Menguilla	93
Ay q[ue] me abrazo	34
Ay q[ue] me muero de risa	96
Ay q[ue] a la rabia a la ira	114
Ay q[ue] me abrazo ay q[ue] me muero	50
Barbaros moradores	47
Beldad a cuyo rigor	79
Bercebu cargue contigo	10
Buela pensamiento, no no no huyas	90
Cada vez q[ue] riñen Menguilla y Pascual	77
Celia si te a de costar	123
Como saube tanto Menga	63
Copias al alva con lindo chiste	53
De la sierra morena	56
De los ceños del Disiembre	8
Deidad adorada	86
Desgraciadas esperanzas	5
Despierta padre del dia que a tu alborada	80
Dexame tirana, dexame sentir	61
Digan las flores	37
Diligente se mueba la planta	58
El enigma del amor	119
En el fuego en el agua en el ayre	104
En los jardines de Apolo	19
En verdad Filis mia	113
Escucha Fenisa	64
Esquiva adorada Europa	2
Este dolor y alivio45Filis el miedo [h]a de ser	11
Filis que me quieras	70

Fortunilla instable	17
Han visto q[ue] desdenoza y graciosa	75
Hechando chispas de nieue	89
Huerfanas ninfas bellas	122
Huyan las sombras	60
Huyendo de la verde margen	28
Labradorsilla q[ue]n te trajo a la corte	107
Llorad corason la ausencia del sol	78
Mariposa q[ue] buelas	66
Mírad a quien a quien menosprecia la bella cruel	68
Mis quejas desdichadas ³⁹ Moradores de quanto	120
Ni fama ni historia	54
Niña no sin las q[ue] el disimulo	94
No me diras si traidora Marica	74
Oid el pregon	48
Oid moradores de Lesbos	67
Oid oid mis suspiros	92
Oid zagalejos	31
Oyeme Deyanira [Ay de mi Deyanira]	25
Pensaran los que me bienen	44
Pheniz sereis del tiempo	91
Por mas que asegures	43
Porq[ue] q[ue]n nos viene	95
Quando quando podre logarte	102
Que dulce fuera el amor	38
Que es esta Celia	49
Que es labor tirana	15
Que lindo q[ue] bueno amor	125
Querer amar, si, si puede ser	121
Quien es amor es un leal traidor	46
Quien quieres q[ue] te entienda	88
Quien te a dicho Velilla	115
Quieres que te diga Filis	40
Reciue sacro Apolo	24
Rusticos ciudadanos de las ondas	73
Saued famosos ysleños	124
Sequezuelo rapaz	22
Sereno el mar la violencia q[ue] es inclemencia	72
Serrana hermosa q[ue] prestas luz y ardor	110
Si de ausencia muero	9
Si el q[ue] se yo de q[ue] muero	69
Sin querer te ofendi, divina Irene	117
Solamente p[or] mudarte	97
Solo es q[ue]rer o morir o padecer	98
Sosiega sosiega q[ue] en la dulce apacible calma	109
Surcaua en los brazos de Paris	84
Suspiraua una zagala	81
Tirano amor que es esto mal	20
Todo es amor	99

Tortolilla si no es por amor	29
Tributarios felices	32
Triste exemplo las rosas	103
Tu sola tu pastora	36
Una pastorsilla triste	26
Valgate amor por amor	27
Valgate amor por niña	21
Vsted señor mio quiere q[ue] le escuche su pazion	83
Y assi este harpon tirano [En este arpon tirano]	82
Ya no son mas de veinte	112
Ya que en esta playa	13
Ya que no quiero mas Menguilla	33
Ya respiran fragancias las flores	111
Yo fui ardor a cuyo incendio	57
Yo soy el alto destino	55
Zagala mira mira	87

CUADRO 1

Índice 2: Compositores identificados en SMMS M1 y sus canciones

El número de canciones de cada compositor se encuentra entre paréntesis

* Identificadas por Stein

Compositor	Número de los folios
[Sebastián] Durón (2)	4, 5
Escuder (1)	50
Juan Fede (1)	3[
Miguel?] Ferrer (2)	58, 120
M[anuel?] Ferreyra (4)	30, 38, 45, 65
Al[f]onso de Flores (4)	26, 43, 49, 95
Francisco Guerau (1)	103
Santhiago Hernandez (1)	110[
Juan] Hidalgo (3)	7, 34, 105
Joseph Hurtado (1)	6
Maldonado (1)	23
José Marín (7)	8* (identificado por Stein como Hidalgo), 9, 10, 11, 29, 56, 118
Martinez (2)	32, 33
F P Miche (1)	123
[Juan de] Navas (13)	2*, 19, 24, 25* (identificado por Stein como Hidalgo), 41*, 42* (compositor no identificado por Stein), 47, 60, 73*, 80* (compositor no identificado por Stein), 82*, 109, 124[
Juan de?] Paredes (1)	13
Ma[est]ro Paredes (2) [¿mismo que Juan Bonet Paredes?]	35, 102*
Ma[est]ro Juan Bonet Paredes (1)	104
Penalva (1)	96
Joseph Rodriguez (3)	37, 70, 108

[Juan de] Serqueyra (34)	12, 14, 17, 21, 31, 48*, 51, 53*, 54, 59, 63, 68, 69, 75*, 76, 81, 83, 84*, 86, 87, 88, 89, 91, 94, 97, 98, 99, 100, 106, 111, 114, 115, 116, 122
Sin atribución (14)	15, 16, 20, 39, 46, 52, 57, 61, 62, 66, 78, 79, 85, 121
Juan del Vado (4)	18, 72, 92, 107
Veana (1)	71
[Manuel de] Villafior (17)	22, 27, 28, 40, 44, 55, 64, 67, 74, 77, 90, 93, 101, 113, 117, 119, 125
Juan de Zelis (2)	36, 112

Nota: De las 124 canciones, 111 no están identificadas por Stein; 24 compositores están representados en SMMS M1

CUADRO 2

Inventario del manuscrito SMMS M2 de la Biblioteca Sutro

Colección de piezas de música escogidas a dos guitarras

Número	Título
1	Yntroducción a la ópera del Tío y la Tía [7 pp.]
2	Aria de Colás [6 pp.]
3	Rondó [2 pp.]
4	Rondó contra del anterior [2 pp.]
5	Variaciones de Corral [tema, cinco variaciones y rondó, 9 pp.]
6	Andante con variaciones [tema y dos variaciones, 2 pp.]
7	Minueto. Allegro [2 pp.]
8	Rondó [7 pp.]
9	Andante con variaciones. Allegretto [tema y cuatro variaciones, 4 pp.]
10	Andante con variaciones. Allegretto [tema y nueve variaciones, 9 pp.]
11	Minueto Esquerio (? , 1 p.)
12	Adagio de Haydn [2 pp.]
13	Obertura del Barbero. Allegro. [6 pp.]
14	Andante [2 pp.]
15	Rondó. Allegretto. [4 pp.]
16	Rossini. Overtura del Trancredi [8 pp.]
17	Allegro [1 p.]
18	La Ytaliana en Argel, a Guitarra La 7a en Do [5 pp.]
19	Aria en la "pera del Barbero por Rossini [para voz y guitarra; traducción al español del texto en italiano, 6 pp.]
20	Jarave [para guitarra sola]*
21	Baile Yngles [1 p.]
22	Wals [2 pp.]
23	Walz La 7a en Do [para guitarra sola, 1 p.]
24	a mudanza [para voz y guitarra, 2 pp.]
25	La camorata [2 pp.]
26	La navegación [para guitarra sola, 2 pp.]

* "Jarave para tocarse este se pone la primera 5a en fa# y la 2a 5a queda en su tono: La primera 4a en Si y la 2a 4a en re# la 1a 3a en mi y la 2a 3a en sol# la 1a 2a en sol# y la otra en su tono todas las demás cuerdas no se menea para nada." Aparentemente un patrón casi de improvisación para jarabe.

CUADRO 3**Inventario del manuscrito SMMS M3 de la Biblioteca Sutro***Contiene arreglos para piano, copiado en el primer cuarto del siglo XIX (?)*

Número	Título
1	Dido abandonada*
2	Hircana en Yulfa = Yrcana in Julfa**
3	Galopada
4	Marcha
5	Sones del circo 1o 2o 3o [= primero, segundo, tercero]
6	Marcha
7	Otro [no es una marcha]
8	Bayle Yngles
9	Otro
10	Camad ^a
11	Pieza
12	Minue
13	Minue Congó
14	Boleras
15	Minue
16	Marcha
17	Marcha

Fuentes:

* Ballet bailado en el Coliseo de México (11 de abril de 1805), coreografía de Juan Medina, interpretado para celebrar el cumpleaños de Carlos IV.

** Anunciado como un "Bayle Heroico pantomimo", ballet bailado en el Coliseo de México (11 de abril de 1796), coreografía de Juan Medina, interpretado para celebrar el cumpleaños de Carlos IV, basado en una obra de Carlo Goldoni, libretto publicado en la ciudad de México (Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1796).

CUADRO 4**Inventario del manuscrito SMMS M5 de la Biblioteca Sutro**

Arreglado para guitarra y un instrumento bajo; contiene 14 contradanzas, siete valsos, 12 rigadones, seis zapateados, dos boleras, dos polacas, dos alemandas, 12 minuets, seis pastorelas, seis rondós, seis sonatinas, seis temas y variaciones, un minuetto afandangado y una "ynglesita para bayle". Las piezas están clasificadas en 10 secciones por el copista, salvo la sección 3 (Valsos).

1. *Contradanzas con menores a la ynglesa*

Siete contradanzas; en 2/4 o 6/8; cada contradanza es bipartita, la primera sección es en tono mayor y consiste en dos frases de ocho compases (repetidas), la segunda es en tono menor (relativo o paralelo) y consiste en una frase de ocho compases (repetida); la repetición "D. C. y fin" está indicada.

2. *Contradanzas de cuatro partes*

Siete contradanzas; en 2/4; cada una con cuatro frases de ocho compases (repetidas); los números seis y siete están marcados "D. C. y fin".

3. *[Valsos]*

Siete valsos; en 3/8; cada uno con tres frases de ocho compases (repetidas); el número dos está marcado "D. C. y fin".

4. *Rigadones*

12 rigadones; en 2/4; cada uno con dos frases de ocho compases (repetidos).

5. *Zapateados, Voleras, Polacas, Alemandas, Minuet afandangado, y Ynglesita del teatro.*
Seis zapateados, cada uno con un tema (cuatro compases) y seis variaciones (cuatro compases cada una).
Dos "Voleras para Bayle".
"Polaca con Variaciones"; tema, seis variaciones, y sección final ("Final") (para guitarra sola).
"Polaca de Guitarra sola"; con sección final ("Final") (para guitarra sola).
Dos alemandas.
"Minuet afandangado con variaciones para guitarra sola", "Minuet, Variacion primera", y "variación de ejecución y manejo" (para guitarra sola).
"Ynglesita para Bayle".
6. *Minuetes de Guitarra y Baxo*
Diez minuetes y dos minuetes con variaciones.
7. *Pastorelas de Guitarra y Baxo*
Seis pastorelas con secciones en "menor"; marcada con "D. C. y fin" al final.
8. *Rondoes de Guitarra y Baxo*
Seis rondós con una o dos secciones en "menor"; y algunas con sección "final".
9. *Sonatinas de guitarra sola*
Seis sonatinas para guitarra sola.
10. *Temas con Variaciones de Guitarra sola*
Seis grupos de tema y variaciones, con un tema y tres, cuatro, o seis variaciones.

1. El primer punto es el de la "libertad de expresión", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para expresar sus opiniones y sentimientos sin temor a represalias.
2. El segundo punto es el de la "libertad de prensa", que se refiere a la capacidad de los medios de comunicación para informar a la ciudadanía de manera libre y responsable.
3. El tercer punto es el de la "libertad de reunión", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para reunirse pacíficamente y expresar sus opiniones.
4. El cuarto punto es el de la "libertad de asociación", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para unirse a organizaciones y sindicatos.
5. El quinto punto es el de la "libertad de movimiento", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para moverse libremente dentro y fuera del país.
6. El sexto punto es el de la "libertad de elección de residencia", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para elegir su lugar de residencia.
7. El séptimo punto es el de la "libertad de elección de profesión", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para elegir su profesión y actividad económica.
8. El octavo punto es el de la "libertad de elección de religión", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para elegir su religión o creencia.
9. El noveno punto es el de la "libertad de elección de idioma", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para elegir su idioma materno.
10. El décimo punto es el de la "libertad de elección de nacionalidad", que se refiere a la capacidad de los ciudadanos para elegir su nacionalidad.

Estas libertades son fundamentales para el desarrollo de una sociedad democrática y libre. Sin ellas, no se puede garantizar el respeto a los derechos humanos ni la participación ciudadana en la vida pública.

Por lo tanto, es necesario que los gobiernos y las autoridades encargadas de velar por el cumplimiento de la Constitución garanticen estas libertades y no permitan que sean restringidas o violadas. Solo así se podrá construir una sociedad justa y equitativa para todos.



Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)¹

Ricardo Miranda*

Mientras para algunos autores el clasicismo en México fue un “momento de paso”, otros consideran los años finales de la Colonia y los primeros de la Independencia como una época de decadencia musical. No obstante, tras ocuparse de aspectos tales como el repertorio local y la práctica musical pública y privada, el autor no sólo propone una revaloración de la música de esta época sino también delimita un período de setenta años, durante el cual el estilo clásico gozó de una presencia importante en el gusto del público y de los compositores locales.

While some authors have considered Mexican classicism as some kind of “transitional step”, others have pointed out a musical decline during the last years of the colonial period and the first years of independent Mexico. Nevertheless, after referring to different issues concerning local repertoire and private and public performance practice, the author proposes both a reassessment of music from that time as well as the delimitation of a seventy-year period in which classicism held an important place in the taste of both local composers and audiences.

Los acercamientos al estudio de la música durante el final de la época colonial y los primeros años de la Independencia parecen desembocar a menudo frente a una serie de barreras aparentemente infranqueables: o bien la música de este período ha escapado a los ojos de intérpretes y musicólogos, o las fuentes han desaparecido con el tiempo, o las circunstancias históricas de aquel entonces no permitieron un florecimiento musical equiparable al que se vivió durante los días de esplendor barroco, cuando Sumaya y sus contemporáneos dieron a la Nueva España un repertorio musical envidiable. Como consecuencia de esta situación, los más importantes historiadores de la música mexicana –Stevenson, Saldívar, Mayer-Serra– coinciden en otorgar un cierto espacio a la música de este período dentro de sus respectivos trabajos, aunque siempre menor en relación a cualquier otro tema tratado. Al respecto, Stevenson no dudó en afirmar que “la música mexicana se encontraba en un estado de depresión al finalizar la época virreinal”,² mientras que Otto Mayer-Serra también sugirió

* Investigador del CENIDIM

¹ La primera versión de este ensayo, bajo el título de “Afterthoughts on History and Music in Mexico, 1770-1810”, fue leída en la *International Conference on Mexican Music* organizada por la Universidad de Kansas durante febrero de 1997.

² Robert Stevenson, *Music in Mexico, a Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell,

algo semejante. Para el distinguido musicólogo exiliado en México, la música de este país pudo seguir con prontitud los cambios de la música europea mientras la práctica musical fue dominada por la iglesia. Pero tan pronto como la vida musical se expandió a otras áreas fuera del ámbito eclesiástico, hubo un marcado declive que desembocó en una menor exigencia técnica y en una conspicua variedad de estilos y gustos.³

Según parece, la visión de Mayer-Serra conservó su vigencia medio siglo después cuando la Universidad Nacional Autónoma de México auspició en 1984 la edición de una nueva historia de la música en México. Con excepción de algunas referencias a Manuel Corral, José Manuel Aldana o a la influencia de Haydn en nuestro país, el estilo clásico mexicano no fue objeto de mayor tratamiento por parte de quienes elaboraron dicho trabajo. Incluso, al introducir una pieza de Francisco Delgado, Thomas Stanford sugirió que “en México, el estilo clásico constituyó tan sólo un ‘momento de paso’ en el cual estuvieron involucrados muy pocos compositores, y que separó los períodos barroco y romántico hacia los inicios del segundo cuarto del siglo XIX. Existió poco interés en esta fase estilística [...]. El clasicismo no gustó al público capitalino de entonces”.⁴

Sin embargo, distintas evidencias documentales apuntan hacia un fenómeno diametralmente opuesto, por lo que propongo sugerir aquí que el clasicismo no fue “un momento de paso” sino un estilo musical cultivado alrededor de sesenta años, que fue acogido con entusiasmo por el público mexicano. Baste por ahora recordar un curioso anuncio publicado en 1810, poco antes del inicio formal de la revolución de Independencia, que documenta la importancia del estilo clásico en México durante ese año. La librería de Ceferino Martínez ofrecía a la venta una interesante selección de partituras entre las cuales se encontraba una “So-

1952, p. 173. Es justo decir que en épocas recientes, y a raíz de nuevas investigaciones, Stevenson ha cambiado substancialmente esta visión. (Comunicación personal, enero de 1997).

³ Mayer-Serra dió a esta situación un sentido sociológico vinculado al desarrollo de la música en México durante el siglo XIX: “Mientras que la música estuvo estrechamente ligada con la Iglesia, ésta hizo guardar el paso a sus funcionarios musicales con el ritmo evolutivo de la música europea [...]. Durante la época colonial, la Iglesia evitó un retraso sensible de la práctica musical en México sobre la europea. Éste se produjo en el mismo instante en que los músicos se convirtieron en “artistas libres” y tuvieron que basar su existencia económica y artística en las exigencias estéticas de la nueva sociedad burguesa. Con ello volvemos nuevamente a lo que hemos designado como el factor decisivo para la práctica musical mexicana del siglo XIX: el salón burgués, y su producto, la música ‘salonesca’”. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941, p. 68. Reimpresión facsimilar: México: CENIDIM, 1996.

⁴ E. Thomas Stanford: nota introductoria al Adagio del *Te Deum* al Sr. Felipe de Jesús, en *La música de México III. Antología, 2. Periodo de la Independencia a la Revolución*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 7.

nata grande” de Haydn y varios trabajos de autores nacidos durante la década de los años setenta del siglo XVIII: Johann Baptist Cramer (1771-1858), Adalbert Gyrowetz (1763-1850), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) y Rodolphe Kreutzer (1766-1831) entre otros.⁵ Este y muchos otros anuncios e inventarios semejantes demuestran que no sólo se conocieron en nuestro país obras de los “grandes maestros” del clasicismo, sino que también llegaron a la Nueva España piezas escritas por algunos compositores “menores”.⁶

Los cambios experimentados por la sociedad novohispana durante el final del período colonial tuvieron un efecto palpable en la diversificación social y estilística de la música. Pero, como apuntan algunas obras y documentos, ello no significó un atraso respecto a los avances musicales en Europa. No obstante, permanecen los obstáculos señalados anteriormente: muy contados trabajos escritos durante el período en cuestión están al alcance—tales como el *Minué con variaciones* de José Manuel Aldana (1758-1810), ejemplo preciso del estilo *galant*, o el *Andante con variaciones* de Manuel Corral (1790-18?)—y ninguna de estas obras representa una aportación extraordinaria. Sin embargo, sabemos que durante los últimos años del dominio español, las bellas artes—lo mismo la filosofía y la ciencia—florecieron con singular ahínco. Así las cosas, parecería extraño suponer que la música fue el único de los terrenos de la cultura novohispana que experimentó un declive. Por el contrario, y a pesar de la relativa ausencia de fuentes, al observar los logros en otras áreas y establecer su posible relación con la información musical que se conoce, es posible inferir una nueva perspectiva sobre el curso seguido por la música durante aquel entonces.

El período comprendido entre 1770 y 1800 fue uno de los más ricos e interesantes de nuestra historia y en el cual se localizan las raíces del México moderno. Financiada por las aparentemente inagotables reservas mineras del país, la legendaria “Ciudad de los palacios” fue construida entonces mientras Antonio Alzate publicaba su famosa *Gaceta de Literatura*, el veracruzano José Sáenz de Santa María, Marqués de Valdez-Iñigo, le en-

⁵ *Diario de México*, 10 de octubre de 1810. Este anuncio también es citado por Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶ Parte importante de esta documentación se localiza en inventarios de aduana. Por ejemplo, el siguiente: “D. Thomas Domingo de Acha vecino del comercio de esta Ciudad parece ante V. y digo que D. Miguel Ignacio de Miranda vecino de Veracruz me tiene remitidos con el Ilmo. Miguel Flores 4 cajones de libros y música cuyo contenido consta de la Factura que debidamente se presentó; Y estando detenido en esta Real Aduana por falta de correspondiente pase. A V.S.Y. suplico mande el que se me dé en lo que recibiré merced”, México, 17 de julio de 1787, AGN, Hacienda, vol. 1118. Entre los compositores cuya música forma parte de estos cajones están Haydn, Christian Cannabich, Giuseppe Maria Cambini, François Gossec, Karl Dittersdorf, Johann Christian Bach, Giovanni Paisiello y Pierre Van Maldere, entre otros.



*Estatua ecuestre de Carlos IV,
Manuel Tolsá*

cargaba a Haydn las *Siete palabras* y Manuel Tolsá comenzaba a dejar su insuperable huella en plazas y edificios, proceso que culminaría con la llegada del célebre *Caballito* al corazón mismo de la ciudad. Pero si la escultura neoclásica había logrado establecerse en el centro de aquella metrópoli, la música clásica no podía quedarse atrás. Bastaba con encaminarse a la catedral, al Coliseo o a la academia de música del Colegio Mineralógico para escuchar lo mejor del repertorio clásico. Y si se deseaba, la librería de Fernández de Jáuregui contaba con una espléndida selección de partituras para llevar a casa: música vocal, de cámara y solista escrita por Haydn, Mozart, Pleyel, Clementi, Kozeluch, Dussek, Bocherini y muchos más autores estaba a la venta en dicho repertorio.⁷

Detrás de todos estos eventos se localiza un fenómeno social importante. Los criollos comenzaban a perfilarse como una poderosa clase social, plenamente consciente de su papel en la economía y la cultura de la Nueva España. La identidad de este grupo se iba consolidando y ello se reflejó en distintos ámbitos culturales. Por ejemplo, una reacción natural frente al barroco puede apreciarse en la adopción de un estilo más adusto y severo, representado por los edificios de Tolsá o de Francisco Tresguerras. Por otra parte, se perfiló una clara tendencia hacia la Ilustración: los criollos dieron un impulso definitivo a la ciencia, que se reflejó en la acometida de empresas tales como la expedición botánica de la Nueva España iniciada en 1788 o la segunda expedición de Alaska que salió de San Blas en 1790. Sin duda, esta pasión por la ciencia y las humanidades había sido cultivada

⁷ El inventario de partituras de la librería de José Fernández Jáuregui puede consultarse en el Archivo General de la Nación, donde John Koegel y quien esto escribe lo encontraron en el mes de enero de 1997. Véase "Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Albaceazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, año de 1801", en "Testamentaria de José Fernández Jáuregui...", AGN, Tierras, vol. 1334, folio 522. (Cfr. Apéndice).

en la lectura de libros prohibidos: Rousseau, Diderot, Voltaire y otros autores proscritos por la Inquisición.

¿Quiénes, si no los criollos y españoles ilustrados, patrocinaron distintas audiciones tales como las que formaron la Academia del Colegio Mineralógico, los recitales ofrecidos por Mariano Soto Carrillo, Agustín Horcasitas y Manuel Corral, o las suscripciones para comprar música que sostuvieron Corral y Francisco Delgado?⁸ Durante la primera década del siglo XIX tuvieron lugar conciertos y recitales de manera regular, mientras que la práctica musical doméstica experimentó una expansión inusitada como lo denota el amplio comercio de partituras e instrumentos que caracteriza al ocaso novohispano. Por lo que respecta al repertorio ejecutado, el citado catálogo de Fernández de Jáuregui nos da una idea más o menos precisa: música *antigua* —es decir, barroca— y un amplio repertorio de compositores cuyo estilo oscila entre el galante y el clásico. Sin duda, este último fue el favorito de la ilustración novohispana.

Diversas evidencias relacionadas con la práctica musical y con las pocas partituras al alcance permiten afirmar que el estilo clásico llegó a México durante las últimas tres décadas del siglo XVIII y que permaneció en boga hasta bien entrado el siglo XIX, al menos hasta 1830. Se trata entonces de un período de sesenta años, similar al experimentado por la música europea y no de un “momento de paso”.⁹ Al ubicar alrededor de 1770 el surgimiento del estilo clásico en México no sólo influye la significativa muerte de Ignacio Jerusalem en 1769, sino la llegada al archivo del Colegio de las Rosas de la obertura de Antonio Sarrier, obra cuya estructura sonata anuncia un novedoso y fundamental concepto de la forma musical *sine qua non* del clasicismo.¹⁰ De manera similar, la muerte de Mariano Elízaga en 1842 cierra simbólicamente esta etapa. Para entonces, un romanticismo temprano —evidente en la influencia de Rossini y otros autores italianos— campeaba ya en la producción mexicana. De tal suerte, puede decirse que al menos contamos con ejemplos del clasicismo temprano y tardío dentro del repertorio mexicano al alcance, pero el camino que une a la forma sonata temprana de la Obertura de Antonio Sarrier con los ecos beethovenianos de las *Últimas variaciones* de Elízaga requiere ser reconstruido en casi su totalidad.¹¹

⁸ Sobre estas suscripciones véase el *Diario de México*, 20 de diciembre y 12 de junio de 1809, respectivamente.

⁹ Curiosamente, mientras Europa experimentó el surgimiento de una revolución fundamental cuando Beethoven era todavía joven, la guerra de Independencia se sitúa a la mitad del florecimiento de dicho estilo en México.

¹⁰ Sobre Antonio Sarrier véase Ricardo Miranda, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia, Michoacán: Conservatorio de las Rosas, 1997.

¹¹ Como bien apunta Craig Russell, la presencia de la forma sonata en la Nueva España se

Ya que las obras citadas sirven como puntos que delimitan un período, vale la pena hacer un par de observaciones sobre ellas, comenzando por el final. Cuando en 1994 salió a la luz la citada partitura de Elízaga,¹² algunos colegas sugirieron que resultaba difícil hablar de un estilo clásico en relación con la obra de Elízaga, ello a pesar de que esta obra está escrita según un inusual modelo estructural empleado por Haydn. Tiempo después, al revisar algunos de los eventos ocurridos en la escena musical de México durante los primeros años del siglo XIX, pude comprobar que existía un lazo natural y fehaciente que unía a Haydn y Elízaga. En efecto, durante 1806 Manuel Corral –compositor e intérprete español exiliado en México– ejecutó las Variaciones en fa, Hob. XVII/26 de Haydn, cuya partitura se hallaba en venta por aquéllos días, según confirma el *Diario de México*.¹³ Estas variaciones, igual que las escritas por Elízaga hacia 1826, siguen un mismo patrón estructural: un tema en modo menor, seguido de un tema en modo mayor y de juegos de dobles variaciones que se alternan entre ambos modos (Haydn: fa menor-fa mayor; Elízaga: do menor-do mayor, etc.). Aunque la influencia de Haydn en Iberoamérica ha sido profusamente documentada por Robert Stevenson, la forma empleada por Elízaga prueba la influencia de Haydn en términos composicionales de manera fehaciente.

Por otra parte, no cabe duda de que Elízaga encontró en Beethoven una fuente importante de recursos pianísticos aunque, si la música no fuera suficiente testimonio, prueba de la influencia de Beethoven sobre Elízaga puede encontrarse en sus *Elementos de Música* (1823), donde Elízaga sugiere con toda claridad que Mozart y Beethoven son los compositores con quienes otros autores contemporáneos deben compararse para ser juzgados.¹⁴ Además, ya que Elízaga sigue de cerca a Haydn, está claro que la obra de los tres grandes clásicos vieneses sirvió como ejemplo y parámetro para sus propias creaciones. Sin embargo, Elízaga también

remonta al menos a la mitad del siglo XVIII, como lo demuestra el *Allegro* para guitarra de Santiago de Murcia localizado en el llamado *Códice Saldívar número 4*; Craig Russell, *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4": A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico*, 2 vols., Chicago: University of Illinois Press, 1995, vol. I, p. 114. Otro antecedente importante, signo inequívoco del cambio estilístico en la Nueva España, lo constituyen las sonatas de Juan Antonio de Vargas y Guzmán; véase su *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* [Veracruz, 1776], (reproducción facsimilar, estudio analítico y versión de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero), 3 vols., México: Archivo General de la Nación, 1986.

¹² Mariano Elízaga, *Últimas variaciones* (reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda), México: CENIDIM, 1994.

¹³ "Elogio del músico Corral", *Diario de México*, 13 de agosto de 1810.

¹⁴ Mariano Elízaga, *Elementos de Música*, México: Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio, 1823.

conoció la música de otros compositores de aquélla época tales como Nicolo Jomelli (1714-1774), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), el célebre pianista bohemio, y Cristophe Willibald Gluck (1714-1787), cuya música interpretó en un concierto que tuvo lugar en 1826. Así pues, la única duda respecto al cultivo del estilo clásico por parte de Elízaga radica en explicar si éste fue una excepción o una consecuencia de los cambios estilísticos experimentados por la música mexicana desde finales del siglo XVIII. Hasta que no se encuentre un número representativo de obras, dicha cuestión no podrá ser aclarada del todo. De cualquier forma, existe la suficiente información documental para afirmar que el clasicismo no fue un estilo menospreciado por el público y los autores mexicanos.

Conforme 1810 se acercaba, el cambio gradual entre el barroco y el estilo galante había prácticamente terminado en México. Se trató no sólo de un cambio estilístico sino también de público, ya que los criollos conformaron una nueva y ávida audiencia. Esto se revela no sólo en los ya citados conciertos y recitales que tuvieron lugar en México sino también en otros lugares como Morelia, lugar vinculado a la sinfonía de Sarrier tanto como a futuros criollos insurrectos. Al parecer, dentro del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid existió una clara división en el carácter de las actividades musicales llevadas a cabo. Las jóvenes contribuyeron regularmente con su talento musical a los servicios religiosos ofrecidos en la iglesia del convento, e incluso obtenían ganancias mediante dichos servicios. Sin embargo, hubo otras ocasiones en las que se ejecutó algún programa musical fuera del ámbito eclesiástico: las “festividades” o “coloquios” durante las cuales la interpretación de la orquesta de las *rosistas* iba seguida de una deliciosa merienda. Lo mejor de la sociedad local era invitada a estos días especiales en los que la orquesta del Colegio se veía reforzada con la contratación externa de músicos profesionales, con toda probabilidad, músicos de la espléndida capilla catedralicia.

Ya que los eventos aquí descritos se desprenden de los registros de contabilidad del Colegio, no está de más hacer un paréntesis para hablar sobre la información que guardan estos documentos. Por ejemplo, sabemos que el gasto diario anual en música —que incluía enseñanza externa diaria, reparaciones de instrumentos y adquisición de *papeles de música*— siempre fue superior al de gastos médicos. Pero si ello es un hecho encomiable, resta saber que los gastos en compra de chocolate eran prácticamente el doble de lo que se gastaba en música. No por ello el Colegio de Santa Rosa María dejó de ofrecer un repertorio novedoso dentro de su capilla. Después de todo tenían que competir con una de las mejores catedrales del virreinato —en términos musicales—, y ello explica que las autoridades de Santa Rosa hayan recibido directamente del acervo de música de la Real Capilla una extraordinaria serie de partituras que incluso —como en los casos de

las obras orquestales profanas de Antonio Sarrier y Antonio Rodil— sirvió para conformar la parte musical de las citadas *festividades*.

Si bien el Colegio de Santa Rosa María fue una institución religiosa destinada a socorrer a las huérfanas de origen español, sabemos que sus puertas se abrían con generosidad para los criollos. En 1809 el mayordomo del Colegio —José María Obeso— fue aprehendido por las autoridades españolas y acusado de conspiración; Allende y Matamoros estaban involucrados en esta revuelta y apenas pudieron escapar. De tal suerte, la sinfonía de Sarrier y la Independencia mexicana coinciden en uno de sus destinos. Como se ha sugerido, la sinfonía de Sarrier pudo ser ejecutada en una de aquellas ocasiones especiales a las que se invitaba a otros notables vallisoletanos. Incluso, quizá entre ellos llegaron a encontrarse Hidalgo y Morelos quienes, una vez que habían devuelto a sus secretos compartimentos las ideas liberales que profesaban, procedían a pasar una tarde memorable en la que Sarrier —al lado de Moratilla, Nebra y algún otro— servía como preludeo magnífico a un buen tazón de chocolate.¹⁵

La idea de que existió un declive en la vida musical de las capillas religiosas después del auge barroco encabezado por Sumaya y Jerusalem debe ser revisada. En 1788 Juan de Viera aún describe a la capilla de la Catedral de México como “formada por ángeles, más que por hombres”, siendo los ángeles alumnos de Ignacio Jerusalem:

Su capilla de música es la más selecta, diestra y sabia de quantas tiene la América, pues sus individuos (que son cincuenta) son la mayor parte discípulos del nunca bien ponderado italiano, el Maestro Jerusalem. No hai instrumentos assí órgano, violines, violas, contrabajos, flautas traveseras, oboes, flautas dulces y octavinos, trompas y clarinetes que no se oigan resonar en este Choro quasi diariamente. Cada uno de los músicos tiene una renta correspondiente que la que menos llega a quinientos pesos fuertes, subiendo otros hasta mil pesos, llegando el número de ellos, sin los seises y capellanes de Choro, a cincuenta individuos, y el Cabildo no repara en acrecer las rentas según las habilidades. Estas son tantas que estando una noche de Miércoles Santo una pandilla de Europeos de esfera, les oí decir que no llegaba Toledo ni Sevilla a tanta magnificencia pues más parecía Choro de ángeles que de hombres.¹⁶

¹⁵ Por cierto, la fallida insurrección de Morelia no es la única evidencia que vincula a la música con los insurgentes. Alrededor de 1790 dos extranjeros de apellidos Cors y Miller fueron aprehendidos en la ciudad de México por “estar en acuerdo con las ideas de la revolución francesa”. Durante los años previos a su captura, estos insurrectos ciudadanos se habían dedicado a una profesión noble: la construcción de claves y fortepianos, instrumentos en demanda continua entre los criollos.

¹⁶ Juan de Viera, “Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional”, en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780): tres*

Misas, motetes y diversos trabajos religiosos escritos por Aldana (*Misa a dúo con Vvs y basso, Himno y versos al Beato Felipe de Jesús*), Elízaga (*Maitines de la Transfiguración de Nuestro Señor* [4 voces y 8 instrumentos], *Pangue Lingua* [4 voces y 8 instrumentos]), y Francisco Delgado (*Te Deum al Sr. Felipe de Jesús*) son testimonio de cómo el clasicismo también encontró dentro de la Iglesia un terreno fértil que continuó las glorias de una magnífica tradición musical que se remonta al siglo XVII. Al respecto es importante recordar aquí el cultivo de los *versos* orquestales que, en manos de Cayetano Echeverría, Manuel Delgado o los citados Aldana y Francisco Delgado, conforma un singular repertorio orquestal que bien pudiera substituir al de las sinfonías dentro del clasicismo mexicano.¹⁷ Sin embargo, la venta en México de partituras orquestales escritas por Stamitz, Haydn, Mozart o Bocherini permite suponer que este género también fue cultivado por autores novohispanos: así lo confirma la referencia a una sinfonía escrita por José Manuel Aldana localizada en el citado repertorio de Fernández Jáuregui. Por cierto, esta lista incluye algunas otras referencias importantes y hasta hoy no consignadas: un concierto de Aldana —con toda probabilidad para violín— así como dúos y tríos de Francisco Delgado. A este inventario pueden añadirse obras como las sonatas para clave de Manuel Corral, su *Concierto de clave obligado a toda orquesta*, o las sonata y *Sonata concertante* de Aldana para violín y guitarra.¹⁸ La lista va conformando poco a poco un inventario de esos materiales perdidos, obras fundamentales del clasicismo mexicano que constituyen los eslabones de la cadena que une a Sarriar con Elízaga.

En su *Panorama de la música mexicana*, y a propósito del músico morliano, Otto Mayer-Serra dio cuenta de una curiosa discusión que, recogida en las páginas de *El Noticioso general*, tuvo lugar en 1819. Elízaga participó en la etapa final de esta discusión técnica que había sido iniciada por algunos protagonistas no identificados. Primero, un anónimo músico de Valladolid hizo públicas una serie de preguntas respecto a la técnica y la naturaleza estética de la música. Las preguntas fueron recogidas por un grupo de eruditos, quienes bajo el seudónimo de *Los sapientísimos euterpianos* contestaron doctamente a las preguntas del primero. En medio de la discusión terció un tal *Ogadel* y finalmente Elízaga redactó cuatro axiomas correspondientes a cada una de las preguntas originales. Para

crónicas (prólogo de Antonio Rubial), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Cien de México), p. 205.

¹⁷ Véase el artículo de Karl Bellinghausen, "El verso: primera manifestación orquestal de México", *Heterofonía*, vol. XXV, no. 107, julio-diciembre 1992, pp. 4-10.

¹⁸ Una copia de la parte de guitarra de estas sonatas está localizada en el llamado *Códice Angulo*, de la biblioteca de la Escuela Nacional de Música (UNAM).

efectos de este ensayo, no importan tanto los detalles de toda esta discusión como el objeto mismo de sus especulaciones, en particular de la cuarta pregunta: el lugar que dentro de la práctica musical de aquel entonces debía ocupar el canto llano. En otras palabras, esta extraña discusión tenía por objeto encontrar una justificación teórica para lo que en la práctica era un hecho cotidiano desde hacía varios años: el abandono de la escritura contrapuntística en favor de una escritura francamente vertical y armónica.¹⁹ Así pues, semejante discusión sobre un viejo y un nuevo orden tuvo lugar en la escena musical de México justo cuando el país iniciaba cambios históricos fundamentales. Años más tarde el propio Elízaga definiría en sus *Elementos de música* las características del nuevo estilo: “considerar a la música bajo su verdadero punto de vista” y no revestirla de “adornos góticos”.²⁰ Expresadas en términos un tanto obscuros, las propuestas de Elízaga pretenden sintetizar la esencia de su pensamiento estético. El “verdadero punto de vista” de la música consiste en que ésta debe expresar sentimientos y pasiones humanas a través de un lenguaje que evite cualquier ornamentación innecesaria. Para Elízaga, “una composición hecha precisamente según las reglas fundamentales de la música, es un discurso a lo más elegante, pero que no mueve ni persuade; cuando por el contrario la música expresiva es un discurso elocuente que triunfa en los ánimos de los oyentes”.²¹

También en el terreno social tuvo lugar una cierta revisión del papel de la música y de sus ejecutantes. Si en 1808 José Wenceslao Barquera tenía necesidad de recurrir a nociones aristotélicas para justificar la existencia de la Academia de Música del Colegio Mineralógico,²² en 1822 Iturbide encomendó a Elízaga la formación de una orquesta cuyos miembros más connotados —Antonio Salot, Francisco Delgado y los hermanos Matías e Ignacio Trujeque— habían tomado parte activa en dichas academias: los promotores del estilo clásico durante el ocaso de la Colonia eran los músicos oficiales de la nueva nación.

Aunque importantes archivos como el de la Colegiata de Guadalupe y el del Colegio de las Vizcaínas pudieran esconder algunas de las obras fundamentales del clasicismo mexicano, no debe olvidarse que dichos ar-

¹⁹ Para mayores detalles sobre esta polémica, uno de cuyos temas fue el uso del canto llano como “bajo fundamental”, véase Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, pp. 57-60.

²⁰ Mariano Elízaga, *Elementos...*, p.[vi].

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² En su “Discurso sobre la Música”, José W. Barquera se preguntaba: “¿Y qué otro medio podrá sostener la concordia y conexiones sociales, al paso que alivien a los individuos las tareas del trabajo, y se formen en las ideas del buen gusto, mejor que la música?” J[osé] W[enceslao] Barquera, “Discurso sobre la música”, *Diario de México*, 28 de octubre de 1807.

chivos guardan una proporción mayoritaria de música religiosa. En una época en la cual la Iglesia dejó de ser la fuerza conductora del quehacer musical, resulta obvio que cualquier partitura profana reviste el mayor interés, si bien los protagonistas del clasicismo mexicano –tales como Aldana, Elízaga o Francisco Delgado– parecen haber transitado entre los mundos sacro y profano con la misma libertad que Mozart o Haydn. No queda sino esperar que aquéllas partituras que hoy son sólo una referencia salgan a la luz para enriquecer y ampliar el concepto de un estilo y una época de nuestra historia musical que, no por escasa en materiales, siga siendo inexistente o menos importante para la historiografía musical de México.

Apéndice

Selección de partituras en venta en la ciudad de México, 1801²³

A. Muestra de repertorio disponible de diez compositores europeos

+autores cuya música se encuentra en el archivo de la Real Capilla

Bach, Johann Christian (1735-1782) +	Si	c		d									
Boccherini, Luigi (1743-1805) +	Si	c	t	d	so		q	se					
Clementi, Muzio (1752-1832) +	Si				so				cv				
Dittersdorf, Karl (1739-1799) +	Si		t										
Gossec, François (1734-1829) +	Si	c											
Haydn, Joseph (1732-1809) +	Si	c	t	d	so	C	q		cv	x	v		
Kozeluch, Leopold Anton (1752-1818)	Si	c			so	C			cv				
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) +	Si	c	t	d		C	q		cv				
Pleyel, Ignaz (1757-1831) +	Si	c	t	d	so	C	q	se	cv	x			
Stamitz, Carl (1745-1801)	Si	c	t		so	C							

Si = sinfonías

c =cuartetos

t = tríos

d = dúos

so = sonatas

C=conciertos

q = quintetos

se = sextetos

cv = música para clave

x = otras piezas

v = música vocal

²³ Fuente: “Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Albalcenazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, año de 1801”, en “Testamentaria de José Fernández Jáuregui...”, AGN, Tierras, vol. 1334, folio 522. (Vid. nota 7).

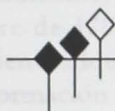
B. Obras de autores mexicanos a la venta

Aldana, José María (1758-1810):	1 Sinfonía, 1 dúo [para cuerdas?], 1 Concierto [para violín?].
Delgado, Francisco (c.1790-1849):	1 dúo, 1 trío, 1 minuet para clave.
Jerusalem, Ignacio (c.1710-1769):	1 juego de versos orquestales

C. Otros autores cuyas obras (para diversos instrumentos y dotaciones) estaban en venta

Abel, Karl Friderich (1723-1787)+	Lachnith, Ludwig Wenzel (1746-1820)
Barriere, Ettienn Bernard (1748-1816/18) +	Leduc, Simon (1748-1777)
Beck, Gottfried Joseph (1723-1809)	Mayr, Johannes Simon (1763-1845) +
Cambini, Giuseppe Maria (1746-1825) +	Naumann, Johann Gottlieb (1741-1801) +
Cannabich, Christian (1731-1798)	Paisiello, Giovanni (1740-1816) +
Chinzer, Giovanni (s. XVIII)	Piccini, Niccolò (1728-1800) +
Cimarosa, Domenico (1749-1801) +	Pichel, Wenzl (1741-1804)
Davaux, Jean Baptiste (c.1737-1822)	Pierlot (Alfred Pilot?) +
Demachi, Giuseppe (s.XVIII)	Pugnani, Gaetano (1731-1798) +
Ferrari, Giacomo Gotifredo (1763-1842)	Raimondi, Ignazio (c.1735-1813)
Filtz, Johann Anton (1733-1760) +	Richter, Franz Xaver (1709-1789) +
Fodor, Joseph (1752-1828)	Riegel, Henri-Joseph (1741-1799)
Gehot, Joseph (m.1820)	Roseti, Franz Anton (1750-1792) +
Giardini, Felice (1716-1796)	Schuster, Joseph (1748-1812)
Graaf, Friderich Hartmann (1727-1795)	Schvanenberg, Johann Gottfried (1740-1804)
Gretry, André Ernest Modeste (1741-1813)	Schwindl, Fiederich (1737-1786) +
Guenin, Marie Alexandre (1744-1835) +	Scolari, Giuseppe (ca. 1720-1774) +
Gyrowetz, Adalbert (1763-1850) +	Stamitz, Johann Wenzl Anton (1717-1757)
Hoffmeister, Franz Anton (1754-1812)	Sterkel, Johann Franz Xaver (1750-1817)
Just, Johann August (c.1750)	Strumpf, Johann Christian (m.1801)
Kammel, Anton (1730-1788)	Van Maldere, Pierre (1724-1768) +
Kreutzer, Rodolphe (1766-1831) +	Vanhal, Jan Baptist (1739-1813)
Kuffner, Joseph (1776-1856)	Vogel, Johann Christian (1756-1788)

El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII¹



Craig H. Russell*

Traducción del inglés de Yael Bitrán

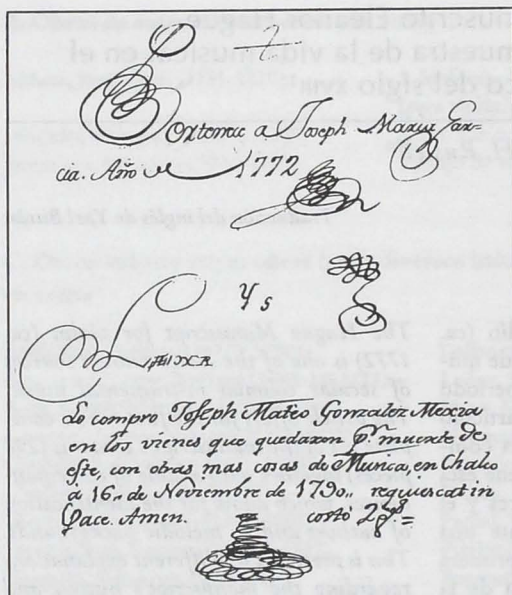
El manuscrito Hague para violín (ca. 1772) es una de las pocas fuentes de música instrumental profana del período colonial que se conocen. Este artículo ofrece, por vez primera, una lista completa de las 298 piezas que contiene esta antología e identifica a sus autores y el origen de sus melodías mediante una tabla de correspondencias. En la primera parte se incluye una explicación de la historia del manuscrito y su importancia, así como algunos detalles referentes a las variadas formas de danza que incluye (contradanzas, minuetos, etc.).

The Hague Manuscript for violin (ca. 1772) is one of the scarce known sources of secular colonial instrumental music. The article offers for the first time a complete list of the manuscript's contents (298 pieces) together with a table of correspondences, which allow for the identification of authors and its melodic backgrounds. This is preceded by different explanations regarding the manuscript's history and importance, as well as details concerning the variety of dance forms which it contains (contradanzas, minuetts, etc.).

Después de su muerte acaecida en 1954, la folclorista norteamericana Eleanor Hague donó varios de los tesoros musicales que acumuló durante su larga vida al Museo del Suroeste (Southwest Museum) de Los Angeles. Entre estos se encuentran notas de investigación, versiones mecanografiadas de sus numerosos artículos y versiones de su importante monografía denominada "Folk Music in the Southwest" (Música Folclórica del Suroeste); la correspondencia personal que sostuvo con prominentes músicos, académicos y cantantes de música folclórica; varias canciones folclóricas recopiladas en décadas de investigación etnomusicológica; libros de recortes de periódicos y artículos de revistas relacionados con la música del suroeste y norteamericana y, lo más importante, un extenso manuscrito mexicano del siglo XVIII, encuadernado, que con-

* Universidad Politécnica Estatal de California

¹ Esta es una versión revisada del trabajo presentado en la "Conferencia internacional sobre música latinoamericana de la época colonial y de los tiempos de la Independencia" que se llevó a cabo en Chicago en la Harold Washington Library del 25 al 26 de junio de 1993. La conferencia fue organizada por Enrique Arias y Daniel Mendoza de Arce. El artículo fue publicado en *Inter-American Music Review*, vol. XIV, núm. 2, 1995.



Portada del manuscrito Eleanor Hague

tiene casi 300 melodías populares y minuetos del periodo colonial de México.² Este ecléctico volumen se compone, de hecho, de dos antologías de manuscritos diferentes que fueron encuadernadas juntas con una cubierta de piel elegantemente adornada. La primera mitad del volumen contiene melodías de 168 contradanzas, muchas de las cuales incluyen una descripción verbal de los pasos de danza específicos. La segunda mitad del libro, que comienza con la pieza no. 169 “La Guastala”, se compone de danzas populares francesas, unas cuantas danzas españolas (como “El villano”, “La Española” y “Paradetas”), algunas piezas para violín y una larga serie de minuetos.

El manuscrito data de 1772 aproximadamente, como puede deducirse del *ex libris* incluido en el segundo folio no numerado: en la parte superior aparecen las palabras “Pertenece a Joseph María García. Año de 1772”. Abajo de esa frase, Joseph Mateo González Mexía, quien fuera el

² Estos materiales se encuentran almacenados en cinco cajas que están en la Braun Research Library del Southwest Museum de Los Angeles bajo el número “MS203 Eleanor Hague”. El manuscrito del siglo XVIII se encuentra en la caja 4. Agradezco a Richard Buchen de la Braun Research Library por su constante amabilidad y ayuda durante mi investigación. Hasta ahora hay dos importantes estudios sobre el manuscrito: la monografía de Samuel Martí, *The Eleanor Hague Manuscript of Colonial Music*, Los Angeles: Southwest Museum, 1969, (folleto no. 33) y la tesis doctoral de Louise McCarty, “A Performance Edition of Selected Dances from the Eleanor Hague Manuscript of Music from Colonial Mexico”, Northwestern University, D.M.A., tesis doctoral, 1981.

dueño subsecuente del manuscrito, relata que él adquirió el libro y otros objetos musicales, de entre los bienes de Joseph María García, el 16 de noviembre de 1790, en Chalco, México. Inclusive menciona el precio de su reciente adquisición: dos pesos.³

La información coreográfica de la Nueva España es extremadamente escasa, casi inexistente. Las instrucciones para bailar en el manuscrito Eleanor Hague lo hacen, por lo tanto, un documento de incalculable importancia. Los títulos presentan una mezcla de tópicos y temas como “Las Armas del Rey”, “La Gaita Nueva”, “El, El, Engaño”, “El Berde Retamar”, “La Cereza”, “Los Monos Nuevos”, entre otras. Los lenguajes representados son igualmente diversos, con títulos que aparecen en castellano, inglés, francés, náhuatl y mezclas de varios de ellos como “La Newswear”, “La Miller of Dron”, “El Chip”, “El Kaclattin, ò Jack Latin”, “La Marche du Roy”, “El Paspie Anglois”, o “La Old Barchelor”. Los títulos “La Xameico”, “La Tubasxa (The Hills)”, “El Soldado y su Chula” y “El Tlacsacole” irradian un fuerte sabor mexicano.

Aunque el manuscrito carece de atribuciones de autor,⁴ varias de las composiciones se identifican a través de correspondencias como obras de compositores franceses y maestros de la danza como Lully, Campra, Feuillet, Pécour, Marais, Lacoste, Balon y Collasse.⁵ Esto se aplica particularmente a los números 169 a 201, en la mitad del manuscrito. Las danzas que cada año daba a conocer Raoul-Auger Feuillet a principios de 1700 y el *Recueil de airs de dance* (1700) de Feuillet y Pécour proporcionan varias de las melodías.⁶ Aunque estas fuentes fueron responsables de la difusión de las coreografías de las *danses à deux* francesas a todo lo largo de Europa y América a principios de 1700, más tarde en ese siglo,

³ “Lo compró Joseph Mateo González Mexía en los vienes que quedaron por muerte de éste [Joseph María García] con otras más cosas de música, en Chalco á 16 de Noviembre de 1790. *Requiescat in Pace*. Amén. Costó 2 ps”.

⁴ Hay tres excepciones a esta generalización: “erando” [Herrando] (no. 206), “Locatelij” (no. 207) y “Luis Misón” (no. 209).

⁵ He localizado estas correspondencias por medio de la gran base de datos de melodías de danza que he compilado en mi computadora y a través del excelente libro, recientemente publicado, de Meredith Elus Little y Carol G. Marsh, *La Danse Noble: An Inventory of Dances and Sources*, Williamston, MA: Broude Brothers, 1992.

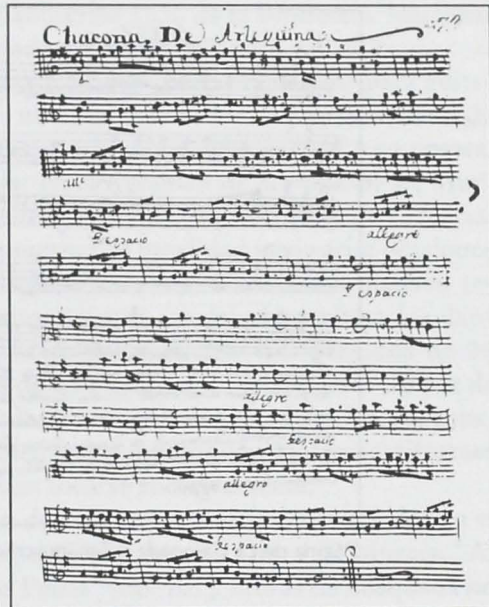
⁶ Además de *La Danse Noble* de Little y Marsh uno debe consultar: Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725* (editado por Caroline Gaynor con notación Laban de Mireille Backer), Princeton, New Jersey: Princeton Book Company, 1981; Anne L. Witherell, “Louis Pécourís 1700 *Recueil de dances*”, *Studies in Musicology* no. 60, (serie editada por George Buelow), Ann Arbor: UMI Research Press, 1981; y Judith L. Schwartz y Christena L. Schundt, *French Court Dance and Dance Music: A Guide to Primary Source Writings 1643-1789*, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987 (Dance and Music Series, no. 1).

aparentemente, los pasos no fueron considerados suficientemente actuales para ser incluidos en el manuscrito Eleanor Hague.⁷ Tampoco sorprende que las coreografías hayan caído en desuso. En vista de que cada *danse à deux* tenía su propia coreografía de pasos complejos e irrepitibles, la música y los pasos no eran intercambiables de una pieza a otra. Por lo tanto, una persona a la moda que quisiera estar a la vanguardia de las corrientes del momento, habría tenido frente a sí la intimidante tarea de aprender desde el comienzo cinco o seis nuevas *danses à deux* cada año.

La contradanza, al contrario de la *danse à deux*, tenía pasos intercambiables y era mucho más fácil de aprender. Una vez que se dominaba una coreografía podía servir con casi cualquier melodía que tuviera la misma medida y *tempo*. Tenía además la ventaja particular de ser una danza social que involucraba a varias parejas a la vez, ya fuera en largas filas o en cuadrados de dos o cuatro parejas, como en la *square dancing* moderna. Como era de esperarse, algunas de las coreografías del manuscrito Eleanor Hague pertenecen en realidad a viejas contradanzas. Esta antología mexicana toma varias de sus melodías del *Recueil de contredances* (1706) de Feuillet, y por lo menos una de las coreografías en la notación dancística de Feuillet está traducida a una descripción verbal en el manuscrito Eleanor Hague.

La primera parte del manuscrito refleja, asimismo, el contacto de México con las contradanzas que habían hecho enloquecer a las Islas Británicas. Evelyn Louise McCarty, en su excelente tesis doctoral sobre el manuscrito Eleanor Hague, rastrea veinte melodías con modelos británicos, escoceses e irlandeses. No es de sorprender, pues, que varias melodías de danzas del manuscrito Hague aparezcan en *The Dancing Master* y *Apolloís Banquet*, siendo que ambos fueron reimpresos y revisados varias veces a fines del siglo XVII y principios del XVIII. También se distingue la huella escocesa en las melodías concordantes que se encuentran en *The Athole Collection of the Dance Music of Scotland* y en las publicaciones de Robert Bremner: *The Delightful Pocket Companion for the German Flute* (1765), *The Second Set of Scots Songs Adapted for a Voice and*

⁷ Para información concerniente a la difusión de coreografías francesas en España y el Nuevo Mundo, se pueden consultar mis artículos: "Imported Influences in 17th -and 18th-Century Guitar Music in Spain" en las *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. 1, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 385-403; "Lully and French Dance in Imperial Spain: The Long Road From Versailles to Veracruz" en *Proceedings of the Society of Dance History Scholars: Fourteenth Annual Conference "Dance in Hispanic Cultures"* (editado por Chirstena L. Schlundt), Riverside, California: Society of Dance History Scholars y University of California, Riverside, 1991, pp. 145-161; y "Santiago de Murcia: The French Connection in Baroque Spain", *Journal of the Lute Society of America*, vol. 15, 1982, pp. 40-51.



Chacona de Arlequina del manuscrito

Harpichord [1770s] y *Thirty Scots Songs Adapted for a Voice and Harpichord* (1757). La diligente investigación de McCarty produjo parejas concordantes entre el no. 46 del manuscrito Hague, "La Old Barchelor" y las publicaciones de Playford que identifican a la melodía ya sea como "A Jig" o como "Old Batchelor". John Warren descubrió, de hecho, que Henry Purcell había compuesto esta pieza y la había puesto como la giga que concluye su primera suite de la ópera *Fairy Queen*.⁸

Fuera de lo investigado por McCarty o Martí se encuentran muchas versiones concordantes que ligan el manuscrito Eleanor Hague con fuentes españolas y francesas. Por ejemplo la pieza no. 4, "El Chip", aunque se encuentra en la novena edición de *Dancing Master* de Playford como atinadamente observa McCarty, resulta que es ni más ni menos que de Jean-Baptiste Lully: el "Ship" de Playford y el subsecuente "Chip" del manuscrito Hague son paráfrasis de "Loure pour les Pêcheurs" de su ópera *Alceste* de 1674.

En la segunda sección del manuscrito Hague se hacen evidentes conexiones aun más fuertes con Lully y sus sucesores franceses. Casi todas las 33 piezas de los números 169 al 201 en el catálogo temático pueden remontarse a las producciones teatrales y a los tutores dancísticos de Lully,

⁸ Estoy en deuda con John Warren (fundador y director de San Luis Obispo Early Music Consort) por compartir su descubrimiento conmigo. Sus ediciones de varias de las melodías del Manuscrito Hague se han interpretado a todo lo largo de California con su grupo.

La Galopada 71.

Cantana con la 1.^a hasta ponerla en la última cavilla con el la 7.^o de rigor en la última hasta ponerla en lugar del primero y en caso de error el último cavilla, ponerla en el lugar que se le da a cantar lazo, hasta la última cavilla repetición. los 1.^{os} hasta de la 1.^a diámetro 8. hasta el fin cada una hasta el fin.

Página de *La Galopada* del manuscrito

Campra, Pécour, Colasse y Feuillet. André Campra, en particular, era adorado; una revisión somera de las fuentes ibéricas y mexicanas prueba de forma dramática que la atrevida “L’Alemanda” [no. 182], la graciosa “La Forlana” [no. 193] y la lírica y elegante “L’Amable Vainqueur” de *Hesione* (1700) [no. 180], todas de Campra, se incorporaron de tal modo al repertorio común en México y España, que cualquier instrumentista que se respetara habría conocido estas melodías y habría sido capaz de improvisar de modo extemporáneo sobre ellas.

Cabe mencionar que varias de las selecciones en esta parte media del manuscrito Hague comienzan con la parte final de las piezas y llegan, más tarde, al verdadero “principio” de la obra. Quizás este arreglo del material musical servía para facilitar la interpretación de esas melodías como acompañamientos dancísticos, pues los compases finales de las piezas serían como una especie de introducción a la danza misma durante la cual los bailarines podían prepararse y coordinar los primeros pasos.

Los vínculos entre Felipe V de España y el manuscrito Eleanor Hague pueden documentarse más profundamente con las melodías concordantes que aparecieron en diversas fuentes impresas y manuscritas: el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, el *Códice Saldívar no. 4* de Murcia, las *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Capoa, 1745) de Bartolomé Ferriol y Boxeráus, los numerosos folletos instrumentales y dancísticos de Pablo Minguet y Yrol; el *Libro de música de clavicímalo* (M.815 [1721]), el *Libro de diferentes cifras de*

la guitarra (M.811 [1705]), el manuscrito 1250 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y los libros para teclado de Antonio Martín y Coll.⁹

Los lazos que ligan el manuscrito Hague con las tablaturas para guitarra de Santiago de Murcia son muchos y variados. La larga cadena de minuets en el manuscrito Hague, que rara vez rebasan los 16 compases, recuerdan a una secuencia similar en el *Resumen de acompañar* de Murcia. Ambos grupos comparten clichés melódicos y fórmulas de cadencia. Ambas fuentes agrupan a los minuets por tonalidad y en varias ocasiones conjuntan dos o tres minuets que muestran similitudes en material temático o de carácter. Estos agrupamientos ayudaban mucho a los danzantes en vista de que se requerían precisamente tres periodos de 16 compases para completar varias de las coreografías estándares. Un par de minuets relacionados podían tocarse con un *da capo* del primero, construyendo un modelo ABA. O bien tres minuets con motivos uniformes o semejanzas convincentes podían tocarse sucesivamente.

De particular interés resultan dos correspondencias encontradas en el manuscrito Eleanor Hague y en el *Códice Saldívar no. 4* de Murcia: "Al Verde Retamar" [no. 95] y "Las Penas" [no. 101]. Horas de búsqueda no han producido otras correspondencias en fuentes contemporáneas. Si el manuscrito de Murcia es de origen mexicano, como lo es sin duda el manuscrito Hague, quizás tanto "Las Penas" como "Al Verde Retamar" fueron compuestas en México y no en Europa.

Solamente hay dos atribuciones específicas en el Manuscrito Hague. El "Minuet de erando" [no. 206] pertenece sin duda a Joseph de Herrando,¹⁰ virtuoso violinista consumado de origen español, nacido en Valencia en 1720 o a principios de 1721. Herrando se transformó en uno de los

⁹ Para una referencia completa de estas y otras correspondencias hay que consultar los apéndices de mi tesis doctoral "Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century", 2 vols., tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1981, y mi libro *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N° 4": A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico*, 2 vols., Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 1995.

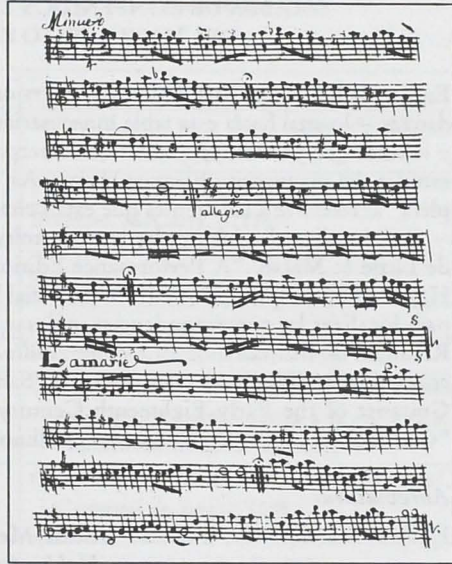
¹⁰ Para mayor información sobre Joseph de Herrando y su producción musical, puede consultarse Rosario Álvarez Martínez, "Introducción a la Sonata en Si Bemol Mayor de José de Herrando", en su edición de las *Obras Inéditas para Tecla*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1984; Louis Jambou, "Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVIII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos", *Revista de Musicología*, vol. 12, no. 2, julio-octubre de 1989, pp. 469-514; Emilio Moreno, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 11, no. 3, 1988, pp. 555-655; Craig H. Russell, "New Jewels in Old Boxes: Retrieving the Lost Musical Heritage of Colonial Mexico", trabajo presentado en la Biblioteca del Congreso como parte de "The Ongoing Voyage", celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de Améri-

violinistas más aclamados de España, poco después de mudarse a Madrid en la adolescencia. Se sumó a los músicos que formaban parte del Convento Real de la Encarnación en Madrid en la década de los cuarenta, hasta alcanzar la posición de concertino, y Farinelli lo empleó en las orquestas que tocaban en los eventos reales. Herrando pasó sus últimos años como miembro de la Capilla Real y murió el 4 de febrero de 1763. Siete años antes publicó el primer tratado de violín en español, el *Arte y puntual Explicación del modo de tocar el Violín* (París, 1756), del cual existen dos copias manuscritas en América Latina: una de Guatemala y otra de la ciudad de México.¹¹ Es significativo que el manuscrito de la ciudad de México (en el archivo de la ahora fallecida Elisa Osorio Bolio de Saldívar) contiene 28 estudios de Herrando que sólo se encuentran en esta fuente.¹² Herrando compuso muchas obras de cámara y para violín solo y llegó a alcanzar un éxito modesto como compositor para la escena. Escribió minuetos a diestra y siniestra; uno se pregunta, entonces, si algunos o varios de los minuetos del manuscrito Eleanor Hague fueron compuestos por él. Los minuetos llevan su sello estilístico, como el juego galante entre las figuras ternarias y las subdivisiones dobles del ritmo. Además, la pieza no. 116 del manuscrito Hague, “La Perla”, no es una melodía de danza común y no tiene versiones concordantes en fuentes instrumentales de la época. ¿Fue acaso “La Perla” extractada de *La Perla*

ca, Washington D.C., 5-6 de junio de 1992; Lothar Siemens Hernández, “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol. 11, no. 3, 1988, pp. 657-765; Lothar Siemens Hernández, “Introducción” a las *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín entre las que se incluye la intitulada “El Jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales”*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987; y Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974. Además Siemens Hernández cita el texto de Mark H. Jasinski, “A Translation and Commentary on José Herrando’s *Arte y Puntual Explicación del modo de tocar el violín* (1756)”, tesis de maestría, Brigham Young University, 1974.

¹¹ Joseph de Herrando, *Arte y puntual Explicación del modo de tocar el Violín... Compuesto por Joseph Herrando, Primer violín de la Real Capilla de Señoras de la Encarnación, Quien le dedica al Excmo. Sr. Dn. Francisco Ponce de León Duque de Arcos & a. La M. ca y L. tra Gravada por M. Elle Vendome. Joannes a Cruce faciebat Parisijs Anno 1756* (M. 446 en la Biblioteca Nacional de Madrid). En su artículo “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando”, p. 567, Emilio Moreno identifica varias copias del *Arte y puntual explicación*, incluyendo la que se encuentra en Guatemala. Hasta ahora, la copia del tratado de Herrando, que se localiza en el Archivo Saldívar, ha sido identificado como un método de violín “anónimo”. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México: Cultura, 1934, pp. 132-136, y su trabajo póstumo *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México: CENIDIM, 1991, vol. I, pp. 100-103.

¹² Agradezco a la Señora Elisa Osorio Bolio de Saldívar haberme permitido amablemente trabajar con este tesoro y fotografiarlo.



Un minuetto del manuscrito

de *Inglaterra y Príncipe de Hungría* de Herrando que compuso con textos de Nicolas Hernández en 1761?¹³

El organista del Convento de la Encarnación en Madrid durante la época de Herrando era Luis Misón, quien era además oboísta de la Capilla Real y compositor de prestigio en la escena madrileña.¹⁴ Misón tiene un lugar en el manuscrito Eleanor Hague con un “Adagio” para violín y continuo (no. 209), aunque Samuel Martí y Evelyn McCarty leyeron “Mirón” por Misón. Por último, el virtuoso italiano Pietro Locatelli aparece en el manuscrito con un “Allegro” breve pero encantador.

Podemos decir a manera de conclusión que sabemos, desde hace mucho tiempo, que el México colonial era una encrucijada de personas y culturas. Sin embargo, algunos de los detalles han sido dudosos, conjeturales o hipotéticos. Con el manuscrito Hague nos movemos del ámbito de las suposiciones al de lo verificable, e incluso podemos hacerlo con cierta especificidad. Esta joya musical nos muestra, una vez más, la vibrante y versátil cultura que floreció en el pasado colonial de México.

¹³ *La perla de Inglaterra y Príncipe de Hungría* fue estrenada en 1761 en el Teatro del Príncipe. Véase Antonio Martín Moreno, *Siglo XVIII*, vol. 4 de la *Historia de la música española* (serie dirigida por Pablo López de Osaba), Madrid: Alianza Editorial, 1985 (Alianza Música, 4), p. 263.

¹⁴ Véase el artículo de Robert Stevenson sobre Luis Misón en *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), vol. III, pp. 412-413.

TABLA DE CONTENIDOS Y CORRESPONDENCIAS
DEL MANUSCRITO ELEANOR HAGUE

En vez de hacer una lista de todas las versiones concordantes para cada una de estas danzas —lo cual haría esta tabla innecesariamente larga— he preferido citar autores y fuentes que ya incluyen tablas de correspondencias que resultan pertinentes en el estudio del manuscrito Eleanor Hague. Así puede el lector obtener una lista “completa” al referirse a las fuentes que están citadas.

Para localizar las fuentes francesas resulta especialmente valioso *La Danse Noble* de Little & Marsh. “A Performance Edition of Selected Dances from the Eleanor Hague Manuscript of Music from Colonial Mexico” de McCarty, es igualmente útil para localizar las correspondencias inglesas, escocesas e irlandesas. Para las citas del Resumen de Murcia o de su *Códice Saldívar N°4*, se puede encontrar una lista de correspondencias en mi tesis doctoral “Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century”, o en mi libro *Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar N°4”* (University of Illinois Press, 1994).

Abreviaturas

Little & Marsh	Little, Meredith Ellis y Carol G. Marsh, <i>La Danse Noble: An Inventory of Dances and Sources</i> , Nueva York: Broude Brothers, 1992.
Martí	Martí, Samuel, <i>The Eleanor Hague Manuscript of Mexican Colonial Music</i> , Los Angeles: Southwest Museum, 1969.
McCarty	McCarty, Evelyn Louise, “A Performance Edition of Selected Dances from the Eleanor Hague Manuscript of Music from Colonial Mexico”, Northwestern University, D.M.A., tesis doctoral, 1981. [Contiene correspondencias: particularmente útiles con las fuentes británicas].
Murcia, <i>Resumen</i>	Russell, Craig H. “Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century”, 2 vols., University of North Carolina at Chapel Hill, tesis doctoral, 1981. [Contiene la transcripción completa del <i>Resumen</i> de Murcia y correspondencias]
Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i>	Russell, Craig H. <i>Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar N° 4”: A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico</i> , 2 vols., Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 1994. [Contiene la transcripción completa del <i>Códice Saldívar N° 4</i> y correspondencias].
Van Winkle Keller & Shimer	Van Winkle Keller, Kate & Genevieve Shimer, “The Playford Ball, Studies in Dance History”, <i>Journal of the Society of Dance History Scholars</i> , vol. 1, no.2, primavera-verano de 1990.

MANUSCRITO HAGUE

CORRESPONDENCIAS

Número	Título	
3	"La Jitanilla", p. 3	= No. 122, "La Jittana", p. 122
4	"El Chip", p. 4	Lully, "Loure pour les Pêcheurs", <i>Alceste</i> , 1674. McCarty, p. 135
5	"Los Dos Molinos", p. 5	Playford. McCarty, p. 136
8	"Las Armas del Rey", p. 8	Bremner. McCarty, p. 136
9	"La Vadine", p. 9	= No. 109, "La Badine", p. 109
10	"La Campana", p. 10	Playford, Lorin. McCarty, p. 137
12	"El Chak Degrin, ò Juan de Pradro [sic]"	Playford, Thompson. McCarty, p. 137
16	"Isac Maget", p. 16	Quizás se refiere al maestro inglés de danza Isaac, quien enseñó danza a la reina Ana. Van Winkle Keller & Shimer, p. 74
18	"La Conti", p. 18	Campra "La Venitienne", o "La Conty", <i>Carnaval de Venise</i> , 1699. =Murcia, <i>Resumen</i> , No. 12, "La Contij", p. 64. Little & Marsh, N° 2220
21	"Lo del Boro, Ô Turco", p. 21	= No. 120, "Los Locos", p. 120
29	"El Babau, ò fandango Cathalan", p. 29	Murcia, <i>Resumen</i> , No. 59, "El Babao", p. 87
30	"La Casttaña, o fricasse", p. 30	= No. 93, "La Casstaña", p. 93
37b	"La Charratierra", p. 37	Murcia, <i>Resumen</i> , No. 51, "La Dessine", p. 84. Feuillet, Catálogo de danzas para 1713. Ferriol y Boxeráus, <i>Reglas útiles</i> , "Prosi-gue la gentil", p. 278
38	"El Minuet de Quattro", p. 38	Pécour, "Minuet a quatre". Little & Marsh, N° 5860
42	"La Marche du Roy", p. 42	Ferriol y Boxeráus, <i>Reglas útiles</i> , No. 11, "La Charratera", p. 274. Playford. McCarty, p. 139
43	"El Paspie Anglois", p. 43	Playford. McCarty, p. 140
44	"Le Mareschal", p. 44	Feuillet, <i>Contredances</i> , No. 4, "Le Pistolet", p. 13. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 48, "Le Pistolet", p. 83
45	"La Prince George", p. 45	Feuillet, <i>Contredances</i> , No. 7, "le Prince George", p. 33. Playford. McCarty, p. 140
46	"La Xameico", p. 46	= No. 56, "La Buena Amisttad", p. 56 Feuillet, <i>Contredances</i> , No. 1, "La bonne Amitié", p. 1 Murcia, <i>Resumen</i> , No. 53, "La Bonne Amicie", p. 85
47	"La Old Barchelor", p. 47	Purcell, <i>Fairy Queen Suite N° 1</i> , "Jig". Playford. McCarty, p. 140

48	"El Drupeau", p. 48	Anon., sin título, en París, Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 817. Little & Marsh, N° 8460
53	"La Franc Embajador", p. 53	Playford. McCarty, p. 141
56	"La Buena Amistad", p. 56	= No. 46, "La Xameico", p. 46. Feuillet, <i>Contredances</i> , No. 1, "La bonne Amitié", p. 1. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 53, "La Bonne Amicie", p. 85
63	"El Molinero", p. 63	Ferriol y Boxeráus, <i>Reglas útiles</i> , "El Molinero Empolvado", p. 266
69	"El Minuete de los Caballeros", p. 69	Feuillet, <i>Contredances</i> , No. 18, "Le Menuet du Chevalier", p. 96
70	"Las Bodas Reales", p. 70	Bremner. McCarty, p. 142
72	"El, El, Engaño", p. 72	Playford. McCarty, p. 142
73	"La Esse", p. 73	Ferriol y Boxeráus, <i>Reglas útiles</i> , "El Volante", p. 27
78	"Bath Medley ô Baño Miscelanea", p. 78	= No. 135, "El Bartholitto", p. 135
87	"El soldado y su chula", p. 87	Varias fuentes escocesas. McCarty, pp. 142-143
93	"La Casttaña", p. 93	= No. 30, "La Casttaña, ô fricasse", p. 30
95	"El Berde Rettamar", p. 95	Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , Nos. 33 y 34, "Al Verde Retamar", fols. 67v-69
98	"La Paisana Borracha", p. 98	Cooke, Bremner. McCarty, p. 143
99	"El Cottillon Ungru", p. 99	Dupré, "Entrée de l'Admiral de France en 1756". Little & Marsh, N° 2960
105	"La Bruna", p. 105	Anon. "La Blonde et la Brune". Little & Marsh, N° 1400
106	"El Piill", p. 106	Carolan. McCarty, p. 144
109	"La Badine", p. 109	= No. 9, "La Vadine", p. 9
112	"Conttra Rigodon", p. 112	Lully, "Premier Rigaudon", <i>Acis et Galatée</i> , 1686. =No. 194, "El Rigodon", fol. 76 de la parte 2ª Murcia, <i>Resumen</i> , No. 56, "Rigodon", p. 86. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 49, "Rigodon", fol. 82. McCarty, p. 144. Little & Marsh, N° 8380
113	"El Gallo", p. 113	Ferriol y Boxeráus, <i>Reglas útiles</i> , "El Resvalon", p. 266. Bremner. McCarty, p. 145
116	"La Perla", p. 116	Quizás de las piezas <i>La Perla de Inglaterra y Príncipe de Hungría</i> 1761, de Joseph de Herrando
117	"La Perla de la Ama", p. 145	McCarty, p. 145
120	"Los Locos", p. 119	=No. 21, "La del Moro, ô Turco", p. 21
121	"El Aoreo", p. 121	=No. 168, "La Tijera", p. 168

122	“La Tittana”, p. 122	=No. 3, “La Jitanilla”, p. 3
126	“La Kelstton House”, p. 126	Playford. McCarty, p. 146
128	“La Theixax Strattagem”, p. 128	Playford. McCarty, p. 146
135	“El Bartholitto”, p. 135	=No. 78, “Bath Medley ô Baño Miscelanea”, p. 78
140	“La Rattera”, p. 140	=No. 195, “La Rahera”, fol. 76 de la 2da. parte
142	“El Principe Guillermo”, p. 142	Walsh, <i>Compleat Country Dancing Master</i> , 1713, “Prince William”, p. 87. Van Winkle Keller & Shimer, p. 87. Anthony L “Abbé, “Prince William for His Majesty’s Birthday 1721”. Little & Marsh, N° 7020
168	“La Tijera”, p. 168	=No. 121, “El Aoreo”, p. 121
169	“La Guastala”, fol. 69 ¹	Feuillet, <i>Catalogue</i> , 1710. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 37, “La Guastala”, p. 77. Little & Marsh, N° 5120
173	“Paspie nuevo”, fol. 69v	Feuillet, <i>Catalogue</i> , mencionado como danse de bal, “Le Passepie Nouveau”. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 2, “Paspied Nuevo”, p. 57. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 42, “Paspied Nuevo”, fol. 79v. Little & Marsh, N° 6680
174	“Paspie Viejo”, fol. 70	Feuillet & Pécour, <i>Recueil de danses</i> (1700) “Le Passepied”, p. 22 Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 41, “Paspied Viejo”, fol. 79. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 1, “Paspied viejo”, p. 57. Little & Marsh, N° 6620
175	“Minuete de alsides”, fol. 70v	Lully & Marais, “Menuet”, <i>Alcide</i> (1693). Feuillet, <i>Catalogue</i> de 1709. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 33, “El Menuet de Alcides”, p. 75. Little & Marsh, N° 5600
176	“La bretaña”, fol. 70v	Campra, “PassePied”, <i>Télémaque</i> (1704). Feuillet, <i>Catalogue</i> para 1705. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 23, “La Bretagnee”, p. 70. Little & Marsh, N° 1620
177	“Allegro”, fol. 71	Feuillet, <i>Catalogue</i> for 1705. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 23, “La Bretagnee”, p. 70
178	“La burea”, fol. 71	Lully & Colasse, “La Bouree d’Achille”, <i>Achille et Polixène</i> , 1687. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 3, “La Buree de Chil”, p. 58. Little & Marsh, N° 1480
179	“L’amarie”, fol. 71v	Lully, “La Mariée”, <i>Ballet des Temps</i> , 1654. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 4, “La Mariee”, p. 58. Little & Marsh, N° 5360

¹ El nuevo sistema de numeración comienza con una foliación: el primer folio esta marcado “fol. 69”

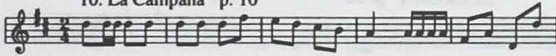
180	"Amable", fol. 72	Campra, "Amable vainqueur", <i>Hesione</i> , 1700. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 16, "La Amable Despacio", p. 66. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 37, "La Amable Despacio", fol. 73. Little & Marsh, N° 1160 y N° 1180
182	"La alemanda", fol. 72v	Campra, "L'allemande, dance nouvelle", <i>Fragments de Monsieur Lully</i> , 1702 [Campra]. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 17, "La Alemanda", p. 67. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 40, "La Allemanda", fol. 78v. Little & Marsh, N° 1200
183	"Chacona de Arlequina", fol. 73	Lully, "Chaconne des Scaramouches", <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> , 1670. Little & Marsh, N° 1880
184	"La Vacante", fol. 73v	Lacoste, <i>Philomèle</i> (1705) Feuillet, <i>Contredanses</i> , "la Bacante", p. 113 Murcia, <i>Resumen</i> , No. 27, "La Bacante", p. 72 Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 47, "La Bacante", fol. 81v. Little & Marsh, N° 1280
185	"Paysana vieja", fol. 73v	Campra, "Madelon friquet", <i>L'Europe galante</i> (1697). Feuillet, <i>Catalogue de 1709</i> . Murcia, <i>Resumen</i> , 2da. parte del No. 34, "La Charmant de Vainqueur", p. 75. Little & Marsh, N° 3060, N° 5320
186	"Cherman", fol. 74	Feuillet, <i>Catalogue de 1709</i> . Murcia, <i>Resumen</i> , 1ra. parte del No. 34, "La Charmant de Vainqueur", p. 75. Little & Marsh, N° 2060
187	"Allegro", fol. 74	Feuillet, <i>Catalogue de 1709</i> . Murcia, <i>Resumen</i> , 2da. parte del No. 34 "La Charmant de Vainqueur", p. 75. Little & Marsh, N° 2060
191	"Arlequina Biega", fol. 75	Lully, "Chaconne des Scaramouches", <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> , 1670. Little & Marsh, N° 1880
193	"Furlana", fol. 75v	Campra, "La Forlana", <i>L'Europe Galante</i> , 1697. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 11, "La Furlana", p. 63. Little & Marsh, N° 4800
194	"El Rigodon", fol. 76	Lully, "Premier Rigaudon", <i>Acis et Galatée</i> , 1686 =No. 112, "Contra Rigodon", p. 112. Murcia, <i>Resumen</i> , No. 56, "Rigodon", p. 86. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 49, "Rigodon", fol. 82. McCarty, p. 144. Little & Marsh, N° 8380

195	"La Rahera", fol. 76	=No. 140, "La Rattera", p. 140
198	"La melanie", fol. 77	Claude Balon [chor.], "La Melanie". Little & Marsh, N° 5480. Feuillet, <i>Catalogue</i> de 1713. Murcia, <i>Resumen</i> No. 44, "La Melanie", p. 81
201	"La fustamberga", fol. 78	Murcia, <i>Resumen</i> , No. 14, "Fustamberg", p. 66. Murcia, <i>Códice Saldívar N° 4</i> , No. 38, "Fustamberg", fol. 76. Little & Marsh, N° 2200 y N° 3020
206	"Minu[e]t de erando", fol. 79	Joseph de Herrando
207	"Alegro de Dn. Pedro Locatelli", fol. 79	Locatelli
209	"Adagio Solo de Dn Luis Misón", fol. 80	Luis Misón
250	"Minueto", fol. 90v	=No. 291, "Minuett", fol. 98v
260	"Minueto", fol. 92v	=No. 276, "Minue", fol. 95
276	"Minue", fol. 95	=No. 260, "Minueto", fol. 92v
280	"Minueto", fol. 96	"Minuet", fol. 5v en "Libro de mvsica de clavi[i]cambalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada. 1721". M.815 en la Biblioteca Nacional de Madrid
281	"Minueto", fol. 96	Murcia, <i>Resumen</i> , No. 67, "Otro [minuet]", p. 90
291	"Minuett", fol. 98v	=No. 250, "Minueto", fol. 90v

9. La Vadine p. 9



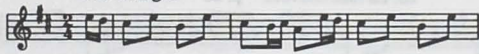
• 10. La Campana p. 10



11. La Poltrona p. 11



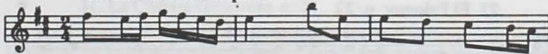
11b. Allegro



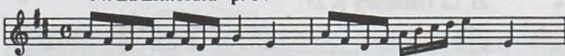
• 12. El Chak Degrin o Juan de Pradro p. 12



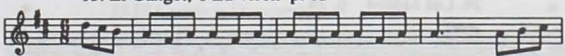
• 13. La Llamaditta p. 13



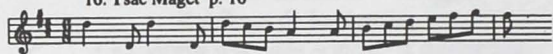
• 14. La Ermosura p. 14



15. El Ganget, o La Viron p. 15



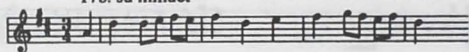
16. Ysac Maget p. 16



17a. La Rafa p. 17

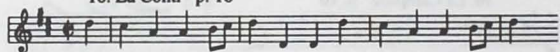


17b. su minuet

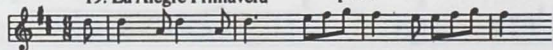


• 18. La Conti p. 18

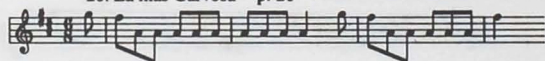
[Campra, *Carnaval de Venise*]



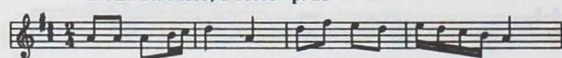
19. La Alegre Primavera p. 19



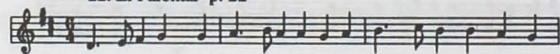
20. La mas Garvosa p. 20



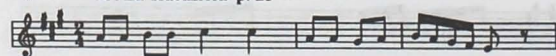
21. La del Moro, o Turco p. 21



22. El Palomar p. 22



• 23. La Tracaziera p. 23



• 24. Los Monos p. 24



• 25. La Gloria p. 25



• 26. La Airossa p. 26



• 27. El Vienteadora p. 27



• 28. La Fricase p. 28



• 29a. El Babau, o fandango Cathalan p. 29



29b. Allegro



• 30. La Castaña, o fricasse p. 30



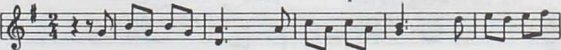
• 31. La Cadena Genovesa p. 31



• 32. La Contra Clarin p. 32



• 33. El Carrillon Dunquerk p. 33



• 73. La Esse p. 73 [Ferriol y Boxerías]

Musical notation for 'La Esse' in G major, 3/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 74. La Turca p. 74

Musical notation for 'La Turca' in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 75. El Galop p. 75

Musical notation for 'El Galop' in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 76. La Reven* Yng* p. 76

Musical notation for 'La Reven* Yng*' in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes with triplets: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 77. La Universidad de Oxford p. 77

Musical notation for 'La Universidad de Oxford' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 78. Bath Medeleyo Baño Miselaneo p. 78

Musical notation for 'Bath Medeleyo Baño Miselaneo' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 79. La Galea p. 79

Musical notation for 'La Galea' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 80. La Cereza p. 80

Musical notation for 'La Cereza' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

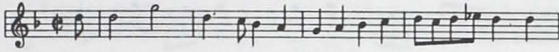
• 81. El Reluctor, o Recruiling Officer p. 81

Musical notation for 'El Reluctor, o Recruiling Officer' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 82. The Black Joak o Negro del cuerpo blanco p. 82

Musical notation for 'The Black Joak o Negro del cuerpo blanco' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

• 83. La Barrabas p. 83



84. La Entrega p. 84



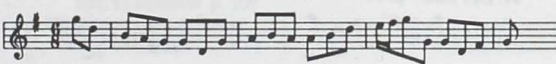
85. El sol empieza a nacer p. 85



• 86. La Bascanbur p. 86



87. El soldado y su Chula p. 87



• 88. El Enamorado p. 88



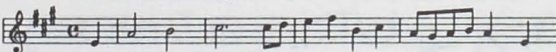
• 89. El Bordon p. 89



• 90. La Estopa p. 90



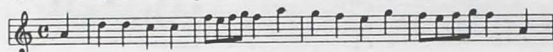
• 91. La Fadrines p. 91



• 92. El Salto del Rosselon p. 92



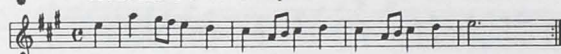
• 93. La Castaña p. 93



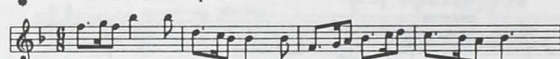
• 94. El Drapo p. 94



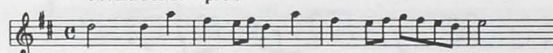
• 95. El Berde Retamar p. 95 [Murcia, Códice Saldívar N°4]



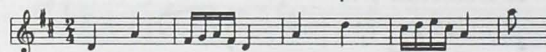
• 96. El Bastax p. 96



• 97. La Panze p. 97



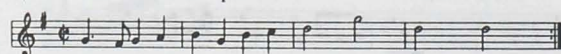
• 98. La Paisana Borracha p. 98



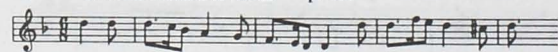
• 99. El Cottillon Ungru p. 99 [Dupré]



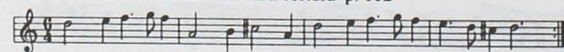
• 100. La Mariana p. 100



• 101. Las Penas à la Moda p. 101

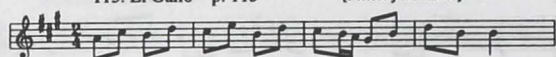


• 102. Las Miñonas con vara cortura p. 102



113. El Gallo p. 113

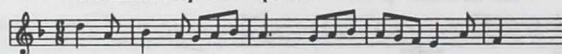
[Ferriol y Boxeráus]



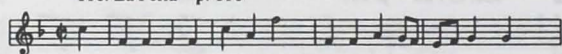
114. Queen, hithh Jigg p. 114



• 115. La Merlequina p. 115



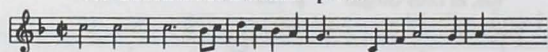
116. La Perla p. 116



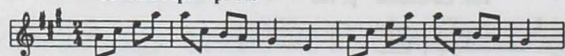
117. La Perla de la Ama p. 117



118. La Marcha de la Tittana p. 118



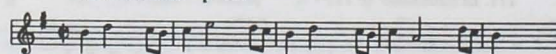
119. La Pipa p. 119



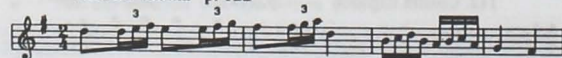
120. Los Locos p. 120



121. El Aoreo p. 121



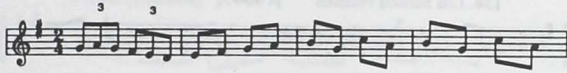
122. La Tittana p. 122



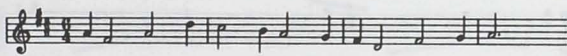
123. La Amburgo p. 123



124. La Con O La Con Nor p. 124



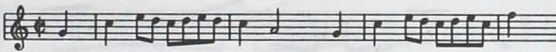
125. La Newsear p. 125



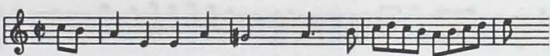
126. La Kelstton House p. 126



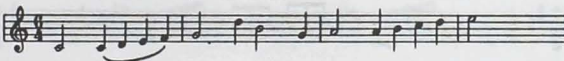
127. Las Tubasxa The Hills p. 127



128. La Theixax Strattagem p. 128



129. La Basem p. 129



130. La Desembra p. 130



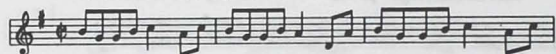
131. La Granos March p. 131



132. La Chaquerigri p. 132



133. La Riel Ron p. 133



134. Los Monos Nuevos p. 134



135. El Bartholitto p. 135



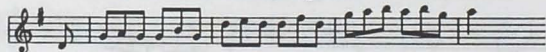
136. El Diablo tubo la Noche p. 136



137. La Miller Of dron p. 137



138. El Combatte de Esttuardo p. 138



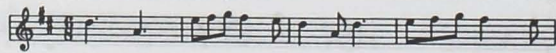
139. La Chidana p. 139



140. La Rattera p. 140



141. La Rafanza p. 141



142. El Principe Guillermo p. 142 [Walsh]



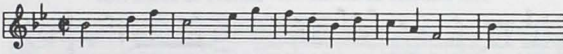
163. [Untitled] p. 163



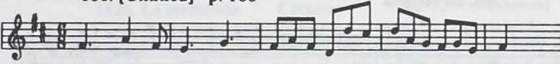
164. [Untitled] p. 164



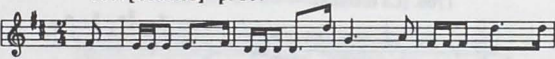
165. [Untitled] p. 165



166. [Untitled] p. 166



167. [Untitled] p. 167

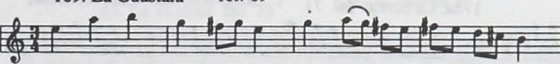


168. La Tijera p. 168



169. La Guastala fol. 69

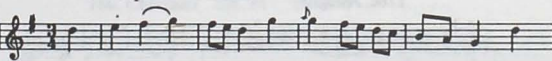
[Feuillet]



170. Paspide Parma fol. 69

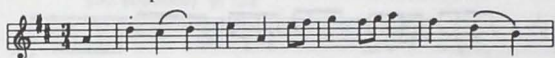


171. Paspie de Princeza fol. 69^v

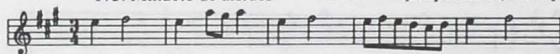


172. Paspie de Spaña fol. 69^v



173. Paspie nuevo fol. 69^v [Feuillet]

174. Paspie Viejo fol. 70 [Pécour]

175. Minueto de alsides fol. 70^v [Lully & Marais, Alcide]176a. La bretaña fol. 70^v [Campra, Télémaque]

176b. [La bretaña]



177. Allegro fol. 71 [Feuillet]



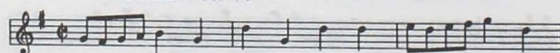
178a. La burea fol. 71 [Lully & Colasse, Achille et Polixène]



178b. Minuet



178c. Allegro

179. L'amarie fol. 71^v [Lully, Ballet des Temps]

180a. Amable fol. 72 [Campra, *Hesione*]



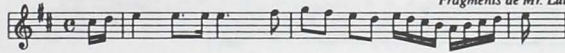
180b. [Amable]



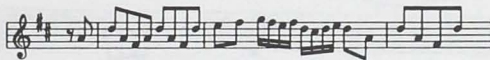
181. Burea de overnia fol. 72



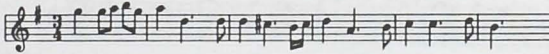
182a. La alemanda Cortesia fol. 72^v [Campra]
Fragmenis de Mr. Lully



182b. [La alemanda]



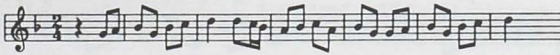
183. Chacona De Arlequina fol. 73 [Lully, *Bourgeois Gentilhomme*]



184. La Vacante fol. 73^v [Lacoste, *Philomèl*]



185. Paysana Vieja fol. 73^v [Campra, *L'Europe galante*]



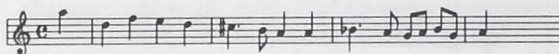
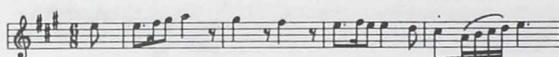
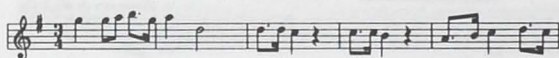
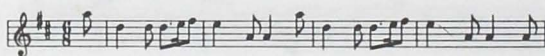
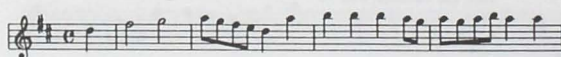
186. Cherman fol. 74 [Feuillet]



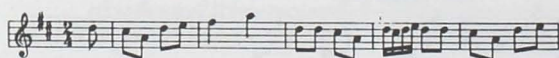
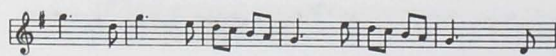
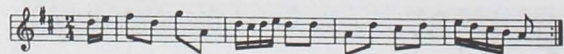
187. Allegro fol. 74 [Feuillet]



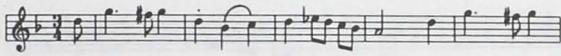
188. Minueto fol. 74

189. La Paisana entre dos fol. 74^v190. Paysana nueva fols. 74^v-75191. Arlequina Bieja fol. 75 [Lully, *Bourgeois Gentilhomme*]192. El Rigodon fol. 75^v193. Furlana fol. 75^v [Campra, *L'Europe galante*]194. El Rigodon fol. 76 [Lully, *Acis & Galatée*]

195. La Rahera fol. 76

196. Paysana entre dos fol. 76^v197. Pierot fol. 76^v

198a. La melanie fol. 77 [Feuillet / Balon]



198b. [La melanie] Allegro fol. 77



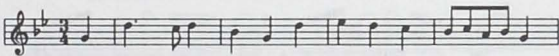
199a. La danaise fol. 77v



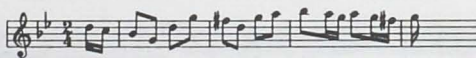
199b. Allegro de la danaise fol. 77v



200a. La Dufine fol. 77v



200b. [La Dufine] Allegro fol. 78



201. La fustamberga fol. 78



202. el villano llano fol. 78v



203. el billano Cavallero fol. 78v



204. la españoleta fol. 78v



205. Paraletas

fols. 78v-79



206. Minut de erando

fol. 79



207. Allegro de Dn Pedro Locatelj

fols. 79-79v



208. El Norte N° 20

fol. 79v

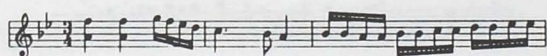


209. Adagio solo de Dn Luis Mison

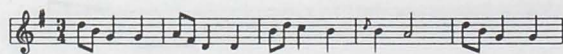
fol. 80



210. Minet fol. 80



211. Minueto fol. 81



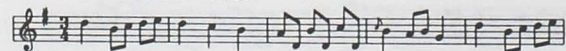
212. Minueto fol. 81



213. Minueto fol. 81



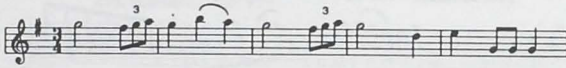
214. Minueto fol. 81v



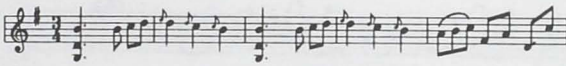
235. Minueto fol. 86v



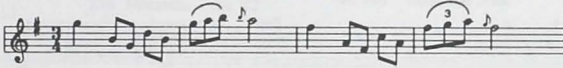
236. Minueto fol. 86v



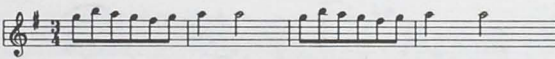
237. Minueto fol. 87



238. Minueto fol. 87v



239. Minueto De Cleofar fol. 87v



240. Minueto fol. 88



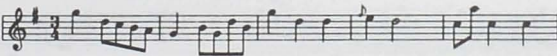
241. Minueto fol. 88



242. Minueto fol. 88v



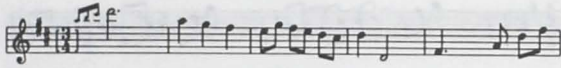
243. Minueto fol. 88v



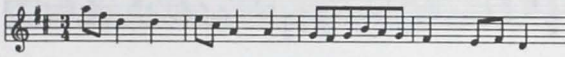
244. Minueto fol. 89



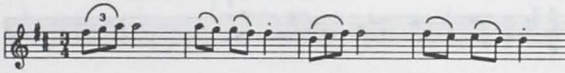
255. Minueto fol. 91v



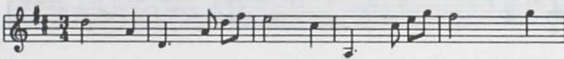
256. Minueto fol. 91v



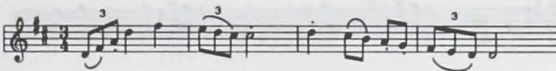
257. Minueto fol. 92



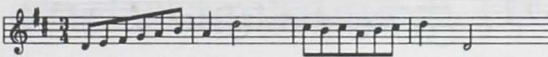
258. Minueto fol. 92



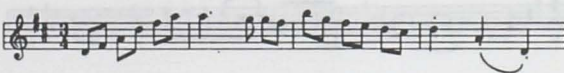
259. Minue fol. 92



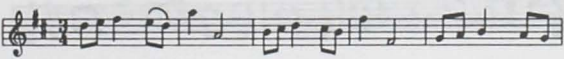
260. Minueto fol. 92v



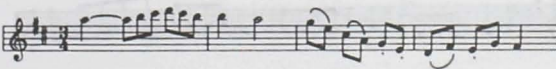
261. Minueto fol. 92v



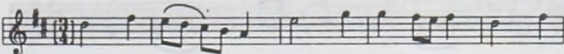
262. Minueto fol. 92v



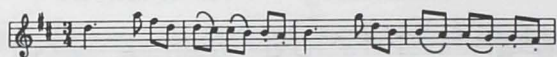
263. Minueto fol. 93



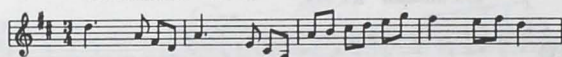
264. Minueto fol. 93



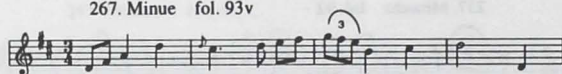
265. Minueto fol. 93



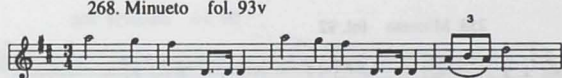
266. Minueto fol. 93v



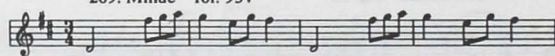
267. Minue fol. 93v



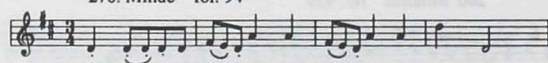
268. Minueto fol. 93v



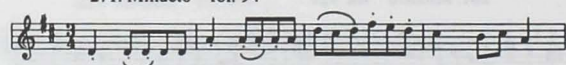
269. Minue fol. 93v



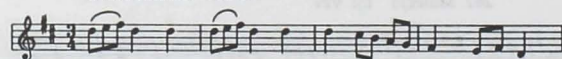
270. Minue fol. 94



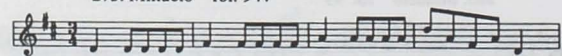
271. Minueto fol. 94



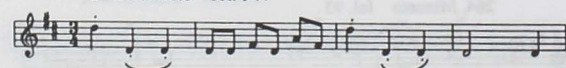
272. Minueto fol. 94



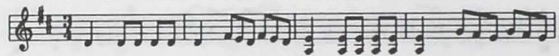
273. Minueto fol. 94v



274. Minueto fol. 94v



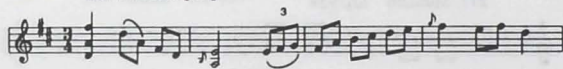
285. Minueto fol. 97



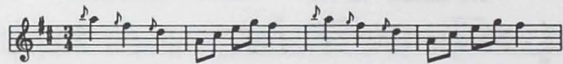
286. Minue fol. 97v



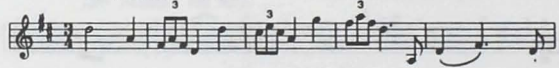
287. Mnuett [sic] fol. 97v



288. Minuett fol. 98



289. Minuett fol. 98



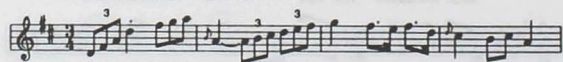
290. Minuett fol. 98



291. Minuett fol. 98v



292. Minuett fol. 99



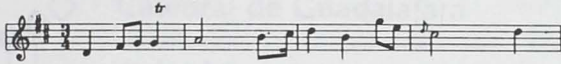
293. [Minuett] fol. 99



294. [Minuett] fol. 99v

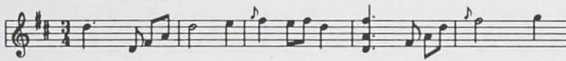


295. [Minuett] fol. 99v

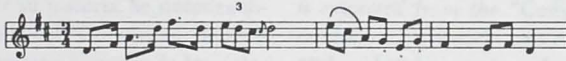


32 Son estas ultimas ojas

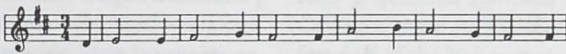
296. [Minuett] fol. 100



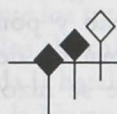
297. [Minuett] fol. 100



298. Sacris Solemnis página suelta entre pp. 164-165



Mex[i]co y N[oviem]bre 26, [1]805



Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara

Gabriel Pareyón*

La vida musical de la Catedral de Guadalajara (construida entre 1561 y 1618) ha sido muy activa a través de su historia. Se sintetiza información extraída del “Compendio de actas capitulares”, crónicas e historias de los siglos XVII y XVIII, y de otras publicaciones periódicas, así como literatura secundaria sobre Alonso Vélez Sarmiento, Martín Casillas, Narciso Sort de Sanz, José Mariano Elizaga, Santiago Herrera, Cruz Balcázar, Diego Altamirano y otros músicos profesionales ligados a la catedral desde su fundación hasta la primera mitad del siglo XX. Se incluyen datos históricos sobre los órganos de la catedral y un listado de obras musicales existentes en su archivo.

Information on the active musical life of the Cathedral of Guadalajara (built 1561-1618) is extracted from the “Compendio de actas capitulares”, chronicles and histories from the 17th and 18th centuries, other periodicals and secondary literature concerning Alonso Vélez Sarmiento, Martín Casillas, Narciso Sort de Sanz, José Mariano Elizaga, Santiago Herrera, Cruz Balcázar, Diego Altamirano and other professional musicians linked with the Cathedral since its foundation through the first half of the 20th century. Historical data about the cathedral’s organs is provided as well as a list of musical works from the cathedral’s archive.

I. La primera música de la catedral

La Catedral de Guadalajara representa uno de los focos más notables de la cultura cristiana en México, no sólo por la feligresía copiosa que alberga la arquidiócesis, sino también por la prolongada historia en que ésta se cimenta. La vida musical de este templo ha sido —especialmente durante los siglos XVIII y XIX— muy activa, y sin embargo no existe ningún estudio formal sobre su evolución y sus factores sociohistóricos determinantes. Quizás fue a Jesús Estrada (1898-1980) a quien tocaba la tarea de revalorizar dichos aspectos, dada su vocación musicológica, su origen jalisciense y su vínculo directo con la catedral tapatía; empero, Estrada sólo dejó algunos comentarios aislados sobre este tema en su libro *Música y músicos de la época virreinal* (México, 1973). Otros personajes contemporáneos ocupados de la historia general guadalajarenses han dado escasa importancia a la música del virreinato y sólo consignan breves datos extraídos de fuentes indirectas, o bien provenientes de la tradición oral.

*Investigador del CENIDIM

No obstante, gracias al invaluable testimonio sobre el origen de la música sacra en Guadalajara ofrecido por fray Antonio Tello y por Mathías Ángel de la Mota Padilla, es posible recoger información de primera mano para ubicar los parámetros históricos en que se hizo tocar la primera música de la Catedral de Guadalajara.¹

Después de tres intentos de fundar la ciudad de Guadalajara en sitios distintos (Nochistlán, 1532; Tonalá, 1534, y Tlacotán, 1535) —planes frustrados por la indomable población aborigen—, el asentamiento definitivo se estableció el 14 de febrero de 1542 en la ribera poniente del río que los conquistadores bautizaron como San Juan de Dios, en el valle de Atemajac. La primera misa cantada en esa región ocurrió en Tonalá, entre 1530 y 1532, oficiada por fray Juan de Padilla.² En la actual Guadalajara debió cantarse la primera misa el mismo día de la fundación de la ciudad (15 de febrero de 1542).

El convento de San Francisco de Guadalajara, fundado en los primeros años del asentamiento, fue el primer centro de ejecución y enseñanza musical al ser abierto por los franciscanos Bernardino de Baeza y Francisco de Mafra.³ Los miembros de aquella orden religiosa constituyeron el pilar de la preservación y la divulgación de la música en la Nueva Galicia. Mota Padilla dice que en 1561 “no había más comunidad de religiosos que los de San Francisco”,⁴ lo cual hace suponer que durante muchos años la tradición artística permaneció en manos de franciscanos, incluyendo la primera música de la catedral.

Desde antes de la creación de la diócesis de Guadalajara (1548) los frailes realizaban ceremonias públicas entonando cánticos en compañía de nutridos grupos de nativos, y entre 1529 y 1535 “grandes cantores indios [...] de los educados por fray Pedro de Gante [ca. 1480-1572], recorrieron la provincia de Ávalos [al sur del actual estado de Jalisco], Colima y el valle de Atemajac [donde hoy se asienta Guadalajara], enseñando alaban-

¹ Fray Antonio Tello, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*, MS, 1563; 1a. ed.: Guadalajara: s.e., 1891; edición consultada: Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1973. M. A. de la Mota Padilla, *Historia de la Nueva Galicia*, Guadalajara: s.e., 1742; 1a. ed. moderna: México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1870; reimpresión de José Irineo Gutiérrez: Guadalajara: Librería e imprenta de Fortino Jaime, 1924 (ejemplar consultado en la Biblioteca Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público).

² Alberto Santoscoy, “Fragmentos de nuestra historia musical. II. Notas sobre la capilla de música de la catedral”, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 20, 21 y 22 de enero de 1893, p. 4 de cada entrega. En lo sucesivo al citar esta fuente se omite el número de página.

³ Arturo Chávez Hayhoe, *Guadalajara en el siglo XVI*, t. I, Guadalajara: Ediciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1954, p. 146.

⁴ Mota Padilla, *op. cit.*, capítulo XLI, p. 288.

zas y cantos religiosos a los naturales”.⁵ Igualmente se había hecho costumbre que los frailes cantaran al final de las grandes batallas, acompañados por los tlaxcaltecas aliados de los españoles; Mota Padilla dice que “concluida la batalla del cerro de El Mixtón [la más sangrienta en la conquista de la Nueva Galicia, culminada el 16 de diciembre de 1541] el virrey don Antonio de Mendoza [quien dirigió la campaña personalmente] mandó juntar todo el campo, y con todos los sacerdotes que allí había, se hizo una procesión muy solemne cantando alabanzas a Dios y el *Te Deum laudamus*”.⁶

Hacia 1546 se levantó en Guadalajara la Parroquia de San Miguel Arcángel, la cual fue destruida a comienzos del siglo XVII y en cuyo lugar se edificó el templo de Santa María de Gracia (que existe todavía frente al costado norte del teatro Degollado). Ésta fue la iglesia principal de la ciudad hasta convertirse en catedral el 31 de julio de 1548, cuando se erigió la diócesis bajo la advocación de María Santísima y el Apóstol Santiago, en virtud de la *Bula Super Specula Militantis Ecclesia*, y bajo la guía del primer obispo, Pedro Gómez Maraver. El primer coro catedralicio lo encabezó a partir de 1552 el chantre Francisco Ruiz.⁷ En 1556 se instalaron dos órganos de siete palmos y medio, hechos en España:

tales fueron los primeros órganos de la Nueva Galicia y bueno es aclarar que lo reducido de su precio [200 pesos de oro, incluyendo su traslado a Guadalajara desde la ciudad de México] estaba en relación con la pobreza del templo; éste se hallaba cubierto de paja, a la usanza tarasca, por no poderse hacer el gasto para techarla con tejamanil.⁸

A mediados de 1560 Guadalajara se convirtió formalmente en la capital novogalaica, luego de varias tentativas fallidas de establecer el centro político y religioso de la provincia en Compostela (hoy estado de Nayarit). Esta decisión trajo consigo importantes cambios en la diócesis, comenzando por el nombramiento de un nuevo obispo:

El 10 de diciembre de 1560 llegó a Guadalajara don Pedro de Ayala [fraile franciscano], segundo obispo de la Nueva Galicia, y fue recibido en la catedral por el cabildo compuesto entonces sólo por un deán y dos canónigos [Francisco Ruiz, chantre, y Pedro de Merlo, organista]; cantóse en su honor el *Te Deum laudamus*.⁹

⁵ *Ibid.*, capítulo XIII, p. 100 (notas de los editores).

⁶ *Ibid.*, comentarios a los capítulos XXIX, XXX y XXXI, p. 219.

⁷ Santoscoy, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Mota Padilla, *op. cit.*, capítulo XL, p. 282.

Igualmente se emprendió el levantamiento de un nuevo edificio episcopal. La primera piedra de la catedral definitiva la colocó el obispo Ayala y la iglesia fue erigida por cédula real del 18 de mayo de 1561, cuando se decidió que permaneciera allí la sede del episcopado ante la fundación de la Nueva Vizcaya.¹⁰ La construcción del nuevo templo quedó terminada en 1618.

En 1561 Alonso Sánchez de Miranda fue nombrado segundo chantre catedralicio, en sustitución de Francisco Ruiz. La instalación oficial de la capilla musical de la catedral se llevó a cabo en 1569 –en la sede primitiva del templo de San Miguel–, nombrándose maestro de capilla al peninsular Alonso Vélez Sarmiento (de cuya identidad se tiene escasa información) y primer organista al canónigo franciscano Pedro de Merlo, quien se había ordenado en Guatemala y

se decía natural de Villanueva de los Infantes, aunque otros lo suponían de Almagro; no estuvo muy bienquisto con el obispo Ayala, quien por graves motivos quería quitarle la presidencia [del cabildo], lo que no se ejecutó por el favor que le dispensaba el oidor Miguel Contreras de Guevara y por haber acaecido a poco la muerte del obispo.¹¹

El personal restante de la capilla musical se componía de “indios cantores y chirimías, que servían en el coro continuamente y que llevaban de salario todos ciento veinte pesos”.¹² En este ámbito merece citarse la recomendación suscrita por algunos canónigos y dirigida al rey de España:

[...] no se permita venir acá sacerdotes de los prohibidos y se examinen allá sus habilidades y suficiencias, así en canturía como en lo demás perteneciente al servicio de la Iglesia; porque como estas iglesias, especialmente ésta, son pobres y nuevamente erigidas, no pueden sustentar capilla ni cantores, ni menestres, y así teniéndose respeto a esto y al culto divino, nos parece que los que se hubiesen de proveer por beneficiados en esta iglesia y en las demás, fuesen cantores y buenos eclesiásticos.¹³

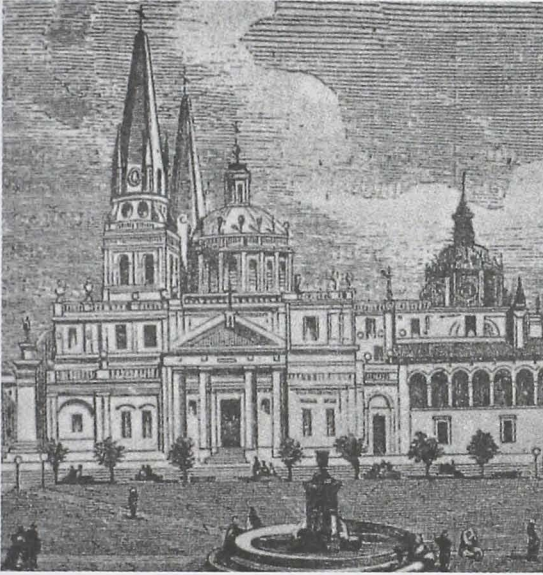
La pobreza de que se quejaban los canónigos llegó a ser tal que, no alcanzando para hacer el gasto de la capilla con sólo 400 pesos que producían

¹⁰ José María Muriá, “Evangelización y clero”, *Sumario histórico de Jalisco*, Guadalajara: Editorial Gráfica Nueva, 1996, pp. 81-88.

¹¹ Informe del Cabildo de Guadalajara dado al rey de España el 20 de enero de 1570, inserto en el tomo primero de la colección de documentos publicados por Joaquín García Icazbalceta en *La historia de la Nueva Galicia a través de su viejo archivo judicial*, México: Antigua Librería de Robredo, de José Porrúa e hijos, 1940 (Biblioteca Histórica Mexicana, obras inéditas, vol. 18), p. 228.

¹² Santoscoy, *op. cit.*

¹³ Acta de Cabildo citada por Santoscoy, *op. cit.*



Grabado de la catedral en 1864. Tomado de *Enciclopedia de México*, tomo v, 1978.

las rentas de la fábrica —y acaso también por los ajustes del costo del templo en construcción—, se despidió a los empleados musicales el 19 de septiembre de 1581, aunque al poco tiempo volvió a llamárseles. Quince años después, el 20 de agosto de 1596, se clausuró la capilla nuevamente por falta de fondos y la ausencia de algunos músicos; esta nueva crisis ocurrió porque el rey de España revocó la donación de las novenas que tenía hecha a la catedral y que ascendían entonces a cerca de tres mil pesos.¹⁴

No se tiene noticia alguna de la capilla hasta muy avanzado el siglo XVII y se ignora la fecha en que se reanudaron las actividades musicales en su seno.¹⁵ Por desgracia, del siglo XVI e inicios del XVII queda poca música

¹⁴ Santoscoy, *op. cit.*

¹⁵ Mota Padilla (*op. cit.*, capítulo LV, p. 366) enlista los chantres de la catedral a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII (hasta 1742, cuando terminó su libro aquí citado), y consigna los nombres de [Francisco Ruiz], Alonso Sánchez de Miranda, Francisco Martínez Tinoco, Diego de Segura, Diego de Esquivel, Tomás Zapata de Gálvez, Manuel Macedo, Antonio de Ulloa, Felipe de Savalza, Bernardo de Frías, [Miguel Núñez de Godoy, Salvador Jiménez Espinosa de los Monteros] y Sebastián Feijoo de Centellas. (Los nombres entre corchetes no están consignados en su lista, pero fueron mencionados por él en otros capítulos.) Mota Padilla no se interesa en los nombres de los maestros de capilla porque éstos, a diferencia de los chantres, no eran canónicos miembros del cabildo, y el autor otorga importancia exclusiva a los casos que involucran directamente al cabildo. Tampoco dedica ningún capítulo de su libro a la capilla de música de la catedral, sino que sólo ofrece datos aislados sobre ella.

escrita guardada en el archivo musical del templo (ver sección IV). Cabe cuestionar qué tanto afectó al acervo musical el incendio sufrido el domingo 30 de mayo de 1574 en los archivos capitulares durante la misa mayor de la Pascua del Espíritu Santo.¹⁶ Sobre el oscuro periodo ulterior vale también preguntarse cuánto contribuyeron las catástrofes que azotaron a la catedral —incendios, terremotos e inundaciones— a la desaparición de documentos, y cuáles eran los criterios para conservar las obras musicales antiguas.

Se sabe de la actividad musical (enseñanza del canto llano a los indios, formación de coros y pequeños grupos instrumentales) de otras órdenes como la realizada en el convento de San Agustín (1571) bajo la dirección de fray Diego de Salamanca,¹⁷ en el convento de Santo Domingo a fines del siglo XVII (destruido en 1863), así como en los templos de San Pedro Analco (1602), Nuestra Señora de la Merced (1667) y Santa Mónica (1698). Es muy probable que existiera una relación entre las capillas de estos templos y la capilla de la catedral, dotada desde fines del siglo XVI de coros y escoleta pública (fundada en 1570).

Las fiestas religiosas más importantes en la Catedral de Guadalajara eran las de San Pedro Nolasco, Corpus Christi, Natividad, La Señal¹⁸ (fiesta tradicional del templo, encabezada por el obispo), Nuestra Señora de Loreto (celebrada por los abogados civiles de la ciudad) y Todos Santos, para lo cual “se hacían públicos festejos en que se tocaba música y se entonaban cantos en el interior de la catedral”.¹⁹ Del mismo modo,

Todos los jueves del año, en la mayoría de las iglesias, se practicaba la renovación del Santísimo Sacramento con toda solemnidad [...], con armoniosas músicas y crecido concurso como también todos los domingos [...], particularmente en la catedral, en La Merced, en Santa Teresa, [etc.].²⁰

II. La consolidación de la capilla musical

Después de muchas vicisitudes la nueva catedral pudo terminarse en 1618, y Mota Padilla recuerda la inauguración musical del edificio: “En la con-

¹⁶ Hoja suelta del Libro de actas no. 1 del Venerable Cabildo, cf. Luis Páez Brotchie, *Jalisco, historia mínima*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1939, pp. 108-109.

¹⁷ Mota Padilla, *op. cit.*, capítulo XLIV, pp. 303, 305.

¹⁸ José Ignacio Dávila Garibi dedica un capítulo a esta fiesta en su libro *Memorias tapatías*, 2a. ed., Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1953, donde ofrece detalles de interés histórico.

¹⁹ Mota Padilla, *op. cit.*, capítulo LVI, p. 372.

²⁰ *Ibid.*, capítulo LX, p. 388.

sagración del templo cantó la misa el arcedeán Pedro Gómez de Colio, primer sacerdote criollo de Guadalajara”.²¹

Conforme se expandió la autoridad y la geografía de la diócesis, la catedral ejerció influencia política, administrativa y artística en Nueva Extremadura (Coahuila), Nuevas Filipinas (Texas), Nuevo México, Nuevo Toledo (Nayarit y sur de Sinaloa) y Nueva Vizcaya (Durango y Chihuahua). También vale considerar el poder paralelo de la Audiencia de Guadalajara cuyo alcance llegaba hasta las regiones mencionadas, en una época en la cual la Iglesia tenía intensos vínculos con la administración pública. En poco tiempo el obispo de Guadalajara fue revestido de gran poder, como ocurrió con Don Juan de Santiago de León Garabito, quien gobernó la diócesis de 1678 a 1695: “Muy afecto a lo extravagante y ostentoso [...] tenía gran respaldo de las autoridades peninsulares”,²² las cuales consintieron la solicitud del obispo de renovar la capilla musical dotándola de mejores instrumentistas y remplazando los viejos órganos españoles por uno nuevo, traído de México.

Con la sustitución del obispo Garabito el personal de la capilla musical volvió a cambiar y arribó al magisterio de ésta Martín Casillas (quizá a fines del siglo XVII),²³ quien fue jubilado hasta 1719 como lo indica la convocatoria que publicó el cabildo el 22 de agosto de ese año, donde se ofrece el magisterio de capilla “vacante por haber sido jubilado su titular, en atención a su avanzada edad y a los muchos servicios que prestó desempeñando ese puesto”.²⁴ La plaza permaneció sin ocupar por varios años.

El siglo XVIII –en especial sus años centrales– constituyó una etapa de crecimiento ininterrumpido en las funciones musicales de la capilla y la calidad de éstas. Una serie de notas extractadas del manuscrito titulado “Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo” ilustran esta afirmación:

11 de enero de 1726.—[Tiempo en que era organista Marcos Dávila, y eran bajoneros Juan Antonio Félix y Manuel Núñez]. El Cabildo dispuso mandar hacer nuevos órganos y comisionó para dar cumplimiento a su disposición al chantre D. Salvador Jiménez Espinosa de los Monteros [los órganos fueron instalados poco después por Joseph Nazarre]. (p. 189)

²¹ *Ibid.*, capítulo LIII, p. 358.

²² José María Muría, “Historia”, *Enciclopedia temática de Jalisco*, t. II, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1992, p. 29.

²³ Martín Casillas, maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara jubilado en 1719, suele ser confundido con su contemporáneo Francisco Casillas, sochantre de la catedral; igualmente se le identifica por error con Martín Casillas, primer alarife de ese templo en el siglo XVI, y con el hijo de éste, Martín Casillas de Cabrera, tercer canónigo de la catedral.

²⁴ Santoscoy, *op. cit.*



La Plaza de Armas con la Catedral de Guadalajara al fondo, 1835. Tomado de *Enciclopedia de México*, tomo v, 1978.

3 de octubre de 1747.—Para el examen de oposición a las plazas de organistas, se nombran sinodales a D. José Rosales, maestro de capilla, a D. Francisco Murillo, sochantre, y a D. Miguel Placeres, músico. Los candidatos presentarán una obra de composición de órgano y cada uno tocará no la suya propia, sino la de su competidor. (p. 203)

19 de mayo de 1753.—Se aumenta el sueldo a Francisco Morillo, sochantre; a Pedro Rivera, arpista, y a Pedro Jiménez, bajonero. (p. 206)

13 de noviembre de 1753.—Se resuelve que por ser útil en la capilla el instrumento de viola, no ha lugar lo que pide [?] el segundo organista José Cosío. (p. 207)

25 de enero de 1765.—No ha lugar la plaza que solicita el músico Pedro José [de] Jerusalem, por estar completa la orquesta y el coro. (p. 214)

26 de septiembre de 1765.—Se acuerda por el Cabildo que D. José Padilla tome para sí la *voz humana*, que es una de las mixturas del órgano grande, y proceda a componer el chico por la suma de mil quinientos pesos. (p. 215)

10. de septiembre de 1798.—Se concedió jubilación al presbítero D. Juan José Ramírez, músico violinista, en atención a que sirve en la capilla hace 43 años. (p. 243)²⁵

²⁵ “Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara”, obra inédita hallada en el archivo de actas de la catedral.



Pedro Gómez Maraver, primer obispo de Guadalajara (1546-1551). Tomado de *Enciclopedia de México*, tomo v, 1978

Estas noticias evidencian, entre otros puntos de interés, que durante el siglo XVIII el templo contaba con coro y orquesta “completos”;²⁶ que los procesos de selección de los músicos se realizaban imitando el rigor de las grandes catedrales del virreinato y que la situación económica de la capilla estuvo siempre en ascenso. Con seguridad otra información valiosa podría encontrarse en los libros de actas capitulares, cuyo “Compendio” no ofrece más que un resumen inconsistente del contenido general de las actas; pero su clasificación incompleta, el acceso limitado a éstas y el deficiente estado material de algunos folios han impedido mayor profundidad en este campo.

En cuanto a las obras musicales del archivo catedralicio compuestas por autores novohispanos, muestran un crecimiento en volumen y dotación instrumental conforme avanza el siglo XVIII, y puede afirmarse que hubo una época fructífera durante el último tercio dieciochesco, al sucederse en el magisterio de la capilla los organistas y compositores Vicente Ortiz de Zárate, Miguel Placeres y Carlos Regalado Tamez.²⁷ Tal prosperidad sólo

²⁶ Por los instrumentos citados en el “Compendio de los libros...”, es muy factible que el instrumental del templo, durante gran parte del siglo XVIII, estuviera formado por flautas, oboes, bajones, trompas, sacabuches, violines, violas, violonchelos (después de mediar el siglo), contrabajo(s), arpa y órgano.

²⁷ Acerca de Vicente Ortiz de Zárate (nativo de Valladolid, hoy Morelia) se presupone que tenía parentesco con Ignacio Ortiz de Zárate, músico del Colegio de Santa Rosa de Santa

menguó con el deterioro del estado económico de la catedral, agravado en el último decenio del siglo y prolongado hasta el advenimiento del conflicto independentista: la capilla musical debió clausurarse por lo menos en dos ocasiones más, la primera en 1796 y la segunda en 1811.²⁸ El nombramiento del músico y militar español Narciso Sort de Sanz como jefe de la capilla musical (1811) trajo consigo una situación desconcertante entre los músicos, si bien dicho maestro recibió plenas facultades por parte de la Iglesia y el gobierno.²⁹

Avecindado en la Nueva España desde inicios del siglo XIX, Sort se había desempeñado como compositor y ejecutante de instrumentos de aliento en las músicas del Regimiento de Dragones de la Reina en la ciudad de México y más tarde en Guadalajara. Al desatarse la guerra insurgente estuvo activo entre las tropas realistas con grado de capitán y como primer ayudante del brigadier José de la Cruz, una semana después de transcurrida la batalla del Puente de Calderón (17 de enero de 1811). Nombrado De la Cruz intendente de Guadalajara, Sort ocupó el magisterio de la capilla musical catedralicia. Poco más tarde, al regresar Fernando VII al trono (1812), en las exequias de Doña Isabel de Braganza se estrenaron en la catedral tapatía las *Visperas* y la *Misa solemne* que compuso con ese objeto Sort de Sanz, y que fueron sus obras más conocidas, como señala Santoscoy:

las obras se repusieron posteriormente en agosto de 1838, en México, en las honras que se hicieron al libertador Iturbide al trasladar sus restos, y que en Guadalajara han seguido tocándose en ocasiones solemnes, como en las honras que el 27 y 28 de febrero de 1876 se hicieron a nuestro primer arzobispo, el Señor Espinosa.³⁰

Santoscoy además menciona los *Te deum* y las misas dirigidas por Sort de Sanz para celebrar los triunfos realistas, entre 1812 y 1818. Vencidos los realistas, Sort se incorporó a las huestes imperialistas; entonces marchó a la ciudad de México (1822) y, aunque al fundarse la Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial no figuró entre sus integrantes, Iturbide lo nombró “primer músico de cámara” y le encargó, en ocasión del trigésimonoveno

María de Valladolid (cuyo archivo conserva su villancico *Escuchar dos sacristanes* [1779] a cuatro voces, violines, trompas y bajo) y de la Colegiata de Guadalupe, en México. Resulta difícil establecer algún grado de vinculación sanguínea de estos músicos novohispanos con Domingo Ortiz de Zárate, compositor español discípulo de Miguel de Irizar, a la sazón maestro de capilla de la Catedral de Segovia (1671-1684). Sobre Miguel Pláceres dice Francisco Antúnez que “era originario de Durango [...]” y que escribió varios villancicos conservados en el archivo musical de la catedral duranguense, véase F. Antúnez, *La capilla de música de la catedral de Durango, México, siglos XVII y XVIII*, Aguascalientes: edición del autor, 1970, p. 43.

²⁸ “Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo”, p. 260.

²⁹ Santoscoy, *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

aniversario del monarca, una obertura que se estrenó en el Coliseo de México.³¹ Derribado Iturbide con el Plan de Casa Mata, Sort regresó a Guadalajara, donde se dedicó a enseñar música. Después del triunfo de los republicanos en Tampico sobre las fuerzas de Barradas (ca. 1820), fueron expulsados del país numerosos españoles y criollos, y en una lista de expulsados publicada en 1833 figuró el nombre de Narciso Sort de Sanz, cuyo paradero se ignoraba.³² La *Teoría de la música* (ca. 1820) de Sort revela que en los años de la Independencia ya se conocían en Guadalajara obras de Haydn, Mozart y Rossini, pues el músico hispano las emplea como ejemplos de “modulación y mediación”. El mismo documento prueba el interés del teórico y compositor por el jarabe, ya que en la segunda sección del tratado aparecen “tres intentos para escribir un jarabe”. En cuanto a su producción sacra, además de lo ya citado, el archivo de la Catedral de Guadalajara conserva un *Credo* suyo para voces y orquesta.

Finalizada la guerra y derrocado el imperio, la capilla musical de la catedral tapatía volvió a ser disuelta (1822-1829) y, al reanudarse sus actividades siete años después, el cabildo convocó a un concurso para cubrir las plazas de cantores, organistas, otros instrumentistas y maestro de capilla; el vencedor unánime en este último puesto fue el vallisoletano José Mariano Elízaga (1786-1842), cuya *Gran misa* fue la primera retribución dedicada en honor del cabildo que lo escogió.³³ Se desconoce la razón por la cual Elízaga dejó el cargo apenas a un año de desempeñarlo (1830), aunque quizás podemos suponer que su amistad con Lucas Alamán (1792-1853) lo llevó nuevamente a la ciudad de México para proseguir sus ambiciosos proyectos editoriales y pedagógicos.

Pese a la renuncia de Elízaga, su sucesor, Santiago Herrera, quien fuera su primer auxiliar en la Catedral de Guadalajara,³⁴ encarnó el renacimien-

³¹ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México: CENIDIM, 1991, p. 126 (item 182; año 1820). Saldívar menciona importantes observaciones sobre la *Teoría de la música* de Sort de Sanz y acerca del propio músico.

³² *Loc. cit.*

³³ En las biografías de José Mariano Elízaga (Francisco Sosa basado en *La Voz de Michoacán*, Morelia, domingo 16 de octubre de 1842, y García Cubas, Orozco y Berra, Pedrell, Romero y Saldívar, a su vez basados en Sosa) se le considera como uno de los máximos compositores que haya producido México. En contraste con esta aseveración, se desconoce casi toda su música y sólo se conserva media docena de sus obras en el archivo de la Catedral de Guadalajara (ver lista al final de este artículo), en el archivo de la Colegiata de Guadalupe (comunicado por Lidia Guerberof Hahn) y en el archivo de la Catedral de Morelia. Sus *Últimas variaciones para teclado* (ca. 1830) son hasta hoy la única obra al alcance inmediato, gracias a su edición moderna realizada por Ricardo Miranda (México: CENIDIM, 1994).

³⁴ No debe confundirse con Santiago Díaz de Herrera, músico activo en la ciudad de México desde mediados del siglo XVIII, y cuyas obras —al menos buena parte de ellas— se localizan en el archivo de la Colegiata de Guadalupe (comunicado por Lidia Guerberof Hahn).



to de la capilla musical. Bajo la guía de Herrera, durante casi dos décadas, la orquesta y el coro del templo tuvieron un repunte notable, pues la capilla dejó de estar sujeta a las turbulencias políticas externas y recibió recursos económicos para reorganizarse. Herrera contó con el importante apoyo de músicos como el primer organista Guadalupe Gudiño³⁵ (1800-1836) y el fraile jesuita Francisco Espinoza y Dávalos (1795-1868), chantre de la catedral (1836-1857) que “tenía voz sonora y tierna, elocuencia clara y acción muy viva sin degenerar en teatral...”,³⁶ quien montó en el Sagrario Metropolitano los últimos autos sacramentales representados allí, con acompañamiento musical. Además Herrera gozó del estímulo indirecto de fray Francisco Frejes (1784-1847), autor de “grandes progresos en canto eclesiástico, en filosofía, teología e historia”,³⁷ cuyas cartillas y métodos musicales fueron empleados en la catedral y otros templos de Guadalajara, y sustituyeron en Jalisco a los anacrónicos compendios de Torres y Nazarre.³⁸ Según Ventura Reyes y Zavala (1882) “Herrera tocaba trompa y flauta muy bien; e instrumentaba música. Dejó muchos discípulos muy aventajados, como el señor Vicente Romero [flautista]”.³⁹ Dada su desaparición a mediados del siglo XIX podría presumirse su muerte en esa época, pero hasta ahora no se ha encontrado ninguna información sobre el deceso de Herrera.

A mediados del siglo XIX ocupó el magisterio de la capilla musical catedralicia Jesús González Rubio (1805-1874), antiguo discípulo de Elízaga y organista titular de la catedral durante el magisterio de Santiago Herrera. Entre sus méritos más notables destaca el haber renovado y multiplicado a los miembros de la orquesta del templo —en su mayor parte alumnos suyos—, así como haber emprendido una reorganización del archivo musical que incluyó el ordenamiento y la restauración de los libros de coro, dispuestos desde entonces en estantes de madera manda-

³⁵ Pianista y organista. Inició su formación musical muy joven en el seno familiar y completó sus estudios con José Mariano Elízaga. Destacó por su virtuosismo al teclado y recibió el puesto de primer organista de la Catedral de Guadalajara bajo el magisterio de capilla de Santiago Herrera. Murió en dicho templo cuando ejecutaba un recital, fulminado por un rayo durante una tormenta eléctrica. Su unigénito y homónimo (1824-1859) fue también organista en la catedral tapatía y figuró como uno de los pianistas jóvenes más notables de Jalisco pero, como su padre, murió prematuramente. Cf. Ventura Reyes y Zavala, *Las Bellas Artes en Jalisco (catálogo biográfico)*, Guadalajara: Tipografía de Valeriano C. Olague, 1882, p. 24.

³⁶ Ramiro Villaseñor y Villaseñor, *Bibliografía general de Jalisco*, t. I, Guadalajara: Publicaciones del Gobierno del Estado de Jalisco, 1958, p. 370.

³⁷ *Ibid.*, p. 398.

³⁸ Un documento didáctico-musical conservado aún, obra de Frejes, es la *Cartilla de coro desta Santa Yglesia Catedral de Guadalajara*, Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1856, 26 pp. Biblioteca de José María Arreola.

³⁹ Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 27.



Fachada de la catedral en la actualidad. En primer plano el Coro de Infantes.

Tomado de la *Enciclopedia Temática de Jalisco*; Arte, tomo VII, 1992.

dos construir por González Rubio, a fin de conservar en buen estado las partituras allí alojadas. En 1858 González Rubio decidió apartarse de la catedral para dedicar todo su tiempo a la enseñanza musical en su propia academia, donde los alumnos aprendían teoría musical y la ejecución de instrumentos de aliento y cuerdas, y recibían clases impartidas por miembros de la orquesta de la catedral, por integrantes de las bandas militares de la región y por el propio González Rubio.⁴⁰

Aquel mismo año de 1858 ganó la plaza titular de maestro de capilla el violinista, compositor, director de orquesta y escultor Cruz Balcázar (1826-1870), virtuoso del arco que había sido primera figura de las orquestas del Teatro Principal de Guadalajara (1840-1843) y del teatro homónimo de la ciudad de México (1845-1846). Alistado en el ejército mexicano en 1847, fue miembro de varias bandas de música y actuó en la campaña contra el invasor estadounidense; acabadas las hostilidades se definió como violinista concertista en cuyo carácter recorrió el país. Se estableció un tiempo en Morelia donde formó una orquesta en la catedral. De regreso en Guadalajara fundó la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (1857), a cuyo primer concierto asistió el presidente

⁴⁰ *Ibid*, p. 23. Rubén M. Campos también aporta datos valiosos sobre González Rubio en *El folklore musical de las ciudades*, México: Secretaría de Educación Pública, 1930, p. 156. Reimpresión facsimilar: México: CENIDIM, 1995.

Juárez.⁴¹ En 1858 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara, puesto que conservó durante 12 años, hasta su muerte. Entre sus discípulos destacaron su propio hijo Francisco, Juan Espinosa, Diego González, Vicente Cordero y Diego Altamirano. Balcázar fue uno de los fundadores de la escuela moderna de violín en el occidente de México,⁴² y el primero en ejecutar allí a Beriot, Paganini y Vieuxtemps. El archivo musical de la catedral tapatía guarda una de sus obras más importantes: los *Versos de tercia para orquesta y violín obligado*, compuestos para las fiestas de San Pedro Apóstol. Bajo la guía de Balcázar la orquesta de la sede episcopal cobró un nivel nunca antes conseguido pues, gracias a que Guadalajara fue erigida arquidiócesis en 1863, la catedral recibió mayores ingresos en beneficio de su economía: se incrementaron los salarios de los músicos, se compraron nuevos instrumentos e incluso se pagó, por primera vez, el servicio de los niños cantores (1869).⁴³

Al morir Balcázar el 5 de agosto de 1870, Joaquín Luna (1808-1877), viejo organista que servía a la catedral desde hacía más de quince años, recibió la dirección de la capilla por interinato. Luna fue colaborador cercano de Clemente Aguirre (1828-1900), Miguel Meneses (1832-ca. 1900) y del cantante español Martín Gavica (1824-1896). Con Aguirre hizo los arreglos de su *Te deum laudamus* para coros con acompañamiento de órgano y banda militar (estrenado en la catedral en 1871), obra que fue repuesta año con año hasta la caída del porfiriato. Meneses, por su parte, lo invitó en varias ocasiones a participar como director de obras líricas en el Teatro Degollado. Gavica fue patrocinador y llegó a ser el depositario de la obra de Luna, quien así lo quiso en señal de agradecimiento.⁴⁴ Pocos años antes de morir Luna se retiró a la ciudad de México. Sus hijas se dedicaron al canto operístico y Luisa, la mayor, que casó con el poeta José Monroy, destacó como cantante de la Compañía Lírica Mexicana de Ópera Italiana que dirigía Miguel Meneses en Guadalajara.⁴⁵ A pesar de todos los esfuerzos hechos por Luna (extensas obras musicales dedicadas a la arquidiócesis, renovación de instrumentistas y cantores, adquisición de instrumentos y música escrita), no hay pruebas para considerar que superó la labor de Cruz Balcázar, sobre todo en las actividades de la orquesta del templo. En sustitución de Luna como

⁴¹ Reyes y Zavala, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ "Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo", pp. 293-295.

⁴⁴ Información que aparece en las extensas dedicatorias autografiadas por Luna y Meneses, dirigidas a Gavica en las portadas de varias piezas musicales pertenecientes a la Colección Márquez Salcedo, fondos especiales de la Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, México.

⁴⁵ Reyes y Zavala, *op. cit.*, p. 27.

maestro de capilla fue nombrado Luis Gallardo (?), quien no destacó ni como compositor ni como organista titular de la catedral, aunque pudo mantenerse ejerciendo el cargo de maestro durante poco más de diez años (1875-1886).

El arribo de Diego Altamirano (1849-1934) como maestro de capilla en 1886 significó una recuperación notable en la vida musical del templo. Violinista, director, compositor y pedagogo, Altamirano inició sus estudios musicales en la escoleta de infantes del coro de la catedral bajo la guía de Cruz Balcázar. Desde los quince años de edad formó parte de orquestas teatrales y en 1870 fundó con algunos compañeros de estudio un cuarteto de cuerdas. Se inició en la dirección orquestal bajo la guía de Clemente Aguirre, quien lo tuvo como asistente en la Banda de la Escuela de Artes y Oficios. Fue también asistente de Miguel Meneses en la dirección de la orquesta del Teatro Degollado (1878) y concertino de la orquesta que dirigió Francisco Rosa durante la temporada de ópera italiana que llevó a cabo la compañía de Ángela Peralta en el Teatro Degollado (1881-1882). Poco después marchó a San Luis Potosí para actuar como asistente de su antiguo maestro Aguirre, quien residía en aquella capital. De regreso en Guadalajara (1886), Altamirano fue nombrado profesor de solfeo en el colegio de infantes de la catedral y maestro de capilla de esa iglesia (1886-1905). Organizó y dirigió la orquesta religiosa por muchos años y con ella estrenó en Guadalajara obras de Bach, Beethoven, Gigout, Guilman, Mendelssohn, Mozart, Perosi, Rousseau y De la Torre, invitando como solistas a músicos como Florentino Acosta, Félix Bernardelli, Francisco y José Godínez, Félix Peredo, José Rolón, Benigno Valdivia y el mismo Benigno de la Torre.⁴⁶ En 1890 Altamirano hizo construir en la calle de Rastrillo⁴⁷ un gran salón con lunetario y foro, donde estableció una academia de instrumentos de cuerda y ejecutó numerosos conciertos sinfónicos tocados por su propia orquesta (casi toda formada por miembros del conjunto catedralicio). Por conflictos administrativos con sus músicos y con la Iglesia, en 1905 debió renunciar a sus actividades musicales en Guadalajara y se trasladó a la ciudad de México, donde consiguió una plaza de 2o. primer violín en la Orquesta Beethoven de Julián Carrillo (1875-1965). Desde 1908 se dedicó a dar clases particulares de música en la capital del país, y en 1919 se radicó en Monterrey, donde fue llama-

⁴⁶ Jesús C. Romero (basado en el testimonio de Alfredo Carrasco [1875-1945]), incluye importantes datos sobre Diego Altamirano en su artículo "Galería de músicos mexicanos. Altamirano, Diego", *Carnet Musical*, México, febrero de 1946.

⁴⁷ José Villa Gordo, en su *Guía y Álbum de Guadalajara para los viajeros* (Guadalajara, 1888, p. 138), cita la existencia de la academia musical de Altamirano en la calle Cerrada de la Compañía núm. 39; este lugar debió anteceder a la sala de Rastrillo que aquí se menciona.

do para dirigir un coro religioso. Hacia 1926 regresó a la ciudad de México afectado por una enfermedad que le impidió seguir desempeñándose en la música, la cual le llevó a la pobreza extrema en que murió pocos años más tarde.⁴⁸

Al marcharse Altamirano de Guadalajara en medio de una crisis política y administrativa sufrida por la capilla musical, empeoraba el panorama de la música local dañado paulatinamente por la desaparición prematura de dos de los principales promotores del arte sonoro en la ciudad de aquellos tiempos: Francisco Godínez (1855-1902) y Félix Bernardelli (1864-1908). Asimismo, el advenimiento de la Revolución de 1910 provocó irremediables estragos en el terreno artístico, cuyas secuelas se prolongaron hasta el periodo de José Guadalupe Zuno (1923-1926), gobernador anticlerical quien mandó clausurar la catedral —situación que duró poco pero provocó gran conflicto entre la población— e inclusive persiguió a los músicos cobijados por el arzobispado.⁴⁹

En 1908 el organista Antonio Leños (?) ganó la plaza de maestro de capilla en carácter de interino; no se tiene información concreta sobre su actividad profesional en dicha capilla, pero se sabe que alrededor de 1914 la orquesta de la catedral dejó de funcionar. Félix Peredo (1866-1934) se presentó periódicamente como director de su orquesta de cuerdas durante dos periodos (1917-23, 1927-33), en ocasión de las fiestas religiosas más importantes. Por su parte José María Cornejo (1875-1954) se mantuvo al frente del coro de la catedral durante 20 años (1904-1924), con el que tuvo innumerables actuaciones, entre ellas la realizada con motivo del congreso eucarístico efectuado en Guadalajara (octubre de 1904), donde dirigió la *Misa de Angelis* de Palestrina con un coro de más de dos

⁴⁸ Romero, *op. cit.*

⁴⁹ Diversos testimonios orales coinciden en destacar la tiranía y la arbitrariedad del gobernador Zuno en contra de la música sagrada. El compositor y director de coros Víctor Manuel Amaral Ramírez (Unión de Tula, Jalisco, 1933) ha mencionado que su padre, Samuel Amaral Pérez (1902-1960), fue perseguido por el gobierno zunista por ser músico principal de la parroquia de Unión de Tula. Miguel Pérez Gutiérrez (Colima, Col., 1902), trompetista y director de bandas activo en Guadalajara durante casi 80 años, ha confirmado estas persecuciones agregando que “el gobierno llegó a fusilar organistas y cantores religiosos, especialmente en el interior del estado”. En ese periodo (1923-1926), músicos sacros como Juan A. Aguilar, Alfredo Carrasco, Jesús Estrada, José Rolón y Ramón Serratos ya habían roto vínculos con Zuno, a cuyo club intelectual llamado “Centro Bohemio” habían pertenecido en otra época (1912-1918). Sin embargo, no fueron objeto de hostilidad porque Aguilar ya residía en Los Ángeles, California, mientras que Carrasco se había radicado en México, y Rolón y Serratos se habían alejado de la Iglesia. Sólo Estrada, a la sazón primer organista de la catedral, fue afectado por las medidas del gobernador, por lo cual se refugió eventualmente en su natal Teocaltiche.

mil voces formado principalmente por niños alumnos de las escuelas parroquiales.⁵⁰

A partir de 1936 las actividades musicales de la catedral quedaron en manos del presbítero Manuel de Jesús Aréchiga (1903-1984), organista titular y maestro de coros de la iglesia, quien conforme avanzó el tiempo se auxilió de Domingo Lobato (1920) y de su discípulo Hermilio Hernández (1931). Hernández, acaso el egresado más notable de la Escuela Superior Diocesana de Música Sacra fundada por Aréchiga (1936), sucedería a su mentor en el cargo de organista titular de la catedral, plaza que mantiene hasta la actualidad. Por su lado, Jesús Frausto López (1944-1995), Daniel Ibarra (1930-1996) y Aurelio Martínez Corona (1957), han dedicado muchos años a preservar la vida coral en el interior del templo. Martínez Corona, director del Coro de Infantes de la catedral desde 1990, se ha ocupado también del rescate de la música guardada en el archivo de esta iglesia, restaurando los libros de coro, realizando transcripciones y programando obras de compositores del virreinato.

III. Los órganos de la Catedral de Guadalajara

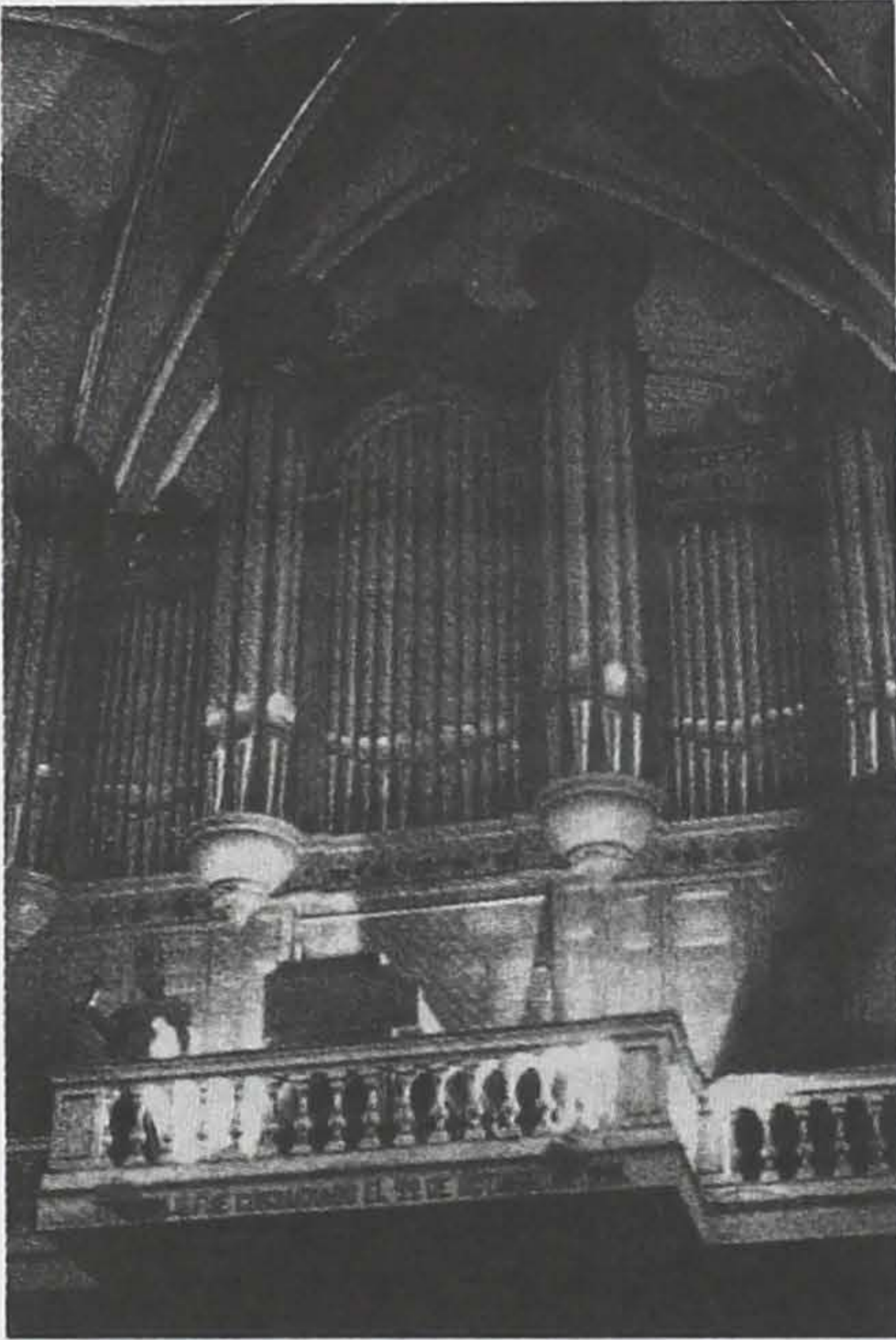
Mención aparte merecen los órganos en la vida musical del máximo templo jalisciense, pues figuraron –cada uno en su época respectiva– como instrumentos de extraordinarias cualidades artesanales (registros, mixturas, efectos, mecanismos neumáticos, cajas y flautas decoradas, etc.). Como ya se ha dicho, los primeros órganos de la catedral –los primeros en toda la Nueva Galicia– fueron dos instrumentos españoles de siete palmos instalados en 1556, que sirvieron por 130 años hasta 1686, cuando fueron sustituidos por un órgano traído de la ciudad de México, el cual fue empleado durante los cincuenta años siguientes.

Después, por comisión del chantre Jiménez Espinoza de los Monteros, Joseph Nazarre (1690-1741) colocó un nuevo aparato con 61 mixturas, también español, cuya instalación se prolongó de enero de 1726 a febrero de 1730; en febrero de 1731 se le añadieron dos mixturas más. Este instrumento fue objeto de reparaciones y modificaciones sucesivas en 1732, 1740, 1752 y 1765.⁵¹ Mota Padilla es elocuente al referirse a la creación de Nazarre:

Todas las iglesias [de la Nueva Galicia, en las primeras tres décadas del siglo XVIII] tuvieron órganos muy competentes, pero D. José Nazarrí [sic] excedió a los

⁵⁰ Comunicado por la maestra Áurea Corona (1904-1996) en Guadalajara.

⁵¹ “Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo”.



Órgano actual de la Catedral de Guadalajara. Tomado de *Enciclopedia Temática de Jalisco; Arte*, tomo VII, 1992.

antiguos en la destreza, siendo la iglesia catedral de Guadalajara la primera que dio a conocer su arte, construyendo el más armonioso órgano en que echó el resto, agradeciendo la generosidad con que se dejó a su arbitrio el precio de un órgano nunca visto; y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaño, no han podido lograr la suavidad de voces [...] que proviene del estaño que produce más sólido la [Nueva] Galicia, en la jurisdicción de Teocualtichi [Teocaltiche].⁵²

En 1866 el órgano de Nazarre fue sustituido por otro nuevo, instalado por los hermanos Francisco y Fermín Orriza de Guadalajara.⁵³ Éste era un aparato mecánico-neumático de factura local que “superaba a sus antecesores en tamaño y cantidad de registros”.⁵⁴ Pero el órgano más llamativo de todos ha sido el instalado por Francisco Godínez en 1893 –el cual remplazó al de los Orriza–, cuya historia relata Alberto Santoscoy:

⁵² Mota Padilla, *op. cit.*, capítulo LXXXI, p. 480.

⁵³ El paradero de los dos órganos instalados por Nazarre debe consignarse: el mayor, que ocupó últimamente el lado de la epístola, fue adquirido por el canónigo D. Luis Michel y cedido al Santuario de Zapopan, y el otro fue dado por el Cabildo al Sagrario Metropolitano.

⁵⁴ José Ignacio Dávila Garibi, “La Señal”, en *Memorias tapatías*, 2a. ed., Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1953. Este órgano fue regalado en 1893 a la parroquia de San Juan de Dios.

Nuestro nuevo órgano fue soñado para nuestra catedral por Godínez, hallándose una vez en la Magdalena de París, cuando oyó el admirable instrumento del mismo género que posee esa iglesia; y desde entonces no descansó hasta ver realizado su sueño. Por fortuna, nuestro ilustrado cabildo supo comprender cuan discreta era la ambición de su organista, así fue que sin pararse en los grandes gastos que iba a costarle la rica adquisición que se pretendía envió en 1889 al mismo Sr. Godínez para que le encargara la obra a Cavallé-Coll, el renombrado constructor del órgano de San Sulpicio [de París] y el primero que aplicó a ese instrumento la palanca neumática de Baker, debió hacerse cargo de fabricar el de que hablo; pero exigía que se hicieran previamente en nuestra catedral ciertas reformas arquitectónicas, a cuya condición no fue posible acceder. Encargóse, empero, el trabajo a la afamada casa Merklin y Cía., quien ha honrado su nombre una vez más con esta nueva máquina artística, cuyos efectos grandiosos acabamos de admirar [...].⁵⁵

Alfredo Carrasco narra la inauguración del nuevo instrumento de esta forma:

[...] la obra de la instalación del órgano se llevó a feliz término a fines de diciembre de 1892. Todo estaba listo: el grande órgano de la catedral se erguía airoso, arrogante, y sólo esperaba expresar sus mágicos secretos sonoros a las hábiles manos del maestro Godínez [...]. El 18 de enero de 1893, a las diez de la mañana, la amplia catedral se veía henchida de selectísima concurrencia que fue invitada para tan resonante y solemne acto de la bendición e inauguración del grande órgano [...].⁵⁶

El programa del estreno comprendió obras para órgano solo y para orquesta, coros y solistas, ejecutando composiciones de Dubois, Gigout, Rousseau, J. S. Bach, Lepevure, Stradella y Mendelssohn, además del *Te Deum* "a grande orquesta y coros" de Miguel Meneses (obra conservada en el archivo musical de la catedral). A pesar de sus excelencias originales (en especial su variedad y mixtura de registros), este último órgano sufrió entre 1945 y 1962 numerosas modificaciones hechas por la casa italiana Tamburini, y en años posteriores varios organeros locales han transformado considerablemente el instrumento, cambiando flautas y cancelando registros.

⁵⁵ Santoscoy, *op. cit.*

⁵⁶ Alfredo Carrasco, "El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara", capítulo XI de *Mis recuerdos* [1939] (edición, introducción, notas críticas y catálogos de Lucero Enríquez), México: UNAM, IIE, Difusión Cultural, 1997, pp. 152, 154.

IV. El archivo musical de la Catedral de Guadalajara

A lo largo de la historia de la Catedral de Guadalajara –sintetizada aquí en su mínima expresión– se acumularon en su archivo musical obras escritas por personajes relacionados con el templo, o bien traídas de otros sitios por ellos mismos. Para su estudio histórico y musicológico el contenido global del acervo puede dividirse en dos grupos: a) Libros de coro (cantos llano, gregoriano y mozárabe, y obras polifónicas), para las fiestas ordinarias y las horas canónicas, y b) Obras de compositores mexicanos y de compositores extranjeros residentes en México de los siglos XVI al XX (sección minoritaria del archivo).

a) *Los libros de coro*⁵⁷

Este conjunto está formado por cantos anónimos de la Edad Media y el Renacimiento, y por obras polifónicas del siglo XVI (Eykens, Lasso, Lobo [*Libro de motetes y misas*, Madrid, 1602], Palestrina y Victoria). Consta de 98 volúmenes manufacturados entre la primera mitad del siglo XVI y el último cuarto del siglo XIX. A pesar de su antigüedad la mayoría se encuentra en buen estado, en parte gracias a las labores de restauración y conservación emprendida por Jesús González Rubio (ca. 1850), quien –como ya se dijo– mandó hacer los anaqueles de madera en que aún están los libros. Algunos tomos se destacan por estar miniados con ricas alegorías a color. Tienen las pastas de vaqueta gruesa sujeta con clavazón a una cubierta de madera de encino o mezquite, o con el cuero prendido con tachuelas de cabeza ancha; en las esquinas muestran cantoneras de metal y en el centro grandes chapas labradas del mismo material, unos con cierres de bronce y otros con correas y hebilla. Sobre los lomos se estampó el título por el método del hierro en seco y sobresalen algunos infolios por sus lomerías de seis y hasta ocho caballetes fileteados por grecas doradas al temple. En general su aspecto exterior es muy semejante al de otros libros de coro hallados en distintos templos y conventos de México.

En el interior las carátulas son de pergamino o de vitela y las portadas exhiben el o los nombres de las fiestas para las cuales se entonaban los cantos escritos. A la vuelta de cada primera hoja se inicia la antífona con la primera letra de la palabra dibujada y coloreada con gran minuciosidad.

La colección se compone de seis grupos documentales, de los cuales el grupo más antiguo consta de trece volúmenes sin firma del ilustrador. El

⁵⁷ Este apartado es una versión resumida y corregida del artículo de Leopoldo I. Orendáin, “Libros corales en la Catedral de Guadalajara”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVIII, núm. 29, México: UNAM, IIE 1960, pp. 37-46.

segundo conjunto está formado por 16 ejemplares, con miniaturas y dibujo musical de mucho mayor riqueza y perfección que los anteriores; muy probablemente estos libros son los elaborados por Francisco Pérez Brochero, iluminador, copista y escribano indio, activo en Guadalajara a fines del siglo XVI.⁵⁸

En seguida se halla un tercer grupo documental compuesto por los infolios de mayor valor artesanal: son quince libros cuyas ilustraciones están inspiradas en textos latinos del doctor don Sebastián Carlos de Castro, las cuales ejecutó Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado. Este miniaturista trabajó en ellos por 22 años, de 1722 a 1744. Entre estos libros merecen citarse, por su particular riqueza plástica, el libro para la fiesta del Domingo de Ramos (100 páginas), el cantoral de la dominica XV después de Pentecostés (75 páginas), y dos antifonarios correspondientes a los oficios de difuntos (121 páginas) y las horas mayores y menores (90 páginas), respectivamente. Leopoldo I. Orendáin destaca la similitud de las alegorías y el estilo de los dibujos hechos por León Coronado en estos libros, con las miniaturas de Hyeronimus van Aeken "El Bosco" (ca. 1450-1516). En el libro con los oficios de difuntos aparece un texto que proporciona información de interés:

Hoc cine [sic] Defunctorum Volumen Ad Ecclesiae Cathedralis.

Guadalaxarentis usum descriptum Ultimis Characteribus.

Triados omnipotentis Gratia metam attigit Postridie.

Kalendas julias Anno Domini MDCCXLI.

Librarius qui manu sua Mexici Conscribebat.

Sebastianus Carolus de Castro.

(Este libro de Difuntos, escrito para el uso de la Iglesia Catedral de Guadalajara, en caracteres modernos, quedó terminado, por la gracia de la Trinidad omnipotente, el día 2 de julio del año del Señor de 1741. El escriba que de su mano lo escribió, en [la ciudad de] México, Sebastián Carlos de Castro).

El resto de los libros procede de distintas manos y muestra diferentes estilos de escritura, tintas y colores. Un copioso grupo hecho entre 1765 y 1780 se distingue por el estilo ornamental del arabesco en las iniciales. Las fechas se conocen porque en ciertos volúmenes aparecen al final o al calce del índice, como en el que reza:

Oficio de Nuestra Señora de Guadalupe, las misas de las festividades de San Julián, del Dulce Nombre de Jesús, la Vigilia de Santiago, las vísperas de Nuestra Señora del Carmen, el oficio del Santísimo Rosario, y las fiestas de San Felipe Neri y San Miguel Arcángel, fecit 1781 años.

⁵⁸ Índices del Archivo General de Indias, "Libros de cuentas" de la Catedral de Guadalajara (comunicado por Aurelio Martínez Corona).

El conjunto de libros más reciente se forma de once volúmenes. En la página inicial del tomo primero está escrito:

El M. I. V. Cabildo de la Santa [Iglesia Catedral] Metropolitana de Guadalajara, en acta capitular de 26 de noviembre de 1883, cumpliendo con el decreto de la S[anta] C[ongregación] de Ritos fecha 26 de abril del mismo año, ordenó que se adoptaran para libros de coro los de la edición de Ratisbona a que refiere dicho decreto [...] Guadalaxarae fecit Salvator Berrueco in Anno Dom[ini] MDCC-CLXXXII.

Según Orendáin estos últimos ejemplares “son la negación del buen gusto, pues sólo se vio el lado utilitario, desentendiéndose de cuanto significara ennoblecimiento a sus páginas”.

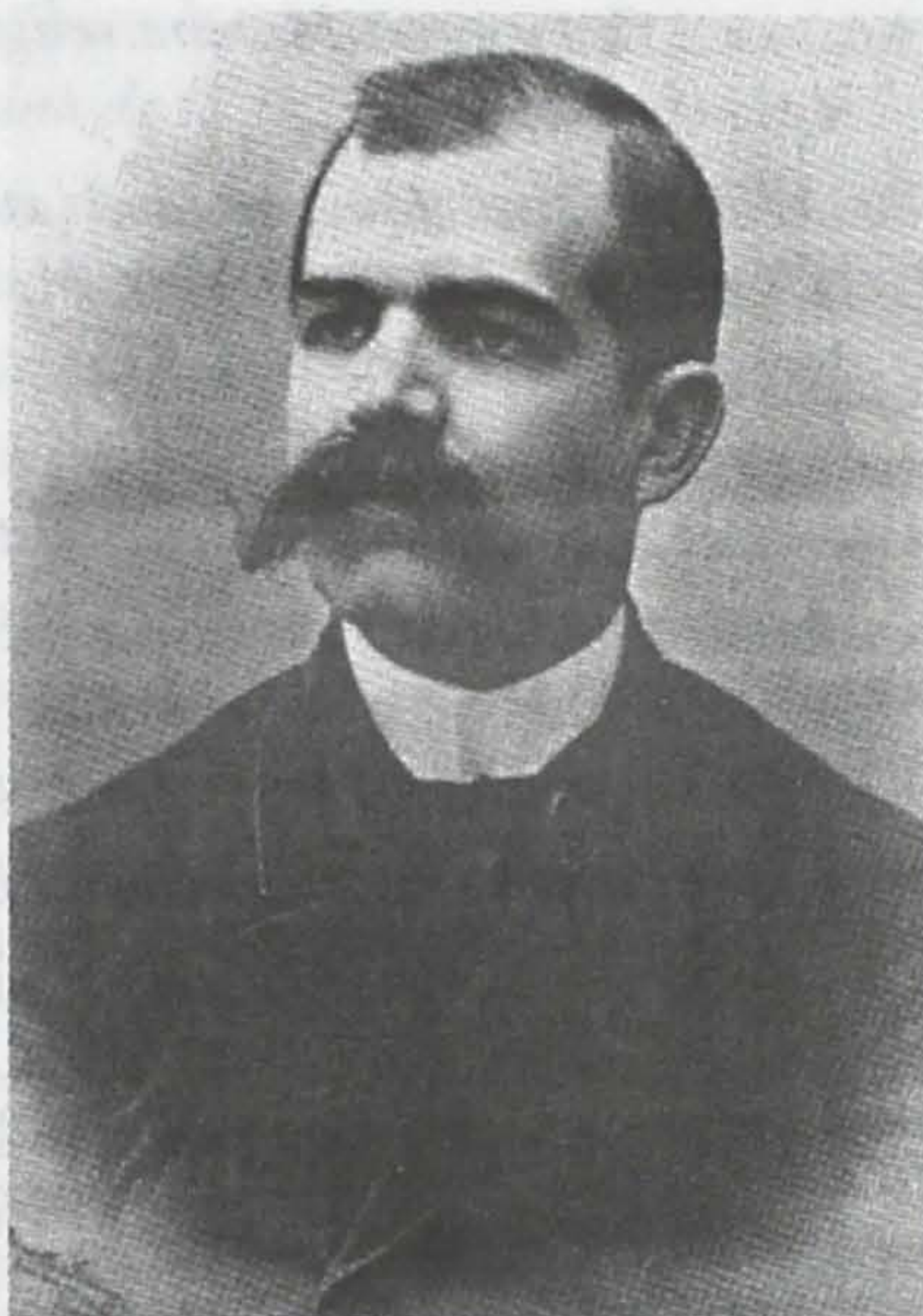
Por último, a modo de complemento, debe mencionarse la existencia de un grupo de obras sacras de los siglos XIX y XX de compositores como Mercadante, Perosi, Pozzetti, Ravanello y Recife, las cuales se encuentran anexas a la colección de libros de coro. Prácticamente todas ellas son copias manuscritas o versiones editadas cuyos originales se encuentran en archivos europeos.

b) Obras de compositores mexicanos

La existencia de algunas piezas escritas por autores mexicanos resulta de particular interés histórico y artístico, mayor aún por ser ejemplares únicos; por ejemplo las obras que siguen: la rara obra de Mathías, *Organum comitans*; los *Versos de tercia para orquesta y violín obligado* de Cruz Balcázar; el *Non fecit taliter* de Joaquín Beristáin; las obras de Elízaga y Gómez y, desde luego, los autógrafos de Miguel Placeres y Nevada, Pedro Regalado Tamez, Vicente Ortiz de Zárate y Narciso Sort de Sanz.

Se presenta a continuación un listado⁵⁹ (por orden alfabético de autores) con la mayor parte de las obras clasificadas de compositores mexicanos, o bien de compositores extranjeros residentes en México, depositadas actualmente en el mencionado archivo, y se incluyen algunas no clasificadas ni señaladas con clave o registro alguno. Debo aclarar que el archivo ha sido objeto de numerosos saqueos –en especial durante la primera mitad del siglo XX–, por lo que se incluyen unas pocas obras que alguna vez estuvieron en el acervo referido y que se encuentran actualmente en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, con señalamientos escritos que revelan su depósito original.

⁵⁹ Basado en la lista hecha en 1993 (mecanuscrito) por el presbítero José Pilar Valdés Ríos, chantre de la Catedral de Guadalajara.



El organista Francisco Godínez
(1855-1902).

Tomado de *Mis recuerdos*, de
Alfredo Carrasco, 1997.

Queda abierta la posibilidad de enriquecer esta relación en la medida en que se reorganice el archivo de la catedral y éste pueda gozar por fin de una clasificación rigurosa y completa, lo cual permitiría realizar un catálogo profesional de este archivo.

Obras musicales de autores mexicanos, o de autores extranjeros residentes en México, pertenecientes al archivo musical de la Catedral de Guadalajara

Simbología

c. = Carpeta o legajo (según el orden en que se hallan los documentos en el archivo, clasificado arbitrariamente por números y/o letras).

s. c. = Sin clasificación alguna.

* Proveniente del archivo de la Catedral de Guadalajara y depositada en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México por el filarmónico Juan N. Loretto, a principios del siglo XX.

** Proveniente del archivo catedralicio, en la actualidad permanecen en una colección privada en Guadalajara.

*** Proveniente del archivo de la Catedral de Guadalajara y depositada en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México por el filarmónico Pablo Velasco y Salazar, a principios del siglo XX.

- AGUIRRE, CLEMENTE: *Marcha religiosa*, encargada por la arquidiócesis tapatía en 1889 (s.c.).
- BALCÁZAR, CRUZ: *Maitines de Navidad*, instrumentación por Benigno de la Torre (c. "V" & 67 bis); *Maitines de Navidad* (s. c.); *Misa para la Noche Buena* (c. 62 bis); *Versos de tercia para orquesta y violín obligado*, para las fiestas de San Pedro apóstol (s. c.).
- BERISTÁIN, JOAQUÍN: *Non fecit taliter*, para voces y orquesta (c. 23 bis).
- CARRASCO, ALFREDO: *Maitines del Purísimo Corazón de María* (c. 62); *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe* (c. 61); *Responsorios de los Maitines de Navidad*, a cuatro voces (c. 85 bis).
- CORNEJO, JOSÉ MARÍA: *Miserere*, coro mixto a cappella (1906; c. 92 bis).
- DOMÍNGUEZ Y CABRERA, JOSÉ MARIANO: *Cantaban los jilgueros**, villancico de navidad a cuatro voces, violines y bajo (firmado "en la Catedral de Guadalajara, 1806"); (biblioteca "Candelario Huízar" del Conservatorio Nacional de Música); transcripción inédita por Karl Bellinghausen, 1995.
- ELÍZAGA, JOSÉ MARIANO: *Gran Misa* (a cuatro), compuesta en 1829 por encargo de la Catedral de Guadalajara (c. "M"); *Maitines de la Transfiguración*, compuestos para la función titular de la Catedral de Morelia (c. "42 bis"); *Vísperas de la Asunción de María Santísima* (cs. "S" & 42 bis).
- GÓMEZ, JOSÉ ANTONIO: *Maitines a la purísima concepción de María* (c. "O" & 4 bis); *Maitines al señor San José* (c. 5 bis); *Maitines al señor San Pedro* (c. 67 bis); *Missa grande*, a 4 voces con acompañamiento de órgano (c. 29 bis).
- GONZÁLEZ, DIEGO: *Versos del quinto tono* para voces y orquesta (c. 31 bis).
- HERRERA, SANTIAGO: *Misa solemne* para voces y orquesta (s. c.); *Lamentaciones* para voces y orquesta (s. c.); *Responsorio de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, para orquesta, coro y solistas (s. c.); *Versos de tercia*, para voces y orquesta (s. c.).
- JERUSALEM Y STELLA, IGNACIO: Colección de villancicos**.
- LA RUEDA, FRANCISCO: una decena de obras [?] (s. c.).⁶⁰
- LA RUEDA, PEDRO: una obra [?] (s. c.).⁶¹

⁶⁰ Comunicado por Aurelio Martínez Corona.

⁶¹ *Idem*.

LOBATO, DOMINGO: *Misa en castellano*, para voces y orquesta (c. 88 bis); *Misa con cantos* (c. 102 bis); *Misa Reina de la paz* (c. 87 bis).

LOMBARDI, ENRIQUE: *Misa a tres voces*, para orquesta, coros y solos (c. "P").

LORETTO, ABEL L(ÁZARO): ¡*O salutaris hostia!*, a tres voces y órgano (1860; s. c.); *Pequeña misa*, a dos voces con acompañamiento de órgano (s. c.); *Salve*, a dos voces iguales y órgano (dedicada a Tiburcio Saucedo; s. c.); *Tres Caídas y Siete Palabras de Nuestro Señor Jesucristo* (c. 49, 16 bis & 93 bis); *Officium Defunctorum* (c. 50).

LORETTO, DON BERNARDINO: *Calenda de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo**, dedicada al sochantre de la catedral José María Villapinto; *Invitatorio para los maitines de la Navidad de Ntro. Señor Jesus Christu** (1839); reducción para órgano (1851) de la *Gran Misa** de Anton Diabelli (1781-1858).

LUNA, JOAQUÍN: *Himno al Ssmo. Sacramento*, a tres voces con acompañamiento de teclado (1852; s. c.); *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe*, para voces iguales y órgano (1864; c. 69 bis); *Maitines de San Juan Bautista*, para voces iguales y órgano (51 bis); *Maitines de San Miguel* (c. 53 bis); *Misa núm. 3* (s. c.); *Misa núm. 4* (s. c.); *Misa núm. 5* (1870; c. "Q"); *Misa a Dúo*, a cuatro voces con acompañamiento de órgano y orquesta (1864; c. "E"); *Misa Chica*, a cuatro voces con acompañamiento de órgano y orquesta (1868; c. "G"); *Te deum laudamus* para coro con acompañamiento de órgano y banda militar⁶² (1871; s. c.); *Te ergo quesumus*, para tiple o tenor con acompañamiento de piano (1873; s. c.); *Vísperas*, para voces y orquesta (1866; s. c.).

MATHIAS, DON XUAN: *Organum comitans*⁶³ (c. "U").

⁶² Obra estrenada en la Catedral de Guadalajara, con la orquesta del templo y la banda de música de la Escuela de Artes y Oficios (1871).

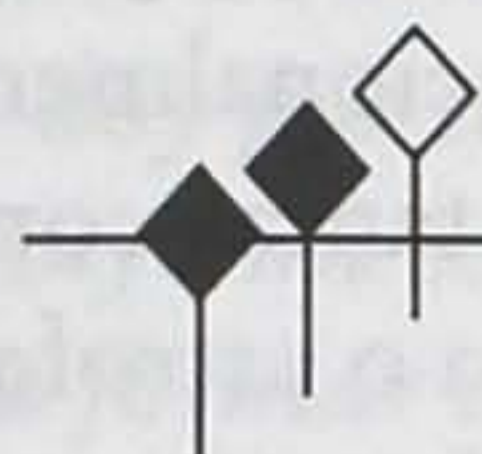
⁶³ La existencia y conservación de esta obra tiene particular importancia, pues Mathias, músico zapoteco y maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca (1655-67), es uno de los pocos compositores indios reconocidos en el Nuevo Mundo. Se cree que dejó muchas obras pero sólo se conserva una en la Catedral de Guatemala (*Quien sale a queste día disfrazado*, villancio a 8 y bajo continuo, dedicado 'al Santísimo'; transcrito y publicado por Robert Stevenson), además de la que aquí se menciona. Guillermo A. Esteva le atribuye además un *Stabat Mater* (que reproduce en una transcripción de la obra de su texto citado), pero no explica suficientemente su origen y parece basarse sólo en suposición. Tampoco reproduce ningún facsímil y la breve música ofrecida no puede catalogarse como una obra escrita en el estilo polifónico del siglo XVII. Véase G.A. Esteva, *La música oaxaqueña*, Oaxaca: Talleres Tipográficos del Gobierno de Oaxaca, 1931, pp. 9-11.

- MENESES, MIGUEL: *Misa Solemnis*, para coro, solistas y orquesta (s. c.); *Te Deum*, “a grande orquesta y coros”⁶⁴ (1879; c. 56 y 14 bis).
- NUÑO, JUAN BAUTISTA: *Misa para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, a cuatro voces y orquesta (1878; c. 52 bis); *Te Deum*^{***} a tres voces con acompañamiento de orquesta.
- ORTIZ DE ZÁRATE, VICENTE: *Dúo con flautas y bajo para el descendimiento de nuestro amabilísimo redentor Jesús** (transcripción de J. A. Robles Cahero; ver sección Música); *Magnificat*, para voces y orquesta (s. c.); *Pasiones solemnes para el Domingo de Ramos*, a cuatro voces y órgano (original s. c.; copia [1830] en la biblioteca “Candelario Huízar” del CNM).
- PANIAGUA, CENOBIO: *Versos del octavo tono* (c. 2 bis).
- PLACERES Y NEVADA VARGAS, MIGUEL: *Adjuva-nos* (s. c.); *Antifonario para las fiestas del año* (transcripción, 1755; c. 35 bis); *Siete palabras* para voces con acompañamiento de teclado (c. 49); *Feria sexta de Nuestra Señora de los Dolores* (s. c.).
- ROSSI, LAURO: *Misa grande* (1837; c. “B”).
- REGALADO TAMEZ, PEDRO: *Ave Regina Coellorum* (s. c.; 1784).
- RUIZ MEDRANO, JUAN: *Ave Maris Stella* (c. 103 bis); *Tantum ergo* (c. 49 bis).
- SORT DE SANZ, NARCISO: *Credo*, para voces y orquesta (s. c.); *Maitines de San Pedro* (c. 60; id.); *Misa solemne*, para voces y orquesta (s. c.); *Te Deum*, para voces y orquesta (s. c.); *Vísperas*, para voces y orquesta (s. c.).
- TORRE, BENIGNO DE LA: *Maitines del Señor San José* (1883; c. 58); *Maitines de San Juan Nepomuceno* (1883; c. 59); *Misa a la Natividad del Señor* (s. c.); *Miserere*, a tres voces, solos, coros y orquesta (1898; c. “C”); *Missa solemnis*, a cuatro voces, solos y coros y orquesta (1901; s. c.); *Miserere* (c. “C”); *Non fecit taliter*, a cuatro voces y “grande orquesta”⁶⁵ (c. 66 bis.); *Officium Defunctorum*, a tres voces, solos y coros y orquesta (s. c.).
- VALLE, ANTONIO: *Misa a tres voces* (c. 54 bis); *Misa chica*, “a grande orquesta” (c. “Ñ”); *Misa solemne* (c. 32 bis); *Versos de tercia*, para voces y “grande orquesta” (c. “X”).
- VELÁZQUEZ, JOSÉ GUADALUPE: *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe* (c. 47 bis).

⁶⁴ Obra ejecutada bajo la dirección de Diego Altamirano en la ceremonia de inauguración de los órganos de la Catedral de Guadalajara, el 18 de enero de 1893.

⁶⁵ Obra dedicada al cabildo de la Catedral de Guadalajara el 12 de diciembre de 1892.

El trovo: una singular y casi desconocida forma poética del huapango huasteco¹



Rosa Virginia Sánchez García*

La forma poética llamada “trovo” implica una unidad temática y estructural entre la “planta” y las coplas, que contradice la tendencia general del huapango huasteco a utilizar coplas sueltas. Dado que la forma actual de transmisión del trovo es por vía escrita y no cantada, se exploran dos hipótesis sobre la relación entre los trovos (escritos) y sus plantas y estrofas, que se cantan actualmente como coplas sueltas. La autora concluye que la existencia de estas últimas no significa que los trovos sean una forma poética hoy en día en decadencia.

The poetic form called “trovo” implies a thematic and structural unity between poetic foot and strophes that contradicts current preference for loose strophes in huapango huasteco. Since the present form of transmission of the trovo is written and not sung, two hypotheses are explored to explain the existent relationship between written trovos and those of their strophes that are currently sung as loose strophes. The author argues that existence of the latter does not necessarily mean that the trovo is a poetic form presently in a state of decay.

Una de las características de la música conocida genéricamente con el término de “son” es que el canto consiste en una serie de coplas, breves poemas que encierran dentro del límite de sus versos una idea completa. Este rasgo otorga a cada copla un carácter independiente, ya que ésta no requiere de su ilación con otras coplas para tener sentido, como sí sucede con los géneros narrativos.

El canto del huapango huasteco, como variante regional del son, se manifiesta generalmente por medio de series de coplas independientes, asociadas de forma más bien aleatoria, que se siguen una a la otra sin un orden preestablecido. Sin embargo sabemos que dentro del son huasteco se cultivan ciertos recursos poéticos que, por el contrario, sí exigen que las estrofas componentes estén unidas estructuralmente. Uno de estos recursos es conocido en la región con el término de “trovo”, al cual dedicaremos las siguientes páginas.

*Investigadora del CENIDIM

¹ Versión modificada de la ponencia para la presentación del disco compacto *El viejo trovo en el huapango*, grabado por el grupo Los Brujos de Huejutla (FONCA 1995), que se llevó a cabo el 16 de noviembre de 1995 en el auditorio de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

El trovo es un tipo de glosa cuya planta o pie temático está formado por una quintilla de metro octosílabo (aunque excepcionalmente puede tratarse también de una sextilla), a la que se le añaden tantas coplas como versos contenga esta estrofa inicial. Es decir, si la planta o estrofa inicial es una quintilla, cinco serán las estrofas glosadoras que dan como resultado una composición total de seis. Todas las estrofas glosadoras deben incluir, a modo de remate, cada uno de los versos de la planta en el mismo orden en que aparecen en ésta. La repetición de estos versos temáticos, también conocidos como pie forzado, además de unir estructuralmente las diferentes estrofas, les otorga una unidad temática ya que el contenido de cada una de ellas amplía y enriquece el mensaje expresado brevemente en la planta. Esta es una característica, por lo demás, de la glosa en general.

Los orígenes de la glosa están vinculados con la poesía culta hispana y su época de esplendor corresponde al siglo XV, aunque no es sino hasta el siguiente siglo cuando habrá alcanzado ya a las clases populares.² La glosa llega a México desde la época colonial³ y pervive hasta nuestros días, gozando de gran popularidad en diversas regiones de nuestro país. A pesar de algunas diferencias regionales, en México la encontramos, por lo general, en su forma típica: constituida por una cuarteta inicial y cuatro décimas. El trovo huasteco, en cambio, se distingue porque las estrofas que forman el cuerpo de la glosa son quintillas, incluso en aquellos casos en los que la planta es una sextilla, como podemos observar en el siguiente trovo:⁴

*En mis cartas te he ofrecido
una sacrosanta unión,
y como no he recibido
ninguna contestación,
claro es que causas ha habido
que entorpecen mi pasión.
Es mucho lo que he sufrido,
cuando de ti he estado ausente;
a tus pies estoy rendido,
unirme a ti eternamente
en mis cartas te he ofrecido.*

² Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea: España-México-Argentina*, México: El Colegio de México, 1969, p. 611.

³ Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*, México: FCE, 1986, p. 8.

⁴ Hilario Menéndez Peña, *Cantares huastecos o versos de huapango*, México: s.e., 1925, pp. 51-52.

*Palpitante de emoción,
al cielo doy por testigo
que es tuyo mi corazón;
quisiera formar contigo
una sacrosanta unión.*

*Tu silencio es el motivo
de lo que nos ha pasado,
pues si conforme habrías sido,
ya me hubieras contestado,
pero hasta hoy no he recibido.*

*Si me has jugado traición,
no te culpo, vida mía;
sé tu determinación
porque no has dado hasta el día
ninguna contestación.*

*Mi amor no ha dado motivo,
a tu falso proceder;
franca habías de ser conmigo,
porque para ser tan cruel
claro es que causas ha habido.*

*Cuando muere la ilusión,
queda el alma entre tormentos;
sangre llora el corazón,
ya que falsos sentimientos
entorpecen mi pasión.*

Este hecho está relacionado, probablemente, con el gusto que los músicos de la Huasteca han desarrollado por la quintilla. Sabemos que mientras la cuarteta es preferida en los sones de otras regiones, en el huapango huasteco son la quintilla y la sextilla las estrofas básicas, predominando la primera. La cuarteta aparece muy poco y sólo en determinados sones, mientras que la décima ha caído prácticamente en desuso.

En la actualidad el trovo es cultivado por sólo unos cuantos poetas, de los cuales no todos acostumbran cantar huapangos. Esto no es extraño ya que gran parte de las coplas cantadas por los tríos huastecos no son obra de ellos mismos sino que son compradas a personas dedicadas exclusivamente a la creación poética, quienes enriquecen desde el anonimato la tradición del huapango. Por otra parte, comparado con las series de coplas

independientes, el trovo tiene una presencia mínima hoy en día dentro del repertorio poético del huapango, ya que es prácticamente imposible escuchar trovos cantados con la música de algún son de la región.⁵ El trovo es, por lo tanto, un procedimiento poético del cual tenemos conocimiento gracias a las referencias escritas. En este ensayo me propongo considerar si el trovo realmente gozó en otra época de una mayor popularidad dentro de la música de huapango: ¿debemos entender como un proceso de decadencia el hecho de que en nuestros días esta singular forma prácticamente no sea cantada?⁶ O tal vez estamos ante un recurso que ha sido tradicionalmente el arte exclusivo de un círculo pequeño de poetas y que sólo excepcionalmente aparece en el canto del son huasteco.

Si partimos de que tanto el trovo como el “encadenamiento”⁷ fueron formas poéticas con mayor presencia en otra época, podemos imaginar que ambas hayan tendido a desaparecer ante el creciente gusto por las coplas sueltas, debido a que las estrofas unidas mediante dichos recursos no pueden ser tratadas con la libertad requerida en el uso corriente del canto huasteco.⁸ En ambas formas poéticas las estrofas pertenecen a un conjunto mayor del cual son dependientes al estar ligadas entre sí formal y temáticamente. Esto les otorga un carácter subalterno del que sólo les es posible zafarse cuando son extraídas de su contexto original, lo que a veces sucede. No debe ser obra de la casualidad que, de todos los recursos poéticos utilizados en el son huasteco, sea precisamente el paralelismo⁹ el único que subsiste claramente hoy en día en algunos sones de la región como *El son solito*, *El zopilote*, *La acamaya*, *Los chiles verdes* y *Los camotes*:

⁵ Es importante decir que gracias a la labor de César y Germán Hernández Azura es posible escuchar trovos cantados en el disco *El viejo trovo en el huapango*, que fue realizado como resultado de sus investigaciones acerca de este género poético. Los trovos contenidos en dicha grabación no son, por desgracia, resultado de una reconstrucción a partir de coplas sueltas actuales. Ninguno de ellos se conserva como tal en la práctica actual del huapango y fueron recogidos en su totalidad de fuentes escritas.

⁶ En las notas al disco *El viejo trovo en el huapango*, César Hernández afirma que a principios de siglo el trovo gozaba de gran popularidad dentro del canto huasteco y que con el paso del tiempo cayó en desuso.

⁷ La “cadena” o “encadenamiento” es una forma poética en la cual el último verso de una copla se convierte en el primero de la siguiente, y así sucesivamente hasta enlazar un número indeterminado de estrofas, que en la región huasteca pueden ser quintillas o sextillas.

⁸ No conocemos las razones que sustentan esta preferencia, pero hay que tomar en cuenta la influencia que pudo haber ejercido el medio comercial mediante la exigencia de grabar huapangos con no más de cuatro coplas, lo cual deja fuera toda composición que rebasa dicha cantidad de estrofas.

⁹ El paralelismo consiste en que en algunos de los versos de estrofas diferentes repiten una misma idea o un mismo texto, a veces parcialmente.

La acamaya:

*Si te fueras a bañar
no te bañes en la fosa,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa.*

*Si te fueras a bañar
no te bañes en el río
porque sale un animal
que se llama cocodrilo.*

Las canastas:

*Canastas y más canastas,
canastas de María Andrea;
no tiene terrón la mata
y por eso no florea.*

*Canastas y más canastas,
canastas de María Antonia;
no tiene terrón la mata
y por eso no retoña.*

El zopilote:

*Zopilote te moristes,
te moristes de repente;
a las muchachas les dejas
tu pico pa' limpiar dientes.*

*Zopilote te moristes,
te moristes ya de viejo;
a las muchachas les dejas
tus ojitos para espejo.*

Y es que el paralelismo, a diferencia del trovo y del encadenamiento, no requiere ni un número ni un orden determinado en la disposición de las estrofas componentes. En este sentido, cada una sigue siendo libre y puede ser cantada, en términos generales, como la mayoría de las coplas

que conforman el repertorio huasteco. De aquí concluimos que las estrofas que originalmente fueron parte de alguna cadena o algún trovo, sólo pueden sobrevivir si abandonan la estructura mayor que las sujeta y las pone en contraposición a la tendencia general establecida por las series de coplas independientes, desligadas estructuralmente, estas sí, y en las que se permite incluso la convivencia de temas y formas de versificación diversas.

En el trovo las quintillas que glosan mantienen el tono lírico de la copla inicial, pero independientemente de que en conjunto manifiesten una misma línea temática, cada una expresa un pensamiento, aunque breve, completo, que tiene sentido por sí mismo y porta el carácter autónomo característico de la copla en general. Así que, en principio, cada una de las estrofas componentes de algún trovo puede ser extraída de su contexto original y ser tratada como copla suelta.

La identificación de coplas que pudieron haber formado parte de algún trovo y que se encuentran conservadas hoy en día como versos sueltos en diferentes sonos tradicionales, aunque no resulta una tarea fácil puede hacerse y en mi opinión se trata del único camino confiable para verificar la tradicionalidad del trovo dentro del huapango. Como ejemplo tenemos las siguientes coplas que forman parte de un trovo donde figuran como planta, segunda y quinta estrofas glosadoras, y que en la actualidad se cantan indistintamente en diferentes sonos:

Trovo:

Estrofa hoy cantada en el son:

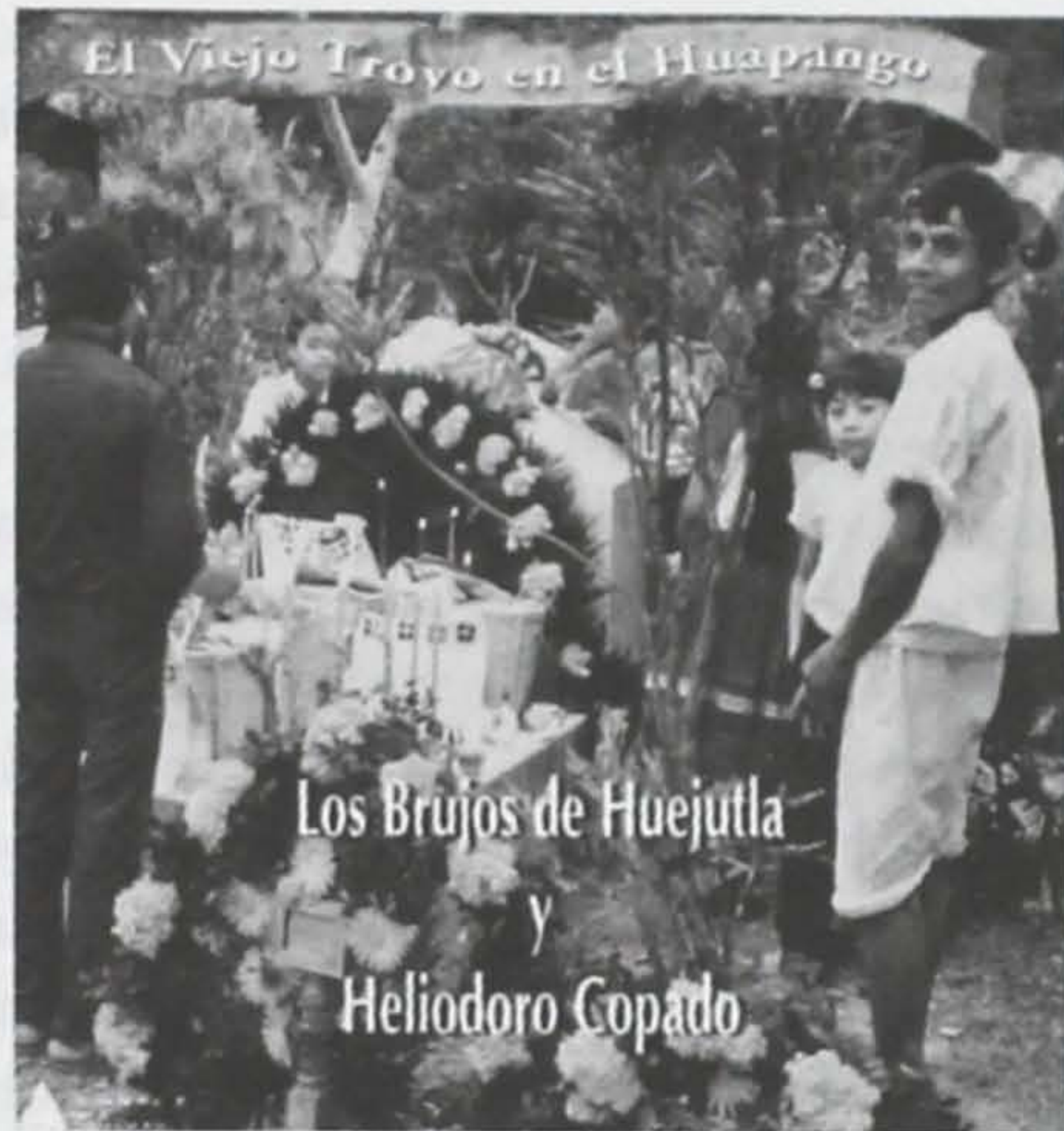
*Cuando una rosa te pones
haces mi amor delirar;
quisiera con mil canciones
el poderte acariciar
esos rizos juguetones*

El caimán, La rosa

*Cuando tu ceño depones,
eres afable y cortés,
haces resaltar tus dones;
¡qué simpática te ves
cuando una rosa te pones!*

*Tu blancura es sideral,
tiene tintes de Azucena.
No me hagas tanto penar;
cuando conmigo eres buena
haces mi amor delirar*

La azucena



Cuadernillo de *El Viejo Trovo en el Huapango*.
 Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado,
 México, D.F., FONCA, 1995

*De mis caras ilusiones,
 eres reina soberana,
 Dios te dio sus bendiciones;
 acercarme a tu ventana
 quisiera con mil canciones.*

*No quiero tanto implorar
 para no causarte enfado;
 en silencio te he de amar,
 aunque es mi sueño dorado
 el poderte acariciar.*

*¡Cómo ondulan los listones
 en tu sedoso cabello!;
 si a mi deseo no te opones,
 deja enlazar a mi cuello
 esos rizos juguetones.*

La huasanga, La rosa

Sin embargo, analizando diferentes trovos de principios de siglo nos percatamos de que son precisamente las plantas las que con frecuencia escuchamos en los huapangos actuales como coplas sueltas, lo que no sucede con las estrofas glosadoras de los trovos, que sólo de una manera excepcional se escuchan hoy en día. Esto puede deberse a algún hecho significativo.

Según se deduce de las palabras de Margit Frenk y Carlos H. Magis¹⁰ la glosa, en cualquiera de las muy variadas formas que ha manifestado en su largo proceso de desarrollo, se caracteriza por ser un tipo de poesía que parte siempre de una estrofa breve y sencilla, por lo general *preexistente y autónoma*, que en la tradición hispánica equivalía a un villancico. Es decir, que la planta de una glosa en principio no nace junto con el resto de las estrofas glosadoras, sino que en el momento en que pasa a ser parte y fundamento de esa unidad poética mayor ya lleva varios años de existencia independiente.

Esta particularidad es bien conocida por los poetas regionales que cultivan el arte del trovo huasteco. Por ello, es común que la planta no sea obra suya sino un elemento recogido de la tradición y, por lo mismo, presente en la memoria colectiva de la región. Y como para muestra basta un botón, detengámonos un momento y observemos las plantas de diferentes trovos:

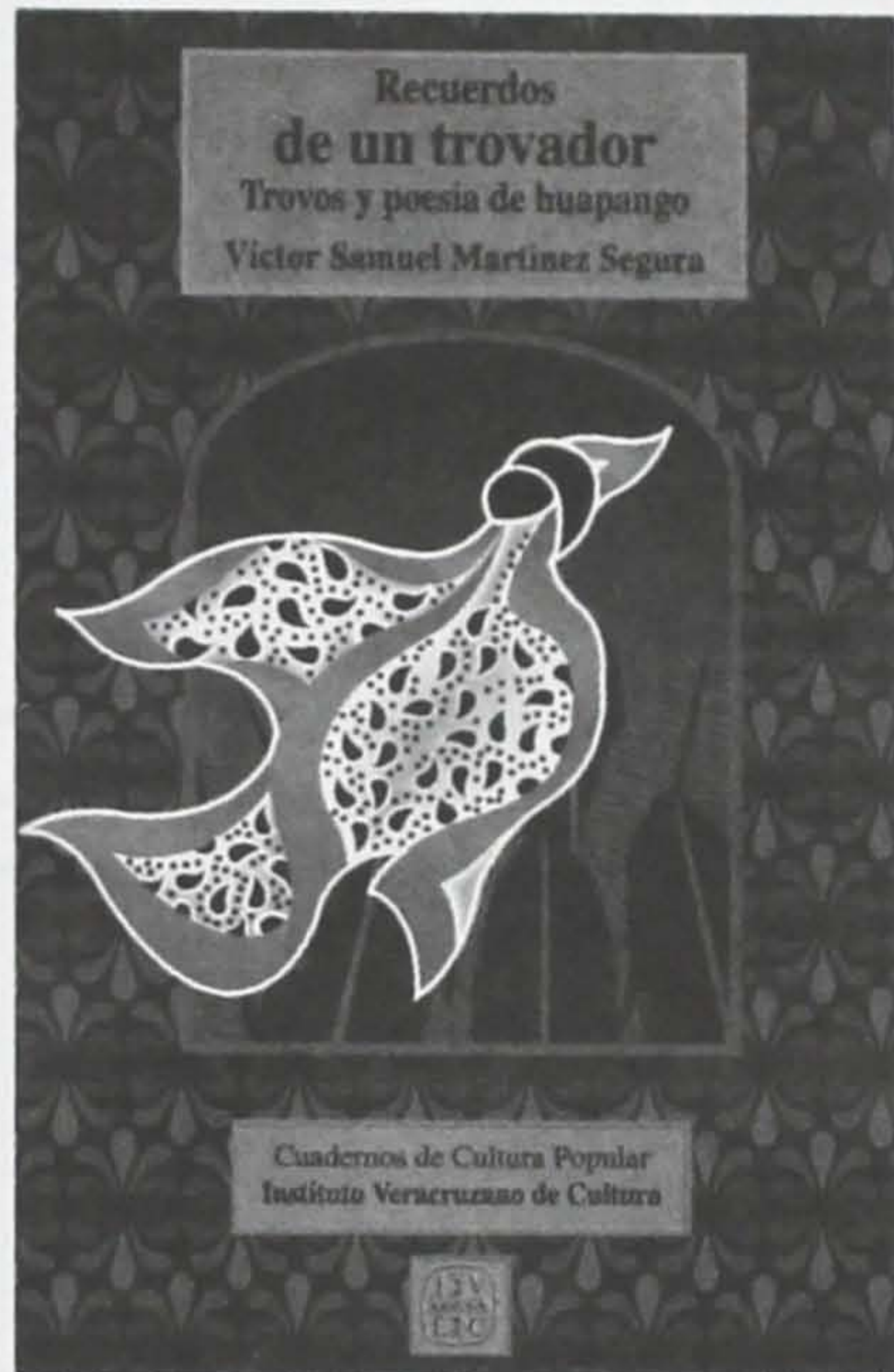
*Ausente de mí estarás,
pero no de mi memoria;
esto bien comprenderás,
y para ti es una gloria,
ausente te quiero más.*

*Dios mío, ¿por qué nací?
si pronto habías de llamarme;
¿en qué tanto te ofendí?
que tratas de separarme
de la mujer que amo aquí.*

*Tengo un grande sentimiento
por lo que mi alma desea;
para expresar lo que siento
falta idioma, falta idea,
falta espacio y pensamiento.*

*Cuando una rosa te pones
haces mi amor delirar;
quisiera con mil canciones
el poderte acariciar
esos rizos juguetones.*

¹⁰ Margit Frenk, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, p. 267, y Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 610.



Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango, de Víctor Samuel Martínez Segura, Cuadernos de Cultura Popular del Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

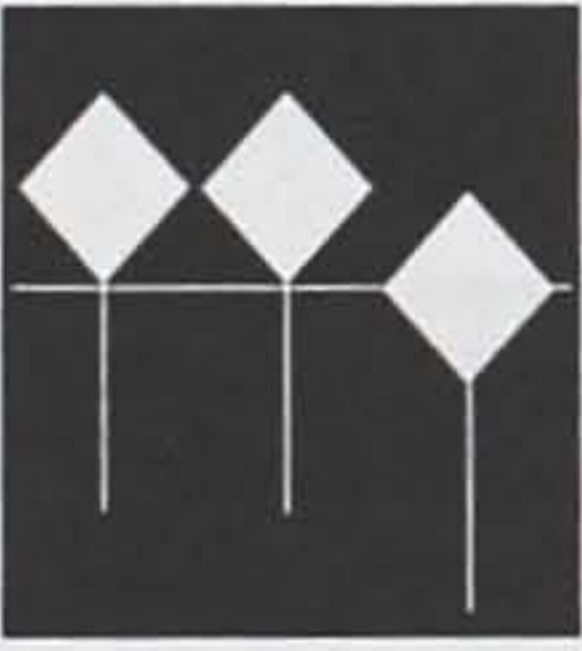
Por lo anteriormente dicho no nos es posible aseverar que estamos ante un proceso de decadencia del trovo por el hecho de que ciertas plantas de viejos trovos son cantadas en la actualidad como coplas sueltas. Dicha hipótesis podrá comprobarse con exactitud sólo cuando establezcamos si es posible llevar a cabo la reconstrucción de trovos antiguos en su totalidad y no sólo a partir de las plantas. Esta labor es una tarea muy compleja, ya que implica la identificación dentro del canto huasteco actual de todas las estrofas componentes de un trovo. Si fuera posible realizar este proceso con varios trovos, entonces estaríamos cercanos a afirmar que el trovo huasteco es una forma tradicional hoy en día desaparecida dentro del repertorio del son huasteco. De otra manera resulta más prudente pensar que se trata, según la segunda hipótesis que aquí señalo, de una forma poética que siempre fue de uso exclusivo de unos cuantos poetas y que sólo ocasionalmente ha pasado de la forma escrita a la forma cantada.

Una gran familia y una gran pasión por el aprendizaje de
nuestro maravilloso instrumento (para la voz)

Escritor: [illegible]
Editor: [illegible]

ISBN: [illegible]
[illegible]

MÚSICA



8

Ya mu - rió mi re-den-
Ya mu - rió mi re-den-

12

tor, ya mu - rió mi Pa-drea - ma-do, ya mu - rió
tor, ya mu - rió mi Pa-drea - ma-do, ya mu -

32

sión que Je-sús, que Je sús, que Je - sús mu-rió por ti, que Je-
sión que Je-sús, que Je - sús, que Je - sús mu-rió por ti, que Je-

36

sús mu-rió por ti.
sús mu-rió por ti.

