SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

INBA Digital
Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:
Heterofonía 142, México, enero-junio de 2010

Como citar un artículo:
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 142, México, enero-junio de 2010, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical enero-junio de 2010 142

Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica
John Koegel

Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII
Ruth Yareth Reyes Acevedo

Fonografía de la Colección Sánchez Garza
Aurelio Tello

Manuel M. Ponce y la canción mexicana
Leonora Saavedra

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

CENIDIM
DIFUSION

heterofonía

revista de investigación musical

Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
Tercera época/ volumen xlii, número 142, enero-junio de 2010

Esperanza Pulido
Fundadora

Eduardo Contreras Soto
Editor de este número

Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles-Cahero
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)
Leonora Saavedra (Cenidim)
Rosa Virginia Sánchez (Cenidim)
Consejo de asesores

Mario Rivera Guzmán
Supervisión Editorial

Patricia Quezada
Formación

Gráfica Creatividad
y Diseño, sa de cv
Impresión

Precio en México		*Foreign prices*	
Ejemplar	$ 80.00	Issue	US $ 17.50
Ejemplar doble	$ 150.00	Double Issue	US $ 35.00
Suscripción anual	$ 200.00	Annual Subscription	US $ 45.00
	(incluye gastos de envío)		(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7° piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, Correo electrónico: 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* 142 fue impreso en el mes de Septiembre de 2011.

CENDIM
DIFUSION

heterofonía

Sumario 142
enero-junio de 2010

Presentación

Eduardo Contreras Soto 3

Artículos

Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica 9
John Koegel

Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII 55
Ruth Yareth Reyes Acevedo

Fonografía de la Colección Sánchez Garza 91
Aurelio Tello

Manuel M. Ponce y la canción mexicana 155
Leonora Saavedra

Documentos

El libreto de la *Anita* de Morales: peripecias desde la pauta hasta el escenario 185
Eduardo Contreras Soto

Libreto de *Anita* (texto en español) 189
Enrico Golisciani

Libreto de *Anita* (texto en italiano) 201
Enrico Golisciani

Música

Zagalejos amigos 223
Juan Gutiérrez de Padilla
(Edición de Nelson Hurtado)

Salve Regina a 7 231
Juan García de Céspedes
(Edición de Bárbara Pérez Ruiz)

Notas y reseñas



György Ligeti, heredero de la sensibilidad mozartiana: Julio Estrada 257
Norma Ávila Jiménez
Ricardo Miranda nos acerca más aún a José Rolón 261
Eduardo Contreras Soto

CENDIM DIFUSION

Presentación

Eduardo Contreras Soto

En el año de 2010, parece natural y hasta necesario que las actividades culturales en México se centren en las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia nacional y del centenario de la Revolución. Y si bien la música en México ha recorrido su camino con apego a su propio ritmo, siguiendo las líneas de su propia tradición que ha ido formando a lo largo de cinco siglos, el impacto de estas dos efemérides no le ha sido indiferente: al contrario, afectó de manera radical muchos aspectos de la vida musical y las condiciones para su creación, ejecución y difusión. La presente entrega de nuestra revista atiende entonces, por una parte, a la tradición que constituye el hilo continuo del devenir musical en México, pero por otra parte hace calas y escalas significativas en momentos vinculados a los años independistas y revolucionarios.

La música de México y América en el siglo XIX refleja precisamente la lenta consolidación de identidades nacionales, desde el desapego de la herencia hispánica hasta la asimilación de todas las influencias acumuladas entre los años de las guerras de independencia y los albores del siglo XX en los que se dio la Revolución Mexicana. Y si bien la música de este siglo antepasado ha sufrido el olvido y el menosprecio durante buena parte del siglo siguiente, que ya es también nuestro pasado, en los años más recientes hemos empezado a revalorar este capítulo de nuestra historia musical, gracias al trabajo incansable de muchos enamorados suyos. Como John Koegel, incansable gambusino de las bibliotecas reales y virtuales, quien, con su colaboración llena de datos y noticias más que útiles, nos invita a consolidar los esfuerzos individuales o de grupos aislados de académicos en la creación de un catálogo unificado de impresos de música mexicana decimonónica, lo cual ratifica cuán necesario es contar con fuentes de primera mano y bien surtidas de lo que le da sentido a cualquier reflexión musicológica, es decir la música misma, para formarse juicios bien fundamentados y superar los prejuicios de otras épocas.

Los colegas virreinalistas siguen aportando sus valiosos avances, tan bien venidos para comprender cada vez mejor, entre otras cosas, qué país musical fue ése que ya tenía más que consolidada su existencia en la víspera de su independencia política. Ruth Yared Reyes Acevedo nos

ofrece una semblanza detallada, documentada e iluminadora sobre un personaje que surge cada vez con más claridad de entre las sombras del pasado: Francisco López Capillas, el insigne maestro que tuvo a su cargo la música de la Catedral de México entre 1654 y 1674. Si gracias a la incansable labor editorial de Juan Manuel Lara Cárdenas, hoy disfrutamos de una ingente cantidad de magnífica música recuperada de López Capillas, la colaboración de Reyes Acevedo para Heterofonía *enriquece el conocimiento sobre el personaje al revisar fuentes de la época y precisar o corregir datos centrales sobre su vida y su carrera. Todo lo cual nos permite recordar cómo esa música, aparentemente etérea y volátil en lo efímero de la región más transparente del aire, fue la obra de gente de carne y hueso que vivió y creó en un tiempo y un espacio particulares, con sus vidas y sus visiones del mundo que hoy podemos mirar de un modo nuevo desde la perspectiva de nuestros centenarios.*

Por su parte, con su recuento fonográfico de la música contenida en las partituras de la Colección Jesús Sánchez Garza, Aurelio Tello corona el esfuerzo hercúleo de su trabajo y el de sus colaboradores en la organización, catalogación y difusión de ese acervo de inconmensurable valor, hoy custodiado por el CENIDIM. Estas obras musicales, la mayoría de las cuales son piezas únicas, han merecido el interés y el aprecio de numerosos artistas para su ejecución y su grabación a lo largo de cuatro décadas, y no por ser evidente el valor de la música nos deja de sorprender la cantidad y la calidad de las grabaciones que con ella se han hecho. El recuento no sólo nos impresiona por su volumen: gracias a los comentarios certeros y precisos de Tello sobre la manera como se leyeron las partituras, sobre las decisiones que se tomaron con las dotaciones vocales e instrumentales y sobre la preferencia que se ha tenido sobre ciertos autores y obras en cada grabación reseñada, este recuento es también un boceto de ensayo sobre las tendencias de la ejecución del repertorio virreinal en su conjunto en los tiempos modernos, es decir la construcción de escuelas de interpretación y de una tradición sonora ya en vías de consolidación. Un recuento que, por ello mismo, nos ilustra acerca del modo tan acelerado como han cambiado, en sólo cuarenta años, tantas ideas en torno a la edición y la interpretación de la música virreinal, vista como una parte muy significativa de todo el repertorio renacentista y barroco de Occidente.

Del México virreinal y decimonónico, Leonora Saavedra nos transporta hasta el siglo XX, y con toda precisión a los años de la Revolución, en un recuento profusamente detallado de uno de los episodios más famosos, y quizá por eso mismo peor conocidos, de nuestra historia musical: la relación de Manuel María Ponce con la música popular, y cómo incidió ésta en su creación personal de compositor, y cómo incidió a su vez la labor compositiva del propio Ponce en los más diversos y contrapuestos ámbitos

de la vida musical mexicana de las dos primeras décadas del siglo pasado. Este tema ha venido ocupando el interés de la musicóloga mexicana desde hace ya varios años, y celebramos y agradecemos que nos hubiera propuesto publicar precisamente en Heterofonía *el fruto de tan destacada investigación, para la cual se promete una segunda entrega. La cita de los autores precisos cuya lectura influyó en la ideología de Ponce, así como la revisión exhaustiva de las fuentes documentales de la época, colocan al trabajo de Saavedra en una grata perspectiva renovadora para examinar un asunto aparentemente tan trillado y discutido hasta el lugar común; una perspectiva que, desde luego, nos obliga a reflexionar sobre todos los aspectos de la ya centenaria Revolución Mexicana, lo cual representa una manera creativa de conmemorar estas fechas y de aprender mejor de nuestra propia historia.*

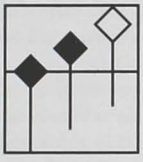
La sección de Documentos de este número de nuestra revista se sitúa en la estratégica víspera de los dos acontecimientos que estamos conmemorando. Mientras los protagonistas del régimen de Porfirio Díaz, y Díaz mismo, apoyaban las estancias en Europa de personajes como Ricardo Castro o Julián Carrillo —ajenos por completo a lo que vendría apenas siete años después—, un viejo maestro de ellos emprendía un esfuerzo más por ver representada una ópera suya; de hecho, el último esfuerzo de su carrera musical: Melesio Morales nunca pudo ver estrenada su ópera Anita, *aunque en 1903 todo parecía listo para que tal estreno se diera. Como sobreviven milagrosamente varios manuscritos de las partituras de esta ópera en el Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música, ha sido posible reconstruirla con miras a una representación y escenificación modernas, por primera vez en la historia. Como parte de este trabajo, y gracias al apoyo de varios investigadores como Karl Bellinghausen, Áurea Maya y Armando Gómez Rivas, hoy podemos presentar en* Heterofonía *el libreto de la* Anita *de Morales, tanto el texto original italiano de Enrico Golisciani como una traducción no literal al español que se publicó en el momento mismo del proceso de la escenificación de 1903, frustrada como ya sabemos. Esperamos que sea de interés tanto para los historiadores como para la gente de escena, y por supuesto para los músicos, leer qué nos quería contar Morales en la que vino a ser su última ópera.*

Las partituras que presentamos en este número nos remiten de nuevo al momento previo a la Independencia. Nelson Hurtado nos entrega la edición de una obra proveniente de la Colección Sánchez Garza: el villancico Zagalejos amigos *de Juan Gutiérrez de Padilla, uno de los nombres que ya empiezan a volverse imprescindibles entre las grandes figuras musicales de la Nueva España —y vaya que hay figuras en el periodo... Y si el maestro malagueño tiene esa ya reconocida fama hoy, también merece reconocimiento su sucesor en el magisterio de capilla de*

la catedral de Puebla, Juan García de Céspedes. De él nos ofrece Bárbara Pérez Ruiz la edición y sus comentarios de un Salve *que se conserva en la catedral angelopolitana, el cual siempre dirá más en favor de su compositor de lo que pudiéramos afirmar en esta presentación.*

Una nota en la que Norma Ávila Jiménez evoca la figura de György Ligeti, autor fundamental en la segunda mitad del siglo XX, y un texto escrito para la presentación del más reciente libro de Ricardo Miranda sobre José Rolón, completan el presente número de Heterofonía, *para llegar a tono con las conmemoraciones de la historia mexicana y de las historias iberoamericanas, sin olvidar cómo la música ha recorrido su propio camino dentro de estas historias, antes de la Independencia y después de la Revolución, sin detenerse aunque, desde luego, sin pasar indiferente para llegar al presente desde el cual escribimos, pensamos, escuchamos y disfrutamos todas las músicas de todas las historias.*

Artículos



Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica

John Koegel

Traducción del inglés por Eduardo Contreras Soto

Este texto se propone impulsar la investigación sobre la industria editorial musical en México durante el siglo XIX, y ofrece algunas maneras como los académicos y los músicos pueden abordar este estudio. También propone que los musicólogos mexicanos lleven a cabo un proyecto de catalogación a gran escala de los impresos musicales decimonónicos, con el cual se alcanzaría un control bibliográfico sobre el cuerpo de la música impresa que sobrevive, así como la que se sabe que se imprimió. El catálogo que se propone seguiría reglas internacionalmente aceptadas para acervos similares, en la forma de bibliografía descriptiva. En cuanto a lo que hasta ahora se tiene detectado, se observa en México, en el siglo XIX, poca producción impresa de partituras para orquestas o grandes conjuntos, y cuando se hizo, como en las bandas, se imprimían las partes, no una partitura completa de conjunto. Por otro lado, se recomienda emprender la historia y el catálogo de las principales casas editoras de música en México en el siglo XIX, muy en especial la más destacada de ellas, Wagner y Levien. El estudio de estas editoriales debería incluir no sólo sus publicaciones, sino otros negocios musicales que realizaban, así como sus nexos con editoriales y tiendas extranjeras. También se recomienda realizar investigaciones acerca de las leyes de los derechos de autor y propiedad literaria (*copyright*) relacionadas con las composiciones musicales en México, y aplicadas al negocio de la edición musical. Como otras fuentes que merecen estudiarse, se consideran las colecciones encuadernadas de música editada, que reflejan los materiales que circulaban comercialmente, así como los gustos y las capacidades musicales de quienes los recopilaban; se presentan ejemplos concretos en las colecciones de Mariano Guerrero y Enriqueta Ortega.

This article seeks to encourage the serious investigation of music publishing in Mexico in the nineteenth century, and suggests to Mexican scholars and musicians several areas of research in need of attention. It also proposes that Mexican musicologists undertake a large-scale project to gain bibliographic control over nineteenth-century Mexican musical imprints by cataloging surviving sheet music collections and by creating an inventory of sheet music listed in music catalogs. This envisioned Union Catalog should follow internationally accepted models for descriptive bibliography as related to musical imprints. Few orchestral and other large ensemble scores were published in the nineteenth century in Mexico, though some works for wind band were issued in parts for individual instruments. This article also advocates for a careful investigation of the activities and music imprints of the principal Mexican music publishing houses such as Wagner y Levien. This proposed study would also include the entire range of the business activities of these music firms, as well as their relationships with foreign music publishers and music dealers. The history of copyright protection for musical compositions in Mexico is also in need of careful investigation, as are topics such as the bound personal collections of sheet music, which reflect the repertory that was performed in the nineteenth century as well as the personal taste of performers. The collections of Mariano Guerrero and Enriqueta Ortega serve as case studies.

Antes del nacimiento de la nación mexicana en 1821, la edición de música era algo raro en la Nueva España.[1] Mucha música escrita en forma de manuscritos se usaba para la ejecución y, o bien se copiaba en Nueva España, o bien se importaba de Europa. Los impresos seculares de música instrumental, y alguna vocal, publicados en Europa, se hallaban a una pronta disposición, al menos desde el siglo XVIII, y probablemente antes. Y alguna música sacra circulaba en forma impresa, aunque se la distribuyera más en manuscritos. Los libreros, que también operaban como comerciantes musicales, importaban estas publicaciones (véase el apéndice A). Esto era un hecho paralelo a la circulación de partituras en cualquier otra parte de América Latina, pero no en Estados Unidos, que tenía una floreciente escena editorial musical desde finales del siglo XVIII.[2] Después de la Independencia, y de la liberalización de las leyes concernientes a la imprenta, se incrementó la publicación de música en México, especialmente a partir de la década de 1840-1850, y aun más vigorosamente durante la segunda mitad del siglo XIX. Antes del establecimiento, a fines del citado siglo, del comerciante y editor musical especializado, como Wagner y Levien, la publicación de música se centraba todavía en el comercio de libros, y los libreros e impresores tenían como negocio complementario a la impresión y venta de partituras e instrumentos musicales. El giro en la distribución musical hacia los comerciantes especializados en música siguió a lo desarrollado en Europa y el resto de América del Norte, y estimuló la distribución más amplia de partituras y literatura musical.

Un estudio cuidadoso de la publicación de música en el México decimonónico, hasta ahora ignorado por lo general, es de vital importancia para la comprensión de la vida musical nacional. Mi artículo busca impulsar la investigación en esta área, y aquí sugiero algunas maneras como los académicos y los músicos mexicanos pueden empezar a abrir brecha en la espinosa cuestión que representa el hacerse una idea de la industria editorial musical en México durante este periodo. También propongo que los musicólogos mexicanos lleven a cabo un proyecto de catalogación a gran escala, con el cual se alcanzaría un control bibliográfico sobre el inmenso cuerpo de la música impresa que sobrevive, así como la que se sabe que se imprimió. Tal proyecto disiparía nociones previas y vigentes, pero incorrectas, de que la música en el México decimonónico era insignificante, una pálida imitación de los estilos y desarrollos europeos. Estas extrañas ideas surgen del hecho de que la vida musical del siglo XIX en México y en toda América Latina es aún *terra incognita* en términos de investigación

[1] El grupo más significativo de impresos musicales publicado en Nueva España es el de los 13 —hasta ahora conocidos— lujosos libros de canto litúrgico impresos en la ciudad de México en el siglo XVI por Pedro Ocharte y otros impresores.

[2] Vid. Wolfe, *Early American Music Engraving and Printing*.

rigurosa, a pesar de los significativos progresos realizados por académicos musicales y por ejecutantes para recuperar y promover estos importantes patrimonios artísticos nacionales. Se necesita mucho más por documentar e interpretar antes de que podamos entender la vida musical decimonónica y antes de que podamos erradicar conceptos erróneos basados en el escaso conocimiento del periodo. Además de proponer este proyecto bibliográfico, también sugiero maneras de cómo se puede lograr, y cito varios ejemplos relacionados con este proyecto aquí imaginado.

Los impresos musicales mexicanos decimonónicos

El catálogo de publicaciones impresas musicales mexicanas del siglo XIX que imagino podría tomar la forma de una bibliografía descriptiva, siguiendo las normas enunciadas en la entrada "Bibliography", en el valioso libro de Krummel y Sadie *Music Printing and Publishing*.[3] Esta guía documental comprensiva de publicaciones mexicanas sería muy útil para un amplio rango de personas: académicos, intérpretes y público en general interesado en la música mexicana del pasado. Sin una prueba más clara como la que este instrumento de referencia presentara, no sería posible obtener una comprensión profunda de qué música se componía y ejecutaba, y cómo, o cómo se la recibía. Tal catálogo, siguiendo normas internacionalmente aceptadas, incorporaría todas o la mayoría de las categorías enlistadas a continuación, de acuerdo con cada composición individual o con cada colección. En el mejor de los mundos posibles, el catálogo descriptivo también incluiría *incipit* musicales.

[3] D. W. Krummel y Stanley Sadie, *Music Printing and Publishing*, pp. 490-493.

Cuadro 1.
Componentes de un catálogo descriptivo ideal de partituras mexicanas decimonónicas

-Una descripción de la portada, con los siguientes elementos transcritos consistentemente: dedicatoria, título, compositor, número de opus, información de derechos de autor o de reproducción (*copyright*), descripción de ilustración(es), y otros elementos que puedan aparecer.
-Dotaciones instrumentales y vocales requeridas.
-Disposición y formato: paginación, tamaño y disposición de la página (apaisada o vertical, y medidas).
-Proceso de impresión empleado: tipografía musical, planchas para grabado o litografía, incluyendo la cromolitografía.
-Tabla de contenidos para las obras de varias secciones o partes.
-Descripción del *passe-partout* con la lista de todas las entregas. El *passe-partout* es una portada con "un juego o serie... usada para las ediciones de toda la música que enlista, con una indicación manuscrita, en la portada, de la pieza o piezas que cada entrega realmente contiene".[4]
-Número(s) de plancha.
-Anuncios de los editores.
-Fecha de edición si la presenta, y fecha o periodo aproximados si no se presenta el dato y si se puede determinar mediante pruebas definidas. Las partituras mexicanas decimonónicas rara vez tienen fechas.
-Nombres de los suscriptores, en caso de haberlos.
-Etiquetas de las tiendas musicales, que muestran quién vendía o importaba la música.
-Para colecciones encuadernadas, descripción de la encuadernación y de sus grabados o estampados.
-Ubicación del archivo o biblioteca que posee el material.

Esta clase de bibliografía descriptiva permitiría una valoración de la naturaleza completa y la extensión del repertorio compuesto y distribuido. Además se podría establecer de manera individual la producción de compositores mexicanos y los géneros en los que trabajaron. Además sería posible determinar el repertorio importado de compositores extranjeros publicado en México, y compararlo con la producción musical nacional.

[4] *Ibid.*, p. 524.

Es esencial examinar la producción y distribución de la música publicada, así como de la divulgada sólo en forma manuscrita. Los géneros populares, de salón, teatrales y de clásicos "ligeros", los cuales comprendían un enorme porcentaje de la música ejecutada en las esferas públicas y domésticas, se publicaron de manera creciente en forma impresa desde finales del siglo XIX, cuando menos en forma instrumental a solo o en pequeños conjuntos, así como en formatos de voz y piano y de voz y guitarra. Por su costo de producción mayor, rara vez se publicaron en México partituras de orquesta completa o de grandes conjuntos; más bien, se importaban de Europa y normalmente se vendían o alquilaban en forma manuscrita, o en copias impresas. Aunque el trabajo de los copistas musicales del siglo XIX en México parece nunca haber sido estudiado, un examen de la importación o la copia de partituras y de partes orquestales de la ópera italiana y la zarzuela española —las dos formas de teatro musical dominantes en México— revelaría observaciones valiosas en los modos como estos géneros ganaron adeptos musicales y atrajeron a los públicos.

Cuando se editaron en México obras para conjuntos, se les publicó usualmente sólo en partes, sin la partitura completa para el director, o sólo en partes y una reducción de la partitura, a veces sólo para el piano. Un buen ejemplo de esto es cuando Wagner y Levien publicó música para banda de alientos: publicaba estas partituras en partes para los instrumentos individuales, pero por lo general sin la partitura para la dotación completa. En lugar de ésta, a veces se imprimían los pies para algunas de las líneas melódicas principales en la parte de la primera corneta, ya que su ejecutante solía ser el líder del conjunto.[5] Wagner y Levien seguía la práctica internacional sobre este aspecto. Otro ejemplo es la colección de música bailable, también de Wagner y Levien, titulada "El Baile", publicada en por lo menos doce series numeradas individuales, en el inicio del siglo XX, para la siguiente instrumentación: primero y segundo bandolones, violín, flauta, clarinete en La, corneta (pistón), trombón, "bajo" (violonchelo, guitarra baja o cualquier otro instrumento de cuerda o aliento de registro grave) y bajo de cuerdas (contrabajo).[6]

En comparación con la historia de la música para banda de alientos en Estados Unidos y Europa, se ha escrito muy poco sobre las bandas mexi-

[5] Una enorme colección de música para banda de la época de la guerra civil estadunidense (1861-1865) está disponible en el sitio de la red *Band Music from the Civil War Era* de la Biblioteca del Congreso estadunidense; aquí se incluyen partes impresas y manuscritas, así como algunas partituras editadas completas, para banda de alientos (http://memory.loc.gov/ammem/cwmhtml/cwmhome.html).

[6] Las piezas individuales en las series "El Baile" de Wagner y Levien —polkas, mazurkas, valses, chotises, cuadrillas, danzas, marchas, danzones— están enlistadas en el catálogo completo (de 44 páginas) de sus obras a la venta, publicado *ca.* 1905: *Edición de A. Wagner y Levien Sucs.* (copia en la colección del autor).

canas y su repertorio en el siglo XIX.[7] Sin embargo, Wagner y Levien y otros editores comenzaron a publicar música para banda de alientos, por lo menos al final del siglo, aunque las bandas estaban activas desde mucho tiempo antes.[8] La música para banda de alientos se importó y se compuso en México mucho antes de que los impresores musicales empezaran a publicar partituras para esta importante dotación, a pesar de todo. El mismo repertorio salonesco de valses, pasodobles, marchas, danzas, mazurkas, polkas y otras formas bailables populares que Wagner y Levien publicó para piano o guitarra a solos, y para pequeños conjuntos mixtos de cuerdas y alientos como los de sus series "El Baile", también fue publicado para banda militar en su serie "Los Ecos Nacionales". Las bandas mexicanas también tocaban oberturas y paráfrasis de óperas, y juegos de temas con variaciones. La fama internacional y las grabaciones comerciales de las mejores bandas mexicanas, como la Banda de Policía, la Banda de Artillería, la Banda del Estado Mayor y la Banda de Zapadores, realizadas en México por las compañías estadunidenses Edison, Columbia y Victor desde los inicios del siglo XX, son un testimonio de la vitalidad e importancia de la música de banda en el país. Las presentaciones de las bandas mexicanas famosas en las exposiciones internacionales, desde los tiempos de la Exposición Centenaria Mundial de la Industria y del Algodón en Nueva Orleans en 1884, llevaron a la proyección y al aplauso internacionales para las bandas mexicanas y sus integrantes. Son mucho muy necesarias historias detalladas y una bibliografía y una discografía de las bandas mexicanas y de su música. Pero también lo son bibliografías y estudios de la música de piano, las canciones, la música de cámara y la música de escena de México.

---

[7] *Vid.* William H Rehrig, Paul E Bierley, Robert Hoe, *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers and Their Music* (Westerville: Integrity Press, 1991-1996), 3 vols; Marino Anesa and Roberto Leydi, *Dizionario della musica italiana per banda: Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 a oggi* (Bergamo: Associazione bergamasca bande musicali, 2004), 2 vols; Michel Schmitt, *Dictionnaire des compositeurs francophones pour orchestres à vent* (Charnay-lès-Mâcon: Robert Martin, 2002); Richard K. Hansen, *The American Wind Band: A Cultural History* (Chicago: GIA Publications, 2005).

[8] Pocos académicos han investigado, de manera rigurosa y contextualizada, la significativa historia de las bandas de alientos en México. Una excepción notable es Helena Simonett, *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001). No obstante, existen diversos estudios de tradiciones regionales de bandas en México, que incluyen a: Bertha María Topete Ceballos, *Notas para la historia, música para el corazón: La Banda Municipal de Aguascalientes (1887-2003).* (Aguascalientes: Ayuntamiento de Aguascalientes, 2003); Miguel Carvajal Heredia, *Música y tradición desde 1928: Banda Municipal de Música El Grullo, Jalisco* (Guadalajara: Secretaria de Cultura de Jalisco, Editorial Emprendedores Universitarios, 2004); Javier Castro Mantecón, *Efemerides de la Banda de Música del Estado* (Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 1983); Herberto Sinagawa Montoya, *Música de viento* (Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional, 2002).

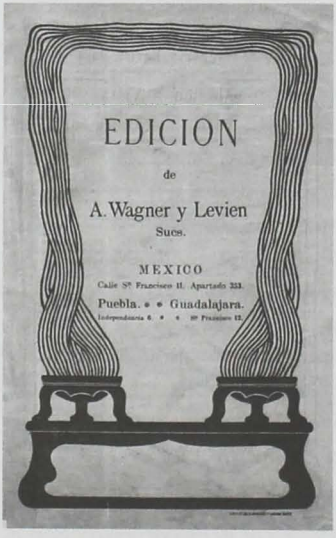
Wagner y Levien

Aunque la empresa comercial y editora de música Wagner y Levien, fundada por extranjeros, haya sido probablemente la firma mexicana dominante desde fines del siglo XIX, su historia no está bien comprendida. No se sabe con certeza cuándo se estableció la firma, aunque Gabriel Saldívar creía que ya estaba activa para 1850, si bien no se ha ofrecido evidencia que pruebe esta fecha.[9] Hay una necesidad real para un estudio detallado del establecimiento, el desarrollo y la decadencia de esta importante empresa musical. Una bibliografía descriptiva completa de las publicaciones musicales de Wagner y Levien sería una ayuda inconmensurable para el estudio de la historia musical mexicana. La firma publicó numerosos catálogos publicitarios durante su existencia como la editora musical mexicana dominante, los cuales ayudarían a esta bibliografía imaginada. Entiendo que Consuelo Carredano intentó alguna vez completar un catálogo, pero este plan no se ha realizado aún, quizá porque debe ser una tarea intimidante. Un proyecto bibliográfico de tan grande escala requeriría de un equipo de investigadores, así como fondos para apoyar el costo de la recolección, la organización y análisis y la publicación de la información. Lo primero por hacer sería identificar a los sucesores de la firma Wagner y Levien, y determinar la naturaleza de su organización corporativa o individual. No hace falta decir que se necesita asegurar su cooperación. El siguiente paso sería determinar si sobreviven registros del negocio y acervos musicales. Es una esperanza que aún existan, al menos en parte y, de ser así, se deberían tomar medidas para llevar a los propietarios actuales a que entiendan la importancia de tal colección, y que permitan su organización de acuerdo con normas reconocidas internacionalmente para el manejo de colecciones. Dada su inmensa importancia para la vida cultural mexicana, cualesquiera acervos que sobrevivieran de la firma Wagner y Levien deberían, idealmente, confiarse a algún acervo público mexicano importante que los mantuviera adecuadamente y los hiciera accesibles al público. Esto se puede hacer mediante la donación (preferible) o la compra (si es necesario).[10] Aunque este proyecto imaginado podría ser difícil de lograr, es sin em-

[9] Saldívar (o sus editores) fechó en 1850 una versión de la bien conocida obra de Bonifazio Asioli *Principios elementales de música* (*Principj elementari di musica: adottati dal R. conservatorio di Milano per le ripetizioni giornaliere degli alunni* (Milan: Mussi, 1811), 2ª ed.), publicada por Wagner y Levien en algún momento de finales del siglo XIX, probablemente porque M. Murguía había publicado una edición de este manual musical en ese mismo año en la ciudad de México (Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. 1, pp. 174-175). Este error en la fecha ha sido repetido por otros autores.

[10] Por ejemplo, el gran archivo de la Arthur P. Schmidt Company de Boston, uno de los mayores editores de música de concierto estadunidense a fines del siglo XIX y principios del XX, fue donado a la Biblioteca del Congreso estadunidense en 1959. Véase la ruta para

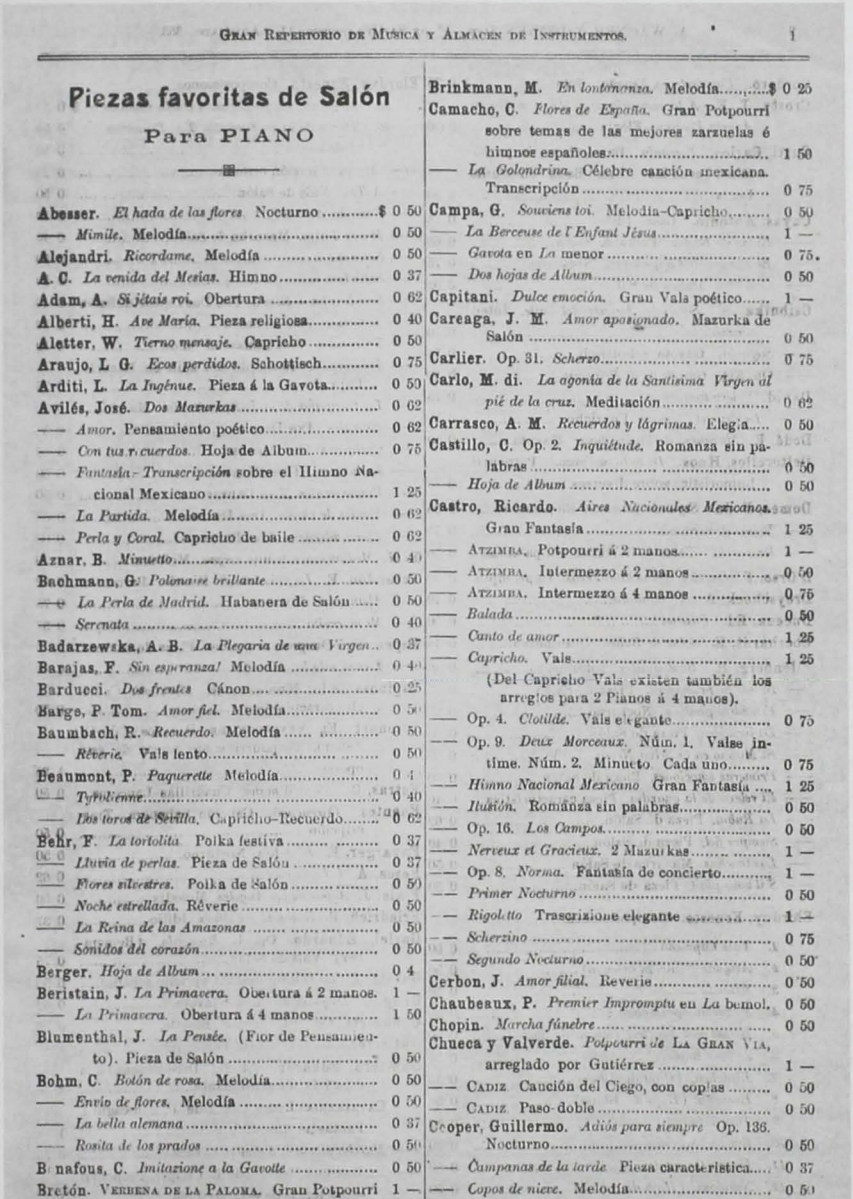
bargo esencial para la conservación del patrimonio musical mexicano y para una comprensión más adecuada de la vida musical nacional.[11] Si bien estos comentarios se refieren en particular a la firma Wagner y Levien, un proyecto de conservación y catalogación así de grande podría incluir la búsqueda de cualesquiera registros sobrevivientes de las otras editoriales musicales mexicanas de importancia, entre ellas Murguía, Rivera, Otto y Arzoz, Nagel y, en un periodo posterior, De la Peña Gil, Southern Music (Peer Southern) y otras firmas. Todos y cada uno de los materiales que se encuentren en los archivos de las tiendas y editoriales de música son esenciales para el estudio de sus actividades. Aun cuando sólo estuvieran disponibles escasos registros de archivos, sobrevive suficiente música publicada como para hacer posible un catálogo descriptivo. El cuadro 2 es una lista parcial de información documental que se puede hallar en los archivos editoriales, esencial para el estudio de la publicación de la música. Este proyecto bibliográfico y de acervos que imagino buscaría idealmente todos estos tipos de materiales. No todos, o ninguno, fueron conservados por los editores, y el bote de la basura fue a menudo el último receptáculo de los archivos musicales, trágicamente.





encontrar la colección en: http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu2005.wp.0035.pdf.

[11] Los vastos archivos del mayor editor de música de España, la Unión Musical Española, fueron organizados y estudiados hace unos cuantos años. El resultado es un suntuoso catálogo e historia, que puede servir como un buen modelo para un estudio de las publicaciones musicales mexicanas decimonónicas. *Vid.* Acker, Alfonso Rodríguez, Ortega y Pérez Castillo, *Archivo histórico de la Unión Musical Española.*



GRAN REPERTORIO DE MÚSICA Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS. 1

Piezas favoritas de Salón

Para PIANO

Abesser. *El hada de las flores.* Nocturno ..... $ 0 50
— *Mimile.* Melodía 0 50
Alejandri. *Ricordame.* Melodía 0 50
A. C. *La venida del Mesías.* Himno 0 37
Adam, A. *Si j'étais roi.* Obertura 0 62
Alberti, H. *Ave María.* Pieza religiosa 0 40
Aletter, W. *Tierno mensaje.* Capricho 0 50
Araujo, L. G. *Ecos perdidos.* Schottisch 0 75
Arditi, L. *La Ingénue.* Pieza á la Gavota 0 50
Avilés, José. *Dos Mazurkas* 0 62
— *Amor.* Pensamiento poético 0 62
— *Con tus recuerdos.* Hoja de Album 0 75
— *Fantasía-Transcripción* sobre el Himno Nacional Mexicano 1 25
— *La Partida.* Melodía 0 62
— *Perla y Coral.* Capricho de baile 0 62
Aznar, B. *Minuetto* 0 40
Bachmann, G. *Polonaise brillante* 0 50
— *La Perla de Madrid.* Habanera de Salón 0 50
— *Serenata* 0 40
Badarzewska, A. B. *La Plegaria de una Virgen* .. 0 37
Barajas, F. *Sin esperanza!* Melodía 0 40
Barducci. *Dos frentes* Cánon 0 25
Barge, P. Tom. *Amor fiel.* Melodía 0 50
Baumbach, R. *Recuerdo.* Melodía 0 50
— *Rêverie.* Vals lento 0 50
Beaumont, P. *Paquerette* Melodía 0 4
— *Tyrolienne* 0 40
— *Los toros de Sevilla.* Capricho-Recuerdo 0 62
Behr, F. *La tortolita.* Polka festiva 0 37
— *Lluvia de perlas.* Pieza de Salón 0 37
— *Flores silvestres.* Polka de Salón 0 50
— *Noche estrellada.* Rêverie 0 50
— *La Reina de las Amazonas* 0 50
— *Sonidos del corazón* 0 50
Berger. *Hoja de Album* 0 4
Beristain, J. *La Primavera.* Obertura á 2 manos. 1 —
— *La Primavera.* Obertura á 4 manos 1 50
Blumenthal, J. *La Pensée.* (Flor de Pensamiento). Pieza de Salón 0 50
Bohm, C. *Botón de rosa.* Melodía 0 50
— *Envío de flores.* Melodía 0 50
— *La bella alemana* 0 37
— *Rosita de los prados* 0 50
Bonafous, C. *Imitazione a la Gavotte* 0 50
Bretón. VERBENA DE LA PALOMA. Gran Potpourri 1 —
— VERBENA DE LA PALOMA. Toda la zarzuela completa ..... 3 —
Brinkmann, M. *En lontananza.* Melodía ..... $ 0 25
Camacho, C. *Flores de España.* Gran Potpourri sobre temas de las mejores zarzuelas é himnos españoles 1 50
— *La Golondrina.* Célebre canción mexicana. Transcripción 0 75
Campa, G. *Souviens toi.* Melodía-Capricho 0 50
— *La Berceuse de l'Enfant Jésus* ..... 1 —
— *Gavota en La menor* ..... 0 75.
— *Dos hojas de Album* 0 50
Capitani. *Dulce emoción.* Gran Vals poético ..... 1 —
Careaga, J. M. *Amor apasionado.* Mazurka de Salón 0 50
Carlier. Op. 31. *Scherzo* 0 75
Carlo, M. di. *La agonía de la Santísima Virgen al pié de la cruz.* Meditación 0 62
Carrasco, A. M. *Recuerdos y lágrimas.* Elegía 0 50
Castillo, C. Op. 2. *Inquiétude.* Romanza sin palabras 0 50
— *Hoja de Album* 0 50
Castro, Ricardo. *Aires Nacionales Mexicanos.* Gran Fantasía 1 25
— ATZIMBA. Potpourri á 2 manos ..... 1 —
— ATZIMBA. Intermezzo á 2 manos 0 50
— ATZIMBA. Intermezzo á 4 manos 0 75
— *Balada* 0 50
— *Canto de amor* 1 25
— *Capricho.* Vals 1 25
(Del Capricho Vals existen también los arreglos para 2 Pianos á 4 manos).
— Op. 4. *Clotilde.* Vals elegante 0 75
— Op. 9. *Deux Morceaux.* Núm. 1. Valse intime. Núm. 2. Minueto Cada uno 0 75
— *Himno Nacional Mexicano* Gran Fantasía 1 25
— *Ilusión.* Romanza sin palabras 0 50
— Op. 16. *Los Campos* 0 50
— *Nerveux et Gracieux.* 2 Mazurkas ..... 1 —
— Op. 8. *Norma.* Fantasía de concierto ..... 1 —
— *Primer Nocturno* 0 50
— *Rigoletto* Trascrizione elegante ..... 1 —
— *Scherzino* 0 75
— *Segundo Nocturno* 0 50
Cerbon, J. *Amor filial.* Reverie 0 50
Chaubeaux, P. *Premier Impromptu* en *La* bemol. 0 50
Chopin. *Marcha fúnebre* 0 50
Chueca y Valverde. *Potpourri de* LA GRAN VIA, arreglado por Gutiérrez ..... 1 —
— CADIZ Canción del Ciego, con coplas 0 50
— CADIZ Paso-doble 0 50
Cooper, Guillermo. *Adiós para siempre* Op. 136. Nocturno 0 50
— *Campanas de la tarde* Pieza característica 0 37
— *Copos de nieve.* Melodía 0 50
— Op. 137. *Una hoja de rosa.* Nocturno 0 50
— *Ataque de Amazonas* 0 50

Catálogo de Wagner y Levien, *ca.* 1900. Colección del autor.

Cuadro 2.
Materiales documentales hallados en los archivos de editores musicales

-Registros de negocios, incluida la correspondencia entre el editor y el compositor, el editor y el grabador o litógrafo, y entre el editor y otros negocios relacionados, entre ellos sucursales (en Guadalajara, Monterrey, Puebla y otras ciudades en el caso de Wagner y Levien).
-Arreglos y contratos de regalías; reportes de ventas.
-Registros de estrategias de negocios y de decisiones (minutas de reuniones).
-Publicaciones internas, incluidas revistas o periódicos musicales y catálogos de obras publicadas.[12]
-Música manuscrita, incluidos autógrafos de los compositores y copias del impresor (conocidas en alemán como *Stichvorlage*).
-Materiales visuales: fotografías relativas al negocio musical y fotografías de músicos; pruebas de imprenta de los diseños gráficos para las portadas de las partituras.
-Otros materiales efímeros.

Las editoriales musicales que también funcionaban como comercios musicales vendían a menudo instrumentos y, desde finales del siglo XIX, grabaciones sonoras (cilindros, discos de 78 rpm), así como cajas de música, pianolas y sus rollos. También se debería estudiar la documentación sobreviviente acerca de estos aspectos del comercio musical. Ya que la tradición notarial ha sido tan fuerte en México, los asuntos de negocios relativos a la música se conservan a menudo en los archivos de notarios públicos: habría que examinarlos por su contenido musical.[13]

Otro aspecto importante del negocio editorial musical en México involucra los arreglos comerciales entre Wagner y Levien y las editoriales europeas, especialmente las alemanas. Al empezar el siglo XX, Wagner y Levien frecuentemente contrataba a las firmas Hofmeister y Röder en Leipzig para diseñar e imprimir las coloridas portadas litografiadas de las partituras, y para preparar planchas musicales litográficas de las composiciones que publicaba. Un estudio cuidadoso de los impresos musicales mexicanos decimonónicos involucraría también la investigación en archivos del resto de América del Norte y de Europa, que revelaría conexiones

[12] Al entrar en el siglo XX, Wagner y Levien publicaron variados materiales periódicos para el consumo público, entre ellos *La Gaceta Musical* y el *Boletín Musical de A. Wagner y Levien*, así como series de impresos musicales para piano y otros instrumentos (*La Aurora*).

[13] Para un modelo de estudio, *vid.* Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*.

comerciales y musicales de importancia entre los dos continentes.[14] La introducción y el desarrollo de la impresión litográfica multicolor para la música es importante también para la historia de la música mexicana, ya que las portadas cromolitografiadas de las partituras se imprimieron o publicaron en México cada vez más a partir del último tercio del siglo XIX. Atractivas visualmente, las portadas de las partituras mexicanas impulsaron las ventas de la música, especialmente de las piezas de salón y de baile de Juventino Rosas, Ernesto Elorduy y otros destacados compositores mexicanos.[15]

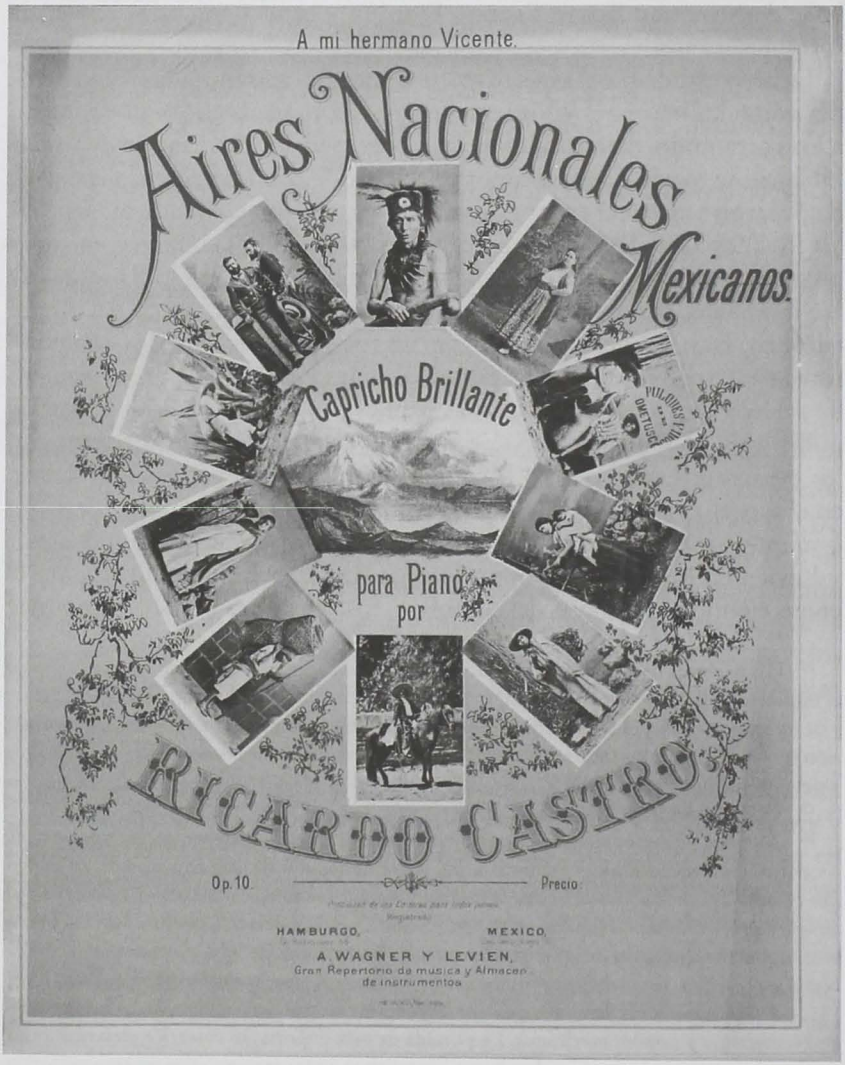
Debería estudiarse el aspecto iconográfico de estas portadas para entender cómo las imágenes y los temas europeos y mexicanos se presentaban a los consumidores musicales de las clases media y alta. Imágenes discerniblemente mexicanas, o asuntos relacionados con la sociedad mexicana, empezaron a aparecer en las portadas de las partituras, cuando menos, hacia los años 1860-1870, si no antes.[16] Sin embargo, los símbolos nacionales mexicanos sólo devinieron en lugares comunes en el siglo XX; antes de ese momento, se seguían por lo general los modelos comunes del diseño europeo. Esto se vuelve paralelo con un fuerte interés entre los compositores e intérpretes mexicanos por cultivar los géneros europeos comunes de salón y de baile, especialmente para el piano y la guitarra: mazurka, polka, vals, chotís y otros. Así, este deseo de mantenerse al corriente con los desarrollos europeos en la composición y la interpretación se refleja en el aspecto visual de la música editada. Los *Aires Nacionales (Capricho brillante para piano)* de Ricardo Castro fueron publicados por Wagner y Levien en México, pero impresos por Röder en Leipzig, ilustrando el comercio musical a través del Atlántico. Esta partitura también es notable

[14] Los registros de derechos de reproducción (*copyright*) para composiciones musicales en la Biblioteca del Congreso en Washington, D.C., en la forma de un amplio catálogo de fichas y de índices extensos publicados en la Copyright Division, contienen una riqueza de información acerca de partituras mexicanas de los siglos XIX y XX publicadas por editores mexicanos y del resto de América del Norte.

[15] *Vid.* Brenner, *Juventino Rosas*.

[16] Algunos ejemplos notables de imágenes mexicanas que aparecen en las portadas de las partituras decimonónicas incluyen a los *Aires nacionales* de Ricardo Castro, la galopa *Los velocípedos en la alameda* de Alejo Infante y *La Locomotora. Fantasía imitativa en forma de Obertura*, de Melesio Morales, escrita para la inauguración del ferrocarril de México a Puebla. La *Marcha Zaragoza* de Aniceto Ortega y las impresiones del *Himno Nacional* de Jaime Nunó representan el sentimiento nacionalista mexicano de una manera obvia. En los años de 1830-1840 o en la década siguiente, Johann August Böhme publicó en Hamburgo la *Colección de 24 canciones y jarabes mexicanos*. La portada de esta importante colección describe a una pareja mexicana que baila el jarabe. Entre los muchos sones tradicionales en esta colección están *El butaquito*, *La petenera*, *La manta*, *La tusa*, *El guapo*, *El conejito*; *El café*; *Jarabe*, *El caramba*, *El chui* y *La indita*, así como la *Antigua canción india* y dos diferentes *Boleras* (copia en la Yale University Library, núm. de catálogo Vkn11 05).

por las diez ilustraciones fotográficas incluidas en su portada, que muestran a varios tipos nacionales mexicanos: el hacendado, la china poblana, figuras indígenas, cargadores de pulque, campesinos, un vaquero y otros. Las fotografías se usaban con poca frecuencia en las portadas de las partituras decimonónicas.



Aires Nacionales de Ricardo Castro. Colección del autor.

La propiedad literaria (*copyright*) para las composiciones musicales

El aumento de la impresión musical en México a fines del siglo XIX se dio aproximadamente al mismo tiempo que el interés entre las editoriales musicales mexicanas por obtener derechos de autor y propiedad literaria (*copyright*) para sus publicaciones. Hasta donde alcanzo a conocer, no se han emprendido investigaciones acerca de las leyes del *copyright* relacionadas con las composiciones musicales en México, ni se ha estudiado su aplicación real al negocio de la edición musical en los albores del siglo XX. Es muy necesaria una investigación al respecto; así como el conocimiento detallado de la edición musical es esencial para una verdadera comprensión de la vida musical nacional, así también lo es una comprensión abarcadora del *copyright* y de los acuerdos sobre regalías entre compositores y editores. María de los Ángeles Chapa Bezanilla, en su catálogo de los depósitos del *copyright* musical en curso en la Biblioteca Nacional de México, explica que el "decreto sobre Propiedad Literaria [fue] publicado el 3 de diciembre de 1846... en cuyo título octavo se normaba todo lo relativo a propiedad artística". [17] Pero la protección del *copyright* aplicada a la música parece que sólo se estableció realmente en México a finales del siglo XIX. Aunque para entonces los editores incluían la leyenda "Depositado conforme a la ley" al pie de las portadas de sus impresos musicales, no siempre debieron de completar sus registros del *copyright* ni cumplir con el depósito de su música. Según Chapa Bezanilla, los depósitos de *copyright* más antiguos en la Biblioteca Nacional (BN) datan de 1895. Las copias más antiguas del Archivo General de la Nación (AGN), en el Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, datan de un periodo apenas anterior.[18] Muchas más obras musicales impresas y manuscritas fueron depositadas para el *copyright* desde principios del siglo XX, y los registros al respecto crecieron de manera exponencial desde entonces. Las entradas de los registros en el AGN dan información acerca de aquellas obras que fueron realmente depositadas o registradas para el *copyright*; la mayoría de estas entradas también parece verse representada por copias físicas, hoy en poder del AGN, las cuales son accesibles para los investigadores, y deberían ser catalogadas.

El número de piezas depositadas para el *copyright* en México en el siglo XIX parece pequeño en comparación con el número real de obras publicadas. Sin embargo, los académicos de la música pueden aprender mucho acerca de la industria editora musical mexicana (y sobre la di-

[17] Chapa Bezanilla, *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional*, p. 9.

[18] Hernández Sebastían, *Ramo instrucción pública y bellas artes*.

seminación de composiciones manuscritas) al estudiar estas entradas de registros y los depósitos. En muchos casos, representan copias raras o únicas.[19] Muchos otros aspectos de la vida musical pueden verse en estos depósitos para el *copyright* en la BN y en el AGN: repertorios musicales, el rango y la extensión de la producción creativa de los compositores, las técnicas de impresión musical, el diseño gráfico y tipográfico (especialmente con las portadas ilustradas de las partituras), las conexiones entre los editores mexicanos, europeos y norteamericanos, y otros aspectos. Sería muy útil comparar las prácticas del *copyright* musical en México con las de otros países, en especial Estados Unidos, por causa de la naturaleza interconectada de la edición musical entre ambos países.[20] Por ejemplo, algunas editoriales mexicanas como Wagner y Levien acordaban publicar composiciones mexicanas en Estados Unidos con sus contrapartes de este país, incluyendo a firmas como Lyon and Healy (Chicago) y G. Schirmer (Nueva York). Desde principios de la década de 1890-1900, las editoras musicales mexicanas podían obtener protección del *copyright* para sus obras si éstas también se publicaban en Estados Unidos. Este nuevo acuerdo estimuló la distribución de piezas mexicanas de salón en el vecino país, especialmente danzas y valses. El negocio editor musical mexicano debería compararse y contrastarse con las escenas del resto de América del Norte, de América Latina y de Europa, para llegar a una comprensión más matizada y detallada de la distribución de música durante el periodo.

---

[19] En 1997, El Archivo General de la Nación solicitó ser nominado para el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO por los documentos de su Ramo de Propiedad Artística y Literaria. El siguiente resumen histórico fue incluido como parte de su solicitud.

Vid. http://www.unesco.org/webworld/nominations/en/mexico/mexico-artistic.htm:

"El 3 de diciembre de 1846 se publicó el decreto que iba a regular, en un principio, la propiedad literaria. El punto de vista era que el gobierno debía proteger la propiedad literaria y las obras del talento, debido a su influencia favorable en la literatura y las ciencias. Los autores tenían el derecho de publicar sus propias obras y de prohibir a otros que publicaran esas mismas obras. El *copyright* era por un periodo de 30 años, y a la muerte del autor, sus derechos pasaban a sus herederos. Esta legislación cubría la obra de pintores, músicos, grabadores y escultores sin distinción de nacionalidad. El único requisito era que la obra debía haberse creado o publicado en México. El registro de autores se estableció en 1871. Para ser registrado, los autores o sus representantes debían depositar dos copias de cada obra en el Ministerio de Instrucción Pública; al hacerlo así, aseguraban sus derechos. Una copia se depositaba en el Archivo General y, en el caso de los libros, la segunda se depositaba en la Biblioteca Nacional. Las obras musicales se enviaban al Conservatorio y las litografías y grabados, a la Escuela de Bellas Artes".

[20] Sobre las leyes de *copyright* estadunidenses relativas a la música, y la División de Música en la Biblioteca del Congreso, *vid.* Anderson, "Putting the Experience of the World at the Nation's Command".

Colecciones encuadernadas de música editada

Además de estudiar la música editada en México y las obras extranjeras allí distribuidas, también es importante investigar cómo fueron recibidas por el público estas composiciones y cómo fueron usadas por los músicos que las ejecutaban. Una manera de hacer esto es mirar a los cientos (o miles) de volúmenes encuadernados de partituras de los siglos XIX y XX que fueron propiedad personal de músicos mexicanos, o que pertenecieron a organizaciones e instituciones musicales mexicanas. Hay cientos de estos volúmenes en las colecciones del Conservatorio Nacional y de la Escuela Nacional de Música, tan sólo en la ciudad de México, y sin duda habrá muchos más en otros acervos y colecciones privadas, en México y en el extranjero. Con el objeto de crear sus propias antologías y de conservar mejor su propiedad, los compradores de las partituras les pagaban a los libreros o a encuadernadores para tener su música agrupada en volúmenes de tamaños uniformes. Estas colecciones personales se encuadernaban en pastas de papel, o forradas de tela, o en media pasta, a la holandesa (un volumen con lomo de piel, con las pastas de papel o de tela). Con frecuencia presentan el nombre de su propietario original estampado con oro, en bajorrelieve sobre las cubiertas de piel, como una forma de identificación y de propiedad. Las guardas podían ser de papel mármol o liso (el primero era más caro); las de papel mármol añadían un elemento visual decorativo, colorido. Estas colecciones encuadernadas medían habitualmente alrededor de 33 x 25 cm., y en algunos casos los encuadernadores guillotinaban las hojas para ajustar todas las partituras al tamaño uniforme de la encuadernación. Éstas, a menudo, se preparaban de antemano, en vez de fabricarse sobre pedido, aunque algunos músicos ordenaban encuadernaciones especiales, todas de piel o de otros materiales. Los clientes de las tiendas musicales como la casa matriz de Wagner y Levien, en la segunda calle de San Fernando, 11 (antes Coliseo Viejo, 15), en la ciudad de México, podían acordar que se les encuadernara su música en el momento de la compra, o regresar después con su colección, cuando ésta fuera del tamaño adecuado para que ameritara la encuadernación. En otros casos, los músicos llevaban su colección personal a encuadernadores independientes, sin conexión con los comerciantes musicales.

Estas colecciones reflejan el estatus económico de sus propietarios, así como sus medios de ejecución y la selección del repertorio. También representaban un egreso financiero significativo, ya que, al empezar el siglo XX, el costo individual de cada pieza musical iba de los 25 a los 75 centavos (y aun más), una cantidad nada insignificante. Así, una típica colección de 30 a 40 piezas podía costar 30 pesos o más, dependiendo del género y el estilo: música popular de baile y de salón versus música de concierto más

cara y más demandante en lo musical, como las muchas piezas de Ricardo Castro publicadas por Wagner y Levien. Para muchos músicos, esto era un gasto significativo, y muestra el valor alcanzado por la música para la edificación artística personal, el estatus social y el consumo doméstico. Los propietarios incluían a menudo índices manuscritos del contenido de sus volúmenes individuales en las guardas frontales. Muchas de estas colecciones pertenecieron a mujeres músicas, y se podría realizar un fascinante estudio del repertorio coleccionado y ejecutado por mujeres de las clases media y alta, y cómo se relaciona esto con asuntos de género, clase y nivel de ingresos.

La mayoría de las colecciones encuadernadas contenía música del mismo género: canciones populares y de salón para voz y piano, obras para piano, canciones y extractos teatrales o música para baile, aunque algunas colecciones conservan géneros diversos. También suelen contener música para un solo medio de ejecución, siendo los más comunes el piano y la guitarra, o la música vocal. No obstante, también se encuentra música para otros instrumentos en algunas colecciones encuadernadas. Por ejemplo, hace algunos años compré, en una librería de viejo en la ciudad de México, un volumen encuadernado que contenía música virtuosística para el clarinete, la mayoría en forma de tema con variaciones, de compositores clarinetistas de mediados del siglo XIX. Las colecciones de música para instrumentos solistas de aliento se encuentran hoy con mucha menos frecuencia que los volúmenes encuadernados para piano solo o voz y piano. Este volumen perteneció al clarinetista Mariano Guerrero, quien era, al parecer, de Guadalajara, y que probablemente tocó en la orquesta de la ópera en el famoso Teatro Degollado. Aunque nada parece saberse sobre Guerrero, era evidentemente un clarinetista profesional consumado: el nivel de ejecución de las piezas en su volumen es bastante difícil y la colección muestra la evidencia de haber sido usada para su ejecución.[21] Esta colección revela información de importancia acerca del repertorio de un instrumento que ha sido muy poco estudiado en los términos de su sitio en la vida musical mexicana decimonónica. El clarinete era un componente esencial de la orquesta de la ópera y de la banda militar, dos de los

[21] Una de las piezas para clarinete en la colección de Mariano Guerrero conserva la siguiente dedicatoria: "A mi querido amigo el joven Mariano Guerrero–clarinetista del teatro. J[¿osé?] A[¿ntonio?] Veliz". Las iniciales MG están estampadas en cada pieza musical en el volumen y en sus guardas. Puesto que la colección se encuadernó en Guadalajara, y que varias de las piezas tienen sellos de tiendas musicales de la misma ciudad, presumo que Guerrero residía allí y que el "teatro" se refiere al Degollado. El sello del encuadernador en este volumen se lee: "Talleres de Imprenta, Encuadernación/y Rayados./Fábrica de libros en blanco/de José Cabrera/ Guadalajara, Jal./Maquinaria movida por electricidad./Despacho: Carmen número 35 ½/Talleres: López Cotilla y Tesmo 22".

conjuntos dominantes en el México decimonónico en una época en que la orquesta sinfónica no estaba desarrollada del todo en el país.

Seis de las 14 piezas en el volumen son de Ernesto Cavallini (1807-1874), uno de los más notables clarinetistas italianos del siglo XIX, a quien se le llamaba el "Paganini del clarinete", y que compuso muchas piezas solistas para su instrumento.[22] Tocó en la orquesta de la ópera en La Scala de Milán, donde su hermano Eugenio, violinista, era el director. Se dice que su manera de tocar influyó en la escritura y el acercamiento de Giuseppe Verdi al instrumento. Tiempo después, Ernesto tocó en la corte imperial rusa, y fue profesor de clarinete en el Conservatorio de San Petersburgo. Otros compositores representados en el volumen de Mariano Guerrero incluyen a Domenico Liverani (1805-1877), clarinetista italiano, profesor en el Liceo Musicale en Bolonia; Christian Rummel (1797-1849), compositor y pianista alemán, quien escribió música para alientos y para otras combinaciones instrumentales, y el clarinetista alemán Friedrich Berr (1794-1838), activo en París y profesor en el Conservatorio allí. La mayoría de las obras del volumen están en la ubicua forma del tema con variaciones, construidas tomando como material temático melodías de las bien conocidas óperas italianas y francesas decimonónicas. El cuadro 3 enlista los contenidos de este volumen.

[22] Las siguientes grabaciones contienen interpretaciones de la música de Cavallini para clarinete: *Il Clarinetto all'Opera*, Bernhard Röthlisberger, clarinete, Simon Andres, piano (Gallo CD 916, producido en 1996); *The Virtuoso Clarinet*, Hans Rudolf Stalder, clarinete, Zsuzsanna Sirokay, piano (Jecklin CD JD-578-2, producido en 1987). Acerca de Cavallini, *vid.* Wallace Tenney, "Ernesto Cavallini: Paganini of the Clarinet", *Woodwind Magazine*, 2 (1949); pp. 7-10; Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past* (London: Robert Hale, 1971); Michael Thrasher, "The Clarinetist-Composers of Nineteenth-Century Italy: An Examination of Style, Repertoire, and Pedagogy", ponencia presentada en el Clarinet Fest 2006, International Clarinet Association;
http://www.clarinet.org/fests/2006/thrasher.asp.

Cuadro 3.
Colección de Mariano Guerrero:
Lista de contenidos, todo para clarinete y piano, excepto donde se anota

Para los asteriscos, *, **, ***, véase el Cuadro 4.
Para las siglas de los sellos de tiendas de música mexicanas y europeas que aparecen en este volumen, véase el Cuadro 5.

-1. Giuseppe Leonesi, *Fantasia per clarinetto e pianoforte su motivi dell'opera La Forza del Destino di G. Verdi.* Milano: Edizioni Ricordi, s.f. Núm. de plancha 45594. 16 pp. de música. Sello WL.
-2. Ch[ristian] Rummel, *Deux nocturnes pour Clarinette et Pianoforte sur des motifs de l'Opera Robert le Diable.* Op. 85. Liv. 1 (sólo se incluye el primer nocturno). Mainz: B. Schott, s.f. Núm. de plancha 4858. 8 pp. de música. Sello WL.
-3. *Ernest Cavallini, *Transcription de l'Opera Faust de Gounod. Grand Duo pour Clarinette et Flûte avec accomp^t de Piano.* Milano: Titus Ricordi, s.f. Núm. de plancha 39342. 21 pp. de música. Sello WL.
-4. Ernesto Cavallini, *Fantasia sopra motivi della Sonnambula di Bellini per Clarinetto con accomp^to d'Orchestra o di Pianoforte.* Milano: Edizioni Ricordi, s.f. [1843]. Núm. de plancha 14777 (versión para clarinete y piano). 23 pp. de música. Sello WL.
-5. **Ernesto Cavallini, *Lontano alla Patria. Romanza per Clarinetto e Pianoforte.* Milano: Gio[vanni]. Canti, s.f. Núm. de plancha 8745. 11 pp. de música. Sin sello. Dedicatoria autógrafa en la primera página de música: "A mi querido amigo el joven Mariano Guerrero- clarinetista del teatro. J[¿José?]. A[¿Antonio?]. Veliz".
-6. L[uigi] Bassi, *Un Ballo in Maschera di Verdi. Trascrizione per Clarinetto accomp^to di Pianoforte.* Milano: Tito di G. Ricordi, s.f. Núm. de plancha 32716. 6 pp. de música. Sello HN.
-7. Ernest Cavallini & P. Bona, *Sixième Duo pour Clarinette et Piano sur des Melodies de Robert le Diable, Opéra de Meyerbeer.* Milano: Jean Ricordi, s.f. Núm. de plancha 22596 (antes 21837). 21 pp. de música. Sello HN.
-8. F[riedrich]. Berr, *6^e Air Varié pour la Clarinette en Si b avec Accompagnemnt d'Orchestre, Harmonie ou Piano.* Paris: J. Meissonnier, s.f. Plancha J.M. 612. 13 pp. de música. Sellos EG y EN.
-9. F[riedrich]. Berr & A. [Alexandre-Charles] Felsy, *Fantaisie pour Piano & Clarinette sur les motifs d l'Opéra I Puritani de Bellini.*

Mainz: B. Schott, s.f. Núm. de plancha 5069. 13 pp. de música. Sello GP (fechado el 8 de octubre de 1883).
-10. Ernest Cavallini, *Transcription du Bananier de Gottschalk pour Clarinette avec accomp. de Piano*. Milano: Titus de J. Ricordi, s.f. Núm. de plancha 28924. 10 pp. de música. Sellos WL y MR (fechado el 28 de noviembre de 1879).
-11. D[omenico]. Liverani, *Due Romanze di Francesco Schubert concertate per Pianoforte e Clarinetto. No. 1 La Serenata*. Milano: Tito di G. Ricordi, s.f. Núm. de plancha 40311. 8 pp. de música. Sello WL.
-12. ***Ernesto Cavallini, *Scherzo per Clarinetto con accomp^o d'Orchestra o Pianoforte sopra motivi dell'Opera Don Pasquale*. Milano: Giovanni Ricordi, n.d [1845]. Núm. de plancha 16839. 14 pp. de música. Sello WL.
-13. F[riedrich]. Berr, *10e Air Varié pour Clarinette*. Paris: S[imon]. Richault, s.f. Núm. de plancha L.M. 6. 15 pp. de música. Sellos SR y EN.
-14. Sin datos del autor (falta la portada), *Guillaume Tell*. S.l.: s.e., s.f.. Núm. de plancha 22597 (antes 21838). Sin sello.

Cuadro 4.
Puestos de los clarinetistas, tales como se les enuncia en las portadas de la Colección de Mariano Guerrero

-Bassi: Primo clarino per l'Opera al R. Teatro alla Scala.
-Beer: Professeur à l'École Royale.
-*Cavallini: Clarinettiste-solo de S. M. l'Empereur de Russie.
-**Cavallini: Solista di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie. Già Maestro al Conservatorio di Pietroburgo, Soccio d'Arte e Prof.^re al R. Conservatorio di Milano.
-***Cavallini: Membro corrispondente della Società di Belle Arti di Parigi e Primo Clarinetto dell'I. R. Teatro alla Scala in Milano.
-Leonesi: Prof. di Clarinetto nel Liceo musicale di Ferrara.
-Liverani: Professore al Liceo Musicale di Bologna.

Cuadro 5.
Sellos de tiendas de música hallados en la Colección de Mariano Guerrero
(Todos de la ciudad de México, excepto donde se indica)

-EG: E. Gérard & Cie, 1 R[ue] de la Ch[auss]^{ée} d'Antin, Paris.
-EN: Enrique Nagel, Calle de la Palma, No. 5.
-GP: González Palomar, Guadalajara.
-HN: Nagel Sucesores, Calle de la Palma, No. 5.
-MR: Mauricio Rohde, Guadalajara.
-SR: Simon Richault, 4 Boulevard des Italiens, París.
-WL: Wagner y Levien, Calle del Coliseo Viejo No. 15.

Otra importante colección encuadernada decimonónica que he podido comprar en Estados Unidos, merced a la suerte y a la oportunidad, es la que llamo la Colección Enriqueta Ortega. Está enlistada en el cuadro 7, e incluye algunos notables ejemplos antiguos de partituras que, en lo visual, representan aspectos importantes de la sociedad mexicana, en añadidura al diseño tipográfico y a la imaginería típicos derivados de lo europeo. Perteneció alguna vez al médico y compositor Aniceto Ortega (1825-1875), y más tarde él se lo obsequió a Enriqueta Ortega, presumiblemente su hermana, y ejecutante. Es una colección maravillosa, especialmente porque muchas de las piezas incluyen dedicatorias manuscritas de sus compositores a Aniceto Ortega, y algunos de los ejemplares de estas partituras podrían ser únicos. La descripción bibliográfica del volumen es la siguiente:

-Dimensiones: 34 x 26 cm.

-Encuadernación: piel, media pasta, con papel mármol sobre cubiertas de tela; guardas de papel.

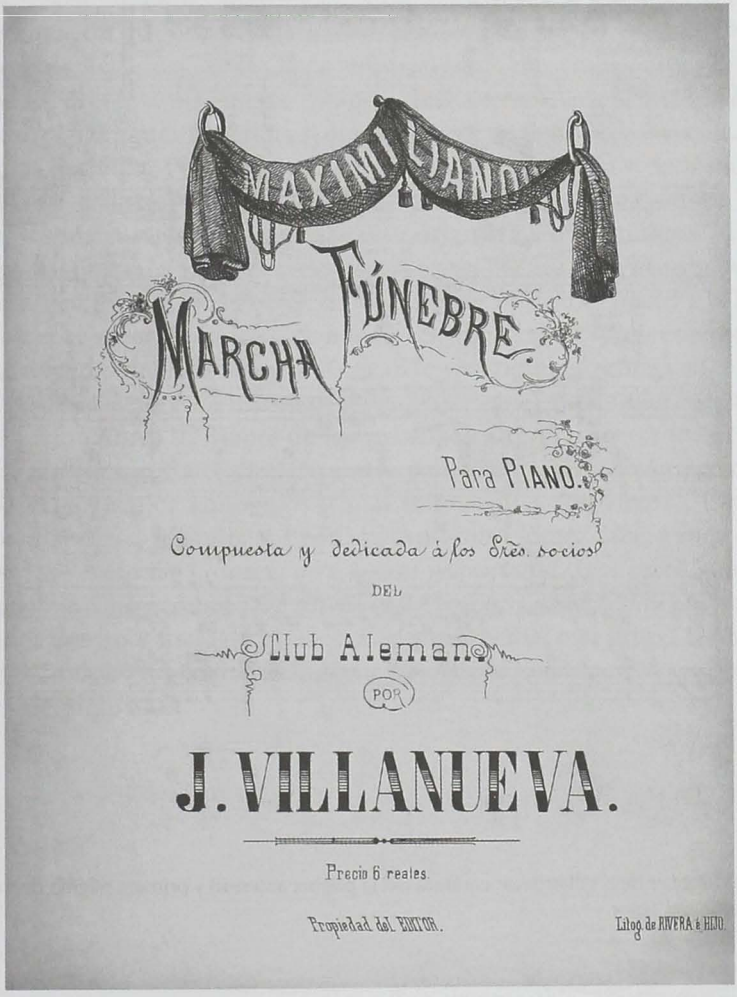
-Identificación de propietarios: recuadro de piel en la portada, de 6 x 10 cm., con las iniciales E. O. E. (Enriqueta Ortega E._____) grabadas en oro.

-Lomo: grabado en oro, "Música para piano".

Este volumen contiene 40 piezas numeradas (o grupos de piezas), la mayoría de las cuales son de compositores mexicanos y fueron publicadas en la ciudad de México (véase el cuadro 7 para un inventario completo de la colección). La mayoría de las piezas data de la segunda mitad del siglo XIX, aunque las últimas tres, de Cramer y Gelinek, son de principios de ese siglo, lo cual muestra que la música más antigua se mantenía y se tocaba al lado de obras más recientes. Todas las obras, salvo una (la polka de Ángela Guillén *Horas de angustia*, número 21), son de varones.

Por limitaciones de espacio, sólo comentaré algunos de los aspectos principales sugeridos por este volumen, en especial los relacionados con las composiciones mexicanas.

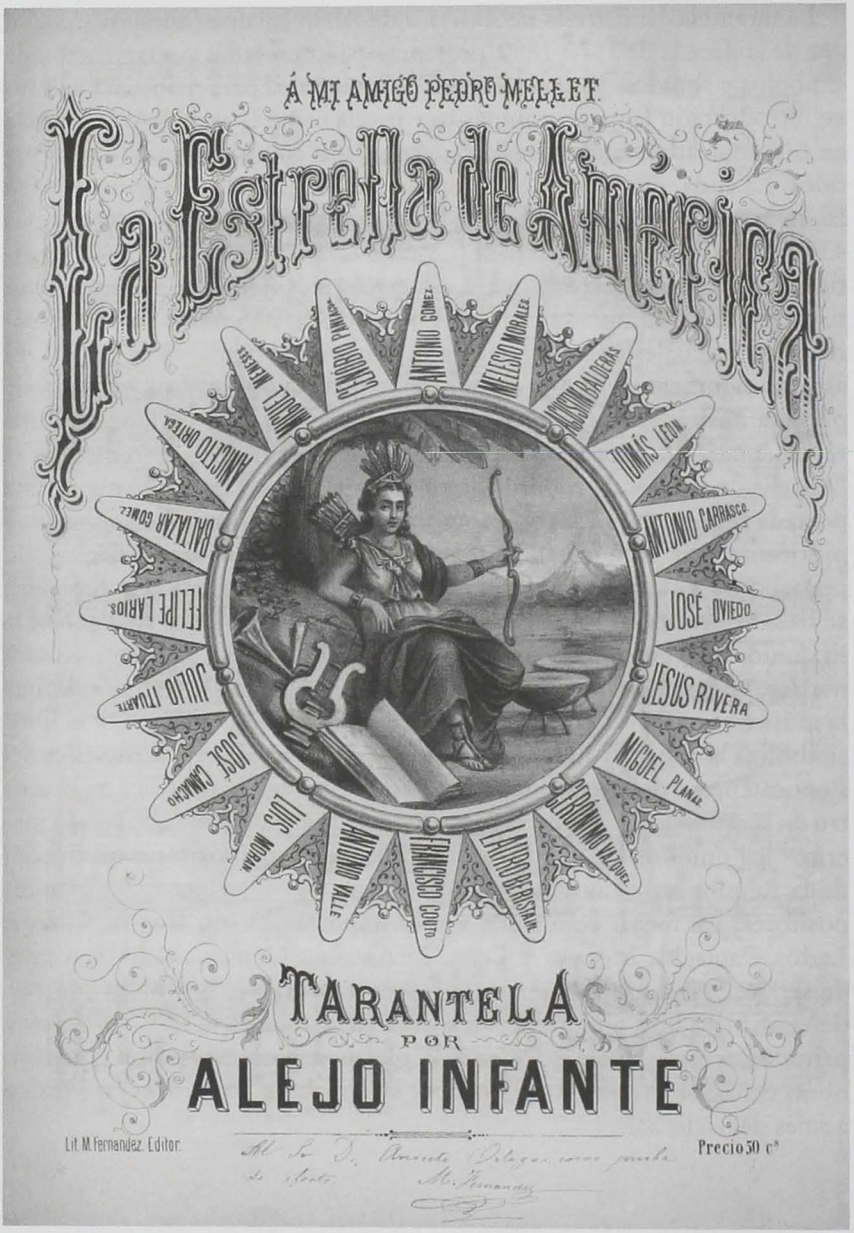
La *Marcha fúnebre* de J. Villanueva (número 2) fue compuesta en honor de Maximiliano I, y dedicada al Club Alemán de la ciudad de México. Aunque no tiene fecha, debió publicarse poco después de la ejecución de Maximiliano en 1867: una bandera funeraria con el nombre de Maximiliano aparece en la cabeza de la portada. Esta obra puede ser una reducción para piano de una marcha escrita originalmente para banda de alientos, sobre todo porque la música incluye frecuentes trémolos de octava que imitan el sonido del redoblante (así marcados en la partitura).





Marcha fúnebre de J. Villanueva: carátula (en la página anterior) y primera página de música. Colección del autor.

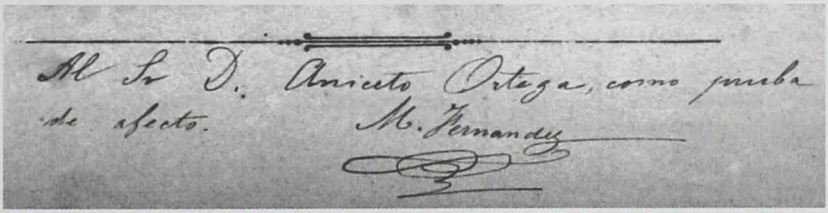
La tarantela *La Estrella de América* de Alejo Infante (número 15a), tal vez de la década de 1870-1880, presenta una interesante yuxtaposición de símbolos y sonidos. Es una tarantela convencional para piano, y a su breve introducción lenta en compás ternario le sigue la sección de tarantela en 6/8, marcada *vivace* (cinco frases de ocho compases, cada uno repetido). La coda, más veloz (27 compases), está marcada *con fuoco*. Si bien las tarantelas de Liszt (*Venezia e Napoli*, 1859, núm. 3), Chopin (opus 43) y Louis Moreau Gottschalk (*Grande tarantelle*, 1864) son virtuosísticas y de naturaleza cromática, *La Estrella de América* de Infante es casi toda diatónica, aunque se incluyen en la melodía algunas inflexiones cromáticas, las cuales aparecen exclusivamente en el pentagrama de Sol. El aspecto significativo de esta composición no es la música, sino más bien la portada ilustrada, que incluye una figura femenina que pretende ser una representación alegórica de la nación mexicana. Está en el centro de la "estrella de América", rodeada de veinte rayos. Cada componente de esta portada representa un aspecto importante de la música y la nacionalidad mexicanas. La figura femenina sentada, que sostiene un arco y flecha, con penacho de plumas y carcaj, señala obviamente su estatus de indígena; se halla rodeada por una lira, un corno y un libro abierto. Aunque ni la lira ni los instrumentos de cuerdas eran originarios de la antigua cultura mexica, tal como la imagina la portada de esta partitura, la lira simboliza la música en un sentido general; un timbal vale por el huéhuetl, y el libro simboliza el saber. A lo lejos se puede ver una cruda representación del Popocatépetl o del Iztaccíhuatl. Rodeando esta figura alegórica en el centro de la estrella, hay veinte rayos, y dentro de cada uno de ellos están inscritos los nombres de veinte de los principales compositores mexicanos de la República restaurada. Entre este panteón de veinte varones compositores, los mejor conocidos y más importantes son Ituarte, Ortega, Larios, Paniagua, Morales y León. El Antonio Gómez citado bien puede ser José Antonio Gómez, otra figura importante. Los otros son casi desconocidos hoy, aunque su música se encuentra en acervos públicos y privados dentro y fuera de México. Colectivamente, este grupo compuso obras de todos los géneros de salón y de concierto conocidos en México a fines del siglo XIX.



Carátula de *La Estrella de América* de Alejo Infante. Colección del autor.

Cuadro 6.
Compositores representados en la portada de
La Estrella de América
(Desde arriba, en el sentido de las manecillas del reloj)

Francisco Coto
Antonio Valle
Luis Morán
José Camacho
Julio Ituarte
Felipe Larios
Baltazar Gómez
Aniceto Ortega
Miguel Meneses
Cenobio Paniagua
Antonio Gómez
Melesio Morales
Agustín Balderas
Tomás León
Antonio Carrasco
José Oviedo
Jesús Rivera
Miguel Planas
Gerónimo Vázquez
Lauro Beristáin



Dedicatoria del editor M. Fernández a Aniceto Ortega en el ejemplar de la *Estrella de América*. Colección del autor.

Cuadro 7.
Inventario de la Colección Enriqueta Ortega

Número en el Libro (por dígitos, salvo los indicados con A, B, etc.)	Título	Género de composición	Compositor/ Arreglista	Editor y ciudad (México, D.F., salvo otra indicación)	Domicilio del editor, para impresos mexicanos y cubanos	Fecha de publicación, cuando se indica
1	Sonrisa de un ángel	mazurka	V. Nuño	H. Nagel	Calle de la Palma 5	
2	Marcha fúnebre	marcha	J. Villanueva	Rivera e hijo		[*ca.* 1867]
3	Sechs Lieder ohne Worte, Op 19, Ites Heft	Lieder ohne Worte	Felix Mendelssohn	Simrock (Bonn)		[1833]
4	Overtura de la ópera Fausta arreglado para piano forte	obertura de ópera	Gaetano Donizetti (arreglista no identificado)	J. F. Edelmann (La Habana)	Calle de la Amargura 36	
5	Marche du sacre de l'opera Le Prophète	extracto orquestal de ópera (marcha)	Giacomo Meyerbeer	Chez H. Nagel et Cie-Chez J. Rivera et fils	Vis à vis le Teatro Principal	
6	Il Trovatore Fantaise, Op. 145	fantasía sobre temas de ópera	Henri Rosellen, sobre temas de Giuseppe Verdi	Léon Escudier (Paris)		
7	Petit Ange 1re Mélodie Valse Op. 36	vals de concierto	J[oseph]. Schad	B. Schott (Mainz)		

Número de placa, cuando existe	Serie	Colección	Precio en México cuando se indica	Páginas de música	Litógrafo, en impresos mexicanos	Dedicatoria impresa (en el título o en la primera página), en obras mexicanas	Dedicatoria autógrafa, en impresos mexicanos	Portada ilustrada o notas, en impresos mexicanos	Sello de tienda musical
				2	H[esiquio] Iriarte	Señorita A. Hernández		Un ángel con una corona de laurel y una lira	Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres
			6 reales	3	Rivera e Hijo	Maximiliano		Una bandera funeral con el nombre de Maximiliano de Habsburgo	
3041				17					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 13
	Recreo musical, 7			12					
			6 reaux [rēales]	5					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5
L. E. 1473				9					
11942				7					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 13

8	Fantaisie Brillante sur l'Opera Belisario, Op. 30	fantasía sobre temas de ópera	J[oseph]. Schad, sobre temas de Gaetano Donizetti	B. Schott (Mainz)			
9	Ella	polka	Emetrio Prieto	H. Nagel Sucres	Calle de la Palma 5		
10	Lluvia de flores	mazurka	Pedro Inclán	J. Rivera e Hijo	Coliseo 4		
11A	Querella de amor	danza	C. Llorente	H. Nagel Sucres	Calle de la Palma 5		
11B	Siempre pensando en tí	danza habanera					
12	La timbale d'argent	quadrille	Olivier Metra, a partir de temas de Léon Vasseur, de *La timbale d'argent* (opérette, 1872)	J. Rivera e Hijo	Ce del Coliseo Viejo, Bajos de la Gran Sociedad		
13	Souvenir de Varsovie, Oeuvre 30	mazurka	Jules Schulhoff	C[arl]. A[nton]. Spina (Wien)			
14	En las playas del Pacífico	schottisch	Clemente Aguirre	H. Nagel Suces	Ce de la Palma Núm. 5		

7999				15					
				2	H[esiquio] Iriarte			Una mujer que sostiene un abanico	Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres
	El ramo de flores, Periódico musical, T° 11, Núm. 33	Colección de 24 piezas escogidas, 19		2	Rivera e Hijo	Al bello sexo			
				2	H[esiquio] Iriarte (¿la música?) K. Nike (¿la portada?)				Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres
				1					
	Semanario de las señoritas, Tmo 5°, Núm. 9	Repertorio Musical		5	J. Rivera, Hijo y Ca			Una mujer con un sombrero de plumas	J. Rivera e Hijo, Bajos de la Gran Sociedad
C. S. 9161				5					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 13
				4	H[esiquio] Iriarte			Ejecutado en las serenatas de la Exposición Nacional	Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres

15A	La estrella de América	tarantela	Alejo Infante	M. Fernández, (¿O edición del propio autor?)			
15B	La era nueva	danza					
16	2 danzas habaneras (Sus ojos, La ratonera)	danzas	F. Lerdo de Tejada	Propiedad del autor (self published)			
17	5 danzas habaneras (Sopa de ajo, El...y ella, !!!Que tris, tris, tras¡¡¡, !!Que tonto es V.¡¡, ¿Ya le dijéron..?,	danzas	Mariano Sánchez	H. Nagel Sucres	Calle de la Palma 5		
18	El mexicano	vals	Felipe Larios	Propiedad del autor			
19	Les Souvenirs de Paris	gran vals	M[iguel]. Ramírez de Arellano	Propiété de l'auteur			

			50 cs [centavos]	2	M. Fernández Editor	A mi amigo Pedro Mellet	Al Sr. D. Aniceto Ortega como prueba de afecto [rúbrica]	Una figura femenina de la América indígena, con un arco en mano, un libro abierto, una lira, un cuerno, dos tambores y un volcán a la distancia; la figura está rodeada por los nombres de compositores mexicanos destacados	
				1					
				2	J. Rivera, Hijo y Ca, Coliseo Viejo, bajos la Gran Sociedad				Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres
				5	Rivera e Hijo, Frente al Teatro Principal	A mi amigo Dn. Germán Säuberlich			Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 H. Nagel Sucres
				7	Rivera e Hijo, Frente al Teatro Principal	Compuesto y dedicado á su apreciable discípulo Melesio Morales	A mi apreciable amigo el Sr. D. Aniceto Ortega el autor [rúbrica]		
			50 cs	3	M. Murguía, Portal del Águila de Oro		Al Sr. D. Aniceto Ortega en testimonio de amistad y particular aprecio le dedica este su afmo. [?] amigo y S.S. [rúbrica]		

20	Ruiseñor	polka mazurka	L. Portu	Propiedad del autor			
21	Horas de angustia	polka	Ángela Guillén	Propiedad de la autora			
22	Besame pronto	danza	Agustín Siliceo				
23	Ysabel, Obra 77	schottisch	José C. Camacho	Propiedad del autor			
24	Un recuerdo	pensamiento poético	M[elesio] Morales	Propiedad del autor			
25	L'Adieu	nocturne	Réné Favarger	J. Rivera	Frente al Teatro Principal, Núm. 4		
26	Galop di Bravoura, Op. 14	galop	A[dolph]. Golde	Ed[uard]. Bote & G[ustav]. Bock			

				3	M. Rivera, Frente al Teatro Pr[incip]al		Al Sr. D. Aniceto Ortega [rúbrica]		
				2	M. Rivera, Frente al Teatro Pr[incip]al	A la Señora Juana B. Erdozáin	Sr. D. Aniceto Ortega		
				1	J. Rivera hijo			En lo alto de la página, ilustración humorística de un grupo de tres hombres y una mujer; una pareja besándose y los otros dos hombres encendiendo cigarros	
				2	H[esiquio] Iriarte	A mi discípula Sta. Ysabel García	Obsequio la Sta. Enriqueta Ortega, el autor		
				5	M. C. Rivera	Al joven general D. Luis G. Osollo			
	El Ramo de Flores, T° 9 Núm. 10 [=11]			6	J. Rivera			Una mujer pensativa sentada (Impreso en la última página: "Gravé et imprimé par Ed. Bote et G. Bock Berlin")	
B. & B. 2732				9					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca

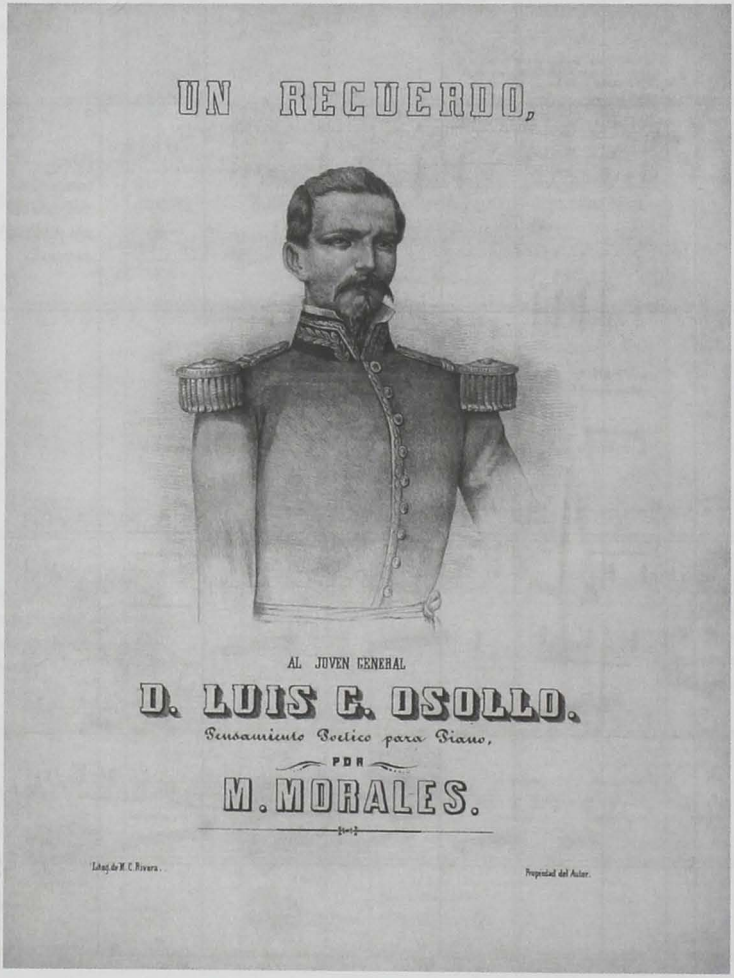
27	Deux Mazourkas, Op 14	mazurkas	R[udolf]. Willmers	Schuberth (Hamburg)			
28A	Calla chinito	danza habanera	Tomas León	H. Nagel y Ca	C. de la Palma núm. 5		
28B	¿Mande V?	danza	Tomas León				
29	Azálea	polka mazurka	Tomas León	"Es propriedad de la Sociedad" ["Concordia"]			
30	Las tres gracias. No 2	polka mazurka	Tomas León	M. Murguía y Ca Editores	Portal del Águila de Oro		
31	Sara	mazurka de salón	Tomas León	H. Nagel	Calle de la Palma Núm. 5		
32	Comme il faut, Op. 57	polka	Carl Faust	Julius Hainauer (Breslau)			
33	Für's Haus, Heft 1	colección de piezas de baile	Carl Faust	Julius Hainauer (Breslau)			

758				10					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca
				1	J. Rivera e hijo, C. del Teatro Principal Núm. 4	Al Señor D. Maximiliano F. Chabert			Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca
				1		A mis amigos los Sres. D. Teodoro Leede y D. Germán Säuberlich			Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca
				3	J. Rivera, Hijo y Ca, Coliseo Viejo, Bajos de la Gran Sociedad	A mi querido amigo El Sor. D. Ramón Terreros	A mi amigo predilecto, y distinguido artista Sr. Ortega, el autor	"Cuyos productos se dedican á los fondos de la Sociedad 'Concordia'"	
	El Repertorio, Tº 30 Núm. 16			4	H[esiquio] Iriarte			Una ilustración de las tres Gracias: Aglaea, "La Belleza"; Euphrosyne, "El Mirto"; Thalia, "El Buen Ánimo"	
				4		A mi discípula Sara Pesado de Landa		Portada decorativa con dos golondrinas	
J. 642H				4					
J. 401H				7				"In leichtem Arrangement" [Arreglos sencillos]	Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca

34	Tänze und Märsche von Carl Faust	colección de piezas de baile	Carl Faust	L. Massute (Frankfurt an der Oder)			
35	Galop-Scherzo sur un motif de l'opera La Tonelli, Op. 31	galop-scherzo	J[oseph]. Ascher, arreglo de temas de *La Tonelli* de Ambroise Thomas (opéra comique, 1853)	Schott (Mainz)			
36	La Perle du Nord	mazurka	Joseph Ascher	Casa de H. Nagel y Ca--Casa de J. Rivera e hijo	M. C. Rivera, Capuchinas Núm. 17		
37	Le Sourire	"Caprice en forme de Valse"	J[oseph]. Ascher	Hofmeister (Leipzig)			
38	Six Variations pour le Forte Piano sur la Marche en la flute enchantée	variaciones sobre un tema de *Die Zauberflöte* de Mozart	[Josef] Gelinek	Carli (Paris)		[Publicada originalmente en 1805; esta edición publicada *ca.* 1807-1817]	
39	Le Petit Rien	divertissement	J[ohann]. B[aptist]. Cramer	Messemaechers (Bruxelles)			
40	Le Joyeux	rondeau	J[ohann]. B[aptist]. Cramer	Messemaechers (Bruxelles)			

G. K. 131				7					Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca
				12					Repertorio de Música Calle de la Palma 13 Augst Chst Doorman e Hijo
13319 (enlistado sólo en la portada)				7				¿Una reimpresión mexicana de una publicación europea?	Repertorio de Música Calle de Palma Núm. 5 Enrique Nagel y Ca
4345				8					Repertorio de Música Calle de la Palma 13 Augst Chst Doorman e Hijo
				8					
283				6					
389				6					

Muchos impresos musicales decimonónicos (y aun posteriores) llevaban dedicatorias impresas a individuos —especialmente mujeres— conocidos por el compositor; sin embargo, la relación entre compositor y dedicatario en México ha sido poco estudiada.[23] Una investigación cuidadosa de este aspecto de la edición musical revelaría conexiones importantes entre compositores, mecenas e intérpretes. La costumbre del mecenazgo musical y las relaciones entre el maestro-compositor y el alumno-intérprete se pueden entender mejor mediante el estudio de estas dedicatorias.



Un recuerdo de Melesio Morales: carátula. Colección del autor.

[23] Se ofrece un útil "Diccionario onomástico", que incluye información acerca de dedicatarios, en Bellinghausen, *Melesio Morales.*



Un recuerdo de Melesio Morales: primera página de música. Colección del autor.

Algunos de los dedicatarios de la música para piano y vocal (y de otros géneros) eran alumnos del compositor, y otros eran personas influyentes, de cuyo mecenazgo o apoyo el compositor se beneficiaba o esperaba hacerlo. Las dedicatorias también reconocían otras clases de relaciones personales o profesionales. Varias piezas en la Colección Enriqueta Ortega ilustran este punto: la mazurka *Sara* de Tomás León, dedicada a "mi discípula Sara Pesado de Landa", y el vals de Felipe Larios *El mexica-*

no, dedicado a "su apreciable discípulo Melesio Morales". *Un recuerdo* ("pensamiento musical"), de Morales, fue dedicado "al joven general D. Luis G. Osollo".[24] La imagen del general conservador Luis G. Osorio (1828-1858) en la portada de *Un recuerdo* puede ser una copia de la litografía de Casimiro Castro *Gral. Dn. Luis G. De Osollo*.[25]

Conclusión

Además de los dos volúmenes arriba descritos, he tenido la fortuna de poder comprar otras varias colecciones encuadernadas de música decimonónica compuesta o ejecutada en México: un volumen de música para piano de Emile Prudent y otros compositores europeos, con juegos de temas con variaciones virtuosísticas pero de poca sustancia musical, que alguna vez perteneció a José Enríquez Perchés; una copia manuscrita de la partitura completa para piano y voces de la famosa zarzuela española *La Gran Vía*; un volumen de extractos de zarzuelas mexicanas y españolas; música de piano de Elorduy, y así por el estilo.[26] Si yo he podido hallar este puñado de interesantes colecciones encuadernadas en California y durante visitas periódicas a la ciudad de México, y añadimos lo que sé de los hallazgos de varios colegas musicólogos y amigos mexicanos, imaginen qué tesoros musicales aún deben esperar su descubrimiento, catalogación, análisis y ejecuciones modernas. Tengo mucha esperanza de que se emprenda un gran esfuerzo para obtener el control bibliográfico del importante patrimonio musical decimonónico de México, encabezado por un grupo de académicos trabajando en colaboración. Pues entonces, y sólo entonces, emergerá una imagen más completa de la vida musical nacional mexicana en el tumultuoso siglo XIX. Con este objetivo en mente, se presenta a continuación una lista de fuentes impresas y de Internet relacionadas con estos temas. Se trata de destacar algunas fuentes importantes que serán de ayuda para este imaginado Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica.

---

[24] *Un recuerdo* es el número 88 en el catálogo de Bellinghausen, *Melesio Morales*, p. 72.

[25] Sobre Osollo, *vid.* Rosaura Hernández Rodríguez, *El general conservador, Luis G. Osollo* (México: Jus, 1959). Sobre Castro, *vid.* Carlos Monsiváis, *Casimiro Castro y su taller* (México: Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Fomento Cultural Banamex, 1996). El Museo de Bellas Artes de San Francisco (FAMSF) posee una copia de la litografía de Osollo por Castro; *vid.* Image Base, FAMSF: http://www.famsf.org/.

Apéndice: El inventario de la herencia de José Fernández Jáuregui, 1801

Una de las más grandes colecciones de partituras impresas, que actualmente se sepa que hayan existido en Nueva España a fines del siglo XVIII, era la poseída por el impresor y librero José Fernández Jáuregui. Hasta su muerte en 1800, y presumiblemente aún después de esta fecha, las piezas de esta colección se hallaban a la venta en su librería e imprenta. El inventario de su herencia, completado en 1801, enlista un número y un rango asombrosos de composiciones (en 44 legajos numerados consecutivamente), la mayoría de las cuales, al parecer, eran impresos musicales de compositores mayores y menores alemanes, austriacos e italianos, del periodo clásico tardío: sinfonías, oberturas; tríos, cuartetos, quintetos y sextetos de cuerdas; conciertos, sonatas para piano. La música vocal sacra y de ópera también estaba representada en el legajo 43. El legajo 37 incluso contenía "música antigua" de Corelli, Locatelli, Albinoni, Vivaldi y "varios autores". Seis legajos numerados por separado contenían "música manuscrita", similar a la contenida en la otra serie de 44 legajos. El legajo seis de la serie de manuscritos musicales contenía algunas piezas con conexiones españolas o mexicanas: obras de Aldana, "sonecitos de la tierra", "tiranas para salterio", minuetos de Lorenzana y algunas otras pocas. La inmensa mayoría de las obras, no obstante, eran piezas instrumentales europeas. La colección completa de partituras fue valuada en 7,875 pesos, una suma muy grande para la época. No se sabe qué le sucedió a esta colección musical tras la muerte de Fernández Jáuregui; sin embargo, los negocios de su casa editora y su librería fueron continuados por María Fernández de Jáuregui, y a su muerte el negocio fue comprado por Alejandro Valdez, y más tarde por Luis Abadiano. El inventario de Abadiano, con libros, manuscritos y libros mayores de contabilidad provenientes del periodo colonial —con algunos *items* musicales importantes—, fue comprado en los años 1880-1890 por Adolph Sutro y hoy se halla depositado en la Biblioteca Sutro (parte de la Biblioteca Estatal de California) en San Francisco, California.[27] Debería realizarse un estudio completo del importante inventario de Fernández Jáuregui, junto con otros documentos similares; esto cambiaría nuestra visión de la vida musical en el México del siglo XVIII, por lo menos en la ciudad de México.



Fuentes para el estudio de la edición de música

Fuentes impresas

-Acker, Yolanda, María de los Ángeles Alfonso Rodríguez, Judith Ortega, y Belén Pérez Castillo, *Archivo Histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

-Anderson, Gillian B, "Putting the Experience of the World at the Nation's Command: Music at the Library of Congress, 1800-1917." *Journal of the American Musicological Society* 42, no. 1 (Spring, 1989); pp. 108-149.

-Bellinghausen, Karl, *Melesio Morales: Catálogo de Música*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), 1999.

-Benton, Rita, *Pleyel as Music Publisher: A Documentary Sourcebook of Early 19th-Century Music*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1990.

-Biblioteca Nacional, *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

-Brenner, Helmut, *Juventino Rosas: His Life, His Work, His Music*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2000.

-Carredano, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música: Historia y catálogo*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1994.

-Castro, Miguel Ángel, y Guadalupe Curiel, eds., *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000.

-Chapa Bezanilla, María de los Ángeles, *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

-Degrada, Francesco, Maria Pia Ferraris, Mario Luzzatto Fegiz, y Giogio Fioravanti. *Music, Musicians, Publishing: 175 Years of Casa Ricordi, 1808-1983*. Milan: Ricordi, 1983.

-Delgado, Eugenio, y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2002.

-Devriès, Anik, y François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Geneva: Éditions Minkoff, 1979.

-Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales*. México: CENIDIM - Conservatorio de las Rosas, 2000.

-Dichter, Harry, y Elliott Shapiro, *Early American Sheet Music: Its Lure and Its Lore, 1768-1889*. New York: R. R. Bowker, 1941; reimpreso como *Handbook of Early American Sheet Music, 1768-1889*. New York: Dover Publications, 1977.

-Epstein, Dena J., *Music Publishing in Chicago before 1871: The Firm of Root & Cady, 1858-1871*. Detroit: Information Coordinators, 1969.

-Franceschi, Humberto M., *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, incluye nueve discos compactos.

-Gossett, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

-Hernández Sebastían, Armando, *Ramo instrucción pública y bellas artes: Catálogo de partituras (siglos XIX y XX)*. Serie Guías y catálogos, 20. México: Archivo General de la Nación, 1978.

-Koegel, John, "New Sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library". *Notes of the Music Library Association* 55, no. 3 (March 1999); pp. 583-613.

- ————, "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España". *Heterofonía*, núm. 116-117 (Enero-diciembre 1997); pp. 39-50.

-Krohn, Ernst C., *Music Publishing in St. Louis*. Bibliographies in American Music, 11. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, for the College Music Society, 1988.

-Krummel, D. W. *Bibliographical Handbook of American Music*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1987.

-Krummel, D. W., y Stanley Sadie, eds., *Music Printing y Publishing*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton, 1990.

-Miranda, Ricardo, *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica - Universidad Veracruzana, 2001.

- ————, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)". *Heterofonía*, núm. 116-117 (Enero-diciembre 1997); pp. 9-37.

-Pazdírek, Franz, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur*. Vienna: Verlag des "Universal-Handbuch der Musikliteratur", 1904-1910, 34 vols.

-Peris Lacasa, José, ed., *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

-Saldivar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1991, 1992, 2 vols.

-Sartori, Claudio, "The Bibliographer's Occupation". *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 26, no. 4 (June 1970); pp. 705-712.

-Schott, B., *Verzeichniss des Musikalien-Verlags von B. Schott's Söhne in Mainz*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1900.

-Sonneck, Oscar George Theodore, *A Bibliography of Early Secular American Music (18th Century)*/ Revised and enlarged by William Treat Upton. Washington, D.C.: The Library of Congress, 1945; reimpr.: New York: DaCapo Press, 1964.

-Suárez de la Torre, Laura Beatriz, ed., *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México: Instituto Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

-Twyman, Michael, *Early Lithographed Music: A Study Based on the H. Baron Collection*. London: Farrand Press, 1996.

-Vargas Liñán, Belén. "La música en la prensa femenina de México: *La Semana de las Señoritas Mexicanas* (1850-1852)". En *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamerica*/ Ed. de María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 455-486.

-Wolfe, Richard J., *Early American Music Engraving and Printing: A History of Music Publishing in America from 1787 to 1825 with Commentary on Earlier y Later Practices.* Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1980.

- ————, *Secular Music in America, 1801-1825: A Bibliography*. New York: New York Public Library, 1964.

-Zahar Vergara, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

-Zecca Laterza, Agostina, *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*. Roma: Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984.

Sitios de Internet

-Duke University, Historic American Sheet Music, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Durham, North Carolina; http://scriptorium.lib.duke.edu/sheetmusic/.

-Hofmeister XIX Database; http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/cocoon/hofmeister/index.html.

-Indiana University, Sheet Music Collections, Bloomington, Indiana; http://www.letrs.indiana.edu/s/sheetmusic/.

-Johns Hopkins University, Lester S. Levy Collection of Sheet Music, Special Collections, Milton S. Eisenhower, Baltimore, Maryland; http://levysheetmusic.mse.jhu.edu/.

-Library of Congress, American Memory Project, Washington D.C.:
http://memory.loc.gov/ammem/index.html.

-Library of Congress, Band Music from the Civil War Era, American Memory Project, Washington D.C.:
http://memory.loc.gov/ammem/cwmhtml/cwmhome.html.

-Library of Congress, Music for the Nation: American Sheet Music, American Memory Project, Washington, D.C.:
www.memory.loc.gov.

-Library of Congress, Volcano of Delight, Historic Sheet Music, 1800-1922, Edison Sheet Music Collection, Music Division, Washington, D.C.;
http://lcweb2.loc.gov/cocoon/ihas/html/volcano/volcano-home.html.

-Maine Music Box, University of Maine, Fogler Library, Bagaduce Music Lending Library, and Bangor Public Library Partnership;
http://mainemusicbox.library.umaine.edu/.

-University of California, Berkeley, 19th Century California Sheet Music, Berkeley, California;
http://www.sims.berkeley.edu/~mkduggan/neh.html.

-University of California, Los Angeles, Popular American Music, Digital Archive, Archive of Popular American Music, Music Library, Los Angeles, California;
http://digital.library.ucla.edu/apam/.

-University of California, Los Angeles, Sheet Music Consortium, Los Angeles, California;
http://digital.library.ucla.edu/sheetmusic/.

-University of Colorado at Boulder, Digital Sheet Music Collection, University Library, Boulder, Colorado;
http://ucblibraries.colorado.edu/music/smp/index.html.

-University of North Carolina at Chapel Hill, Nineteenth-Century American Sheet Music Digitization Project, University Library, Chapel Hill, North Carolina;
http://www.lib.unc.edu/music/eam/index.html.

-University of Wisconsin, Madison, Americana Sheet Music Collection, Mills Music Library, Madison, Wisconsin;
http://digicoll.library.wisc.edu/MillsSpColl/subcollections/AmericanaAbout.shtml.

Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII

Ruth Yareth Reyes Acevedo

Francisco López Capillas es, con mucho, uno de los compositores más sobresalientes del virreinato de la Nueva España y, también, uno de los personajes fundamentales en la construcción de la vida musical catedralicia del México colonial. Nacido en la ciudad de México en 1714, es el primer maestro de capilla de origen criollo que ocupó tan alto cargo. Su paso por las catedrales de México y Puebla está reflejado en numerosas obras y referencias documentales las cuales lo colocan al mismo nivel que otras figuras del siglo XVII novohispano. Su acta de nacimiento, las referencias documentales en las catedrales de México y Puebla, su ya célebre "Declaración de la Misa" —testimonio vivo de su solidez teórica—, las alusiones a su persona en crónicas del siglo XVII como el *Diario* de Martín de Guijo y el *Diario de Sucesos notables* de Antonio de Robles, así como su testamento son algunas de las fuentes a partir de las cuales queda aquí trazada la más completa semblanza del gran compositor.

Francisco López Capillas is, by far, one of the most outstanding composers from New Spain viceroyalty and also one of the esential characters in the construction of the cathedral musical life of Mexican colonial period. Born in Mexico city in 1714, he is the first native chapelmaster to have occupied such a high-ranking post. His career in Mexico and Puebla cathedrals is reflected in a great number of works and documentary references that speak of him with the same importance of other remarkable figures of 17th century in the New Spain. His birth certificate, the documentary references in Mexico and Puebla cathedrals, his already famous "Declaración de la Misa" —alive testimony of his teorethical solidity—, the references to his person in several chronicles from 17th century like the Diario *by Martin de Guijo and* Diario de Sucesos Notables *by Antonio de Robles as well as his will are some sources which allow to outline the most complete biographical sketch of this great composer.*

Introducción

Francisco López Capillas fue maestro de capilla de la Catedral de México entre 1654 y 1674. ¿Quién fue este hombre en la sociedad novohispana del siglo XVII? ¿Cuáles fueron las circunstancias en las que el maestro desarrolló su actividad musical y los medios por los que él mismo pudo responder a ellas?

El estudio sobre su obra y vida ha comprometido a numerosos investigadores que han tratado de desarrollar objetivos específicos que, unidos, llegan a ofrecer un panorama más amplio cuyo resultado evoca la vida cultural de la Nueva España. Este breve estudio biográfico es resultado del cúmulo de conocimientos multidisciplinarios que tratan de unirse al esfuerzo de conocer una parte de la historia.

Francisco López, oriundo de la Nueva España. Su origen

En la década de los setenta, Robert Stevenson dio a conocer el origen novohispano de nuestro compositor gracias al hallazgo de su testamento, documento en el que Francisco López Capillas indicó ser oriundo de la Nueva España y donde legó valiosa información, entre la que destaca los nombres de sus padres, María de la Trinidad y Bartolomé López[1] y hermanas, Leonor, Elena y Jerónima.

A finales de los ochenta, Lester D. Brothers basado en la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México,* escrita por Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén en el siglo XVII, dio a conocer la graduación de 54 bachilleres, entre los que se encontraba "Francisco López" titulado como bachiller en Artes el 20 de agosto de 1626.[2] Por lo cual, Brothers propuso que su fecha de nacimiento pudo ocurrir entre 1605 y 1610, fijando 1608, de acuerdo a la edad que comúnmente se graduaban los bachilleres, a los 18 años).[3]

La necesaria investigación sobre la fe de bautizo del maestro de capilla se emprendió tomando en cuenta dos limitantes: la geográfica y la temporal. La primera se circunscribió a la ciudad de México, debido a la aparente iniciación del pequeño Francisco López en el ámbito musical, aunado a su posible origen criollo, deducción que llevó a iniciar la búsqueda en el Archivo del Sagrario Metropolitano, parroquia en cuya capilla de San José se impartían los sacramentos a los españoles.[4] La delimitación temporal se realizó partiendo de las fechas propuestas por Stevenson y Brothers, 1605 y 1608, respectivamente, dejando un margen de cinco años (1600).

En el Libro de bautismos de españoles del año 1603 se encuentra registrado el bautizo de Isabel, al parecer, la hermana mayor de Francisco López.

---

[1] "[...] vecino y originario de esta dicha ciudad, hijo legítimo de Bartolomé López y de María de la Trinidad, mis padres, difuntos [...]." Archivo de Notarías de la Ciudad de México (en adelante: ANCM), Notaría 547, vol. 3707, fols. 8-11v., 13-01-1674.

[2] "[...] In Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaen's "Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México", chapter 33 of Book III concludes: 54 students were graduated with the Bachelor of Arts degree; in the faculty of theology, the Bachelors Juan de Loyo, Francisco López" and five other persons [...]." Lester D. Brothers, "Francisco López Capillas, First Great Native New-World Composer: Reflections on the Discovery of his Will", *Inter-American Music Review,* Vol. X, No. 2, Spring-Summer 1989, p. 15. pp. 11-118.

[3] "[...] *The date of graduation, August 20, 1626, would place the birthdate of an eighteen-years-old Bachiller in 1608 (wich squares with the long presumed date of between 1605 and 1610).* [...]." *Idem.*

[4] Antonio Rubial García, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana,* México, Taurus, 2005, p. 186.

Sus padrinos fueron Francisco Sánchez de Abao y María de Cuevas, su mujer.[5] Isabel no fue mencionada en el testamento del maestro.

En septiembre de 1605, año que Robert Stevenson supuso que había ocurrido el natalicio de nuestro compositor, Leonor López de la Trinidad fue presentada en la parroquia; sus padrinos fueron Benito Hernández y Leonor de Ávila.[6]

El bautizo de otro de los integrantes de la familia López de la Trinidad ocurrió en 1608, año en el que según Lester Brothers sucedió el natalicio del músico. La niña fue llamada Thomasina y sus padrinos fueron Cristóbal de León Antolín y Lucía Pérez. Hermana que tampoco fue nombrada en el testamento del compositor.[7] Cuatro años después nació Helena, una de las herederas de Francisco López. Su padrino fue Álvaro Martínez de Sandi.[8]

Francisco López, al parecer pudo ser el hijo más pequeño de la familia. Su natalicio ocurrió el año de 1614 siendo bautizado el siete de abril. Curiosamente su padrino fue Álvaro Martínez, el mismo que el de su hermana Helena:

> Y en siete de abril de [mil] seiscientos catorce bauticé a Francisco, hijo de Bartolomé López y de María de la Trinidad, su mujer. Fue su padrino Álvaro Martínez.
>
> Padre Cristóbal de Vayas.[9]

El único dato que hasta ahora se conoce sobre sus progenitores se refiere a su padre, Bartolomé López, quien pudo ejercer el cargo de notario real hacia 1593, según lo atestiguan los Libros de actas capitulares de la ciudad de México.[10]

---

[5] "En 23 de marzo de 1603, bauticé con licencia del doctor León Plaza, cura [...] a Isabel, hija de Bartolomé López y de María de la Trinidad, su mujer, padrinos: Francisco Sánchez de Abao y María de Cuevas, su mujer." Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México (en adelante APSMCM), Libro de bautismos de españoles, caja 3, libro, 6, fol. 43, 03/23/1603.

[6] "En 25 de Septiembre de 1605 bauticé a Leonor hija de Bartolomé López y María de la Trinidad, su mujer, fueron sus padrinos Benito Hernández y Leonor de Ávila." APSMCM, Libro de bautismos de españoles, caja 3, libro 6, fol. 156, 25/091605.

[7] "Y en 16 de marzo de 1608 años bautice a Thomasina, hija de Batolomé López y de María de la Trinidad, su mujer. Fueron sus padrinos Cristóbal de León Antolín y Lucía Pérez." APSMCM, Libro de bautismos de españoles, caja 3, libro 7, fol. 104v., 03/16/1608.

[8] "Y en primero de Septiembre de 1612 años bauticé a Helena, hija de Bartolomé López y de María de la Trinidad, su mujer, fue su padrino Álvaro Martínez de Sandi." APSMCM, Libro de bautismos de españoles, caja 3, libro 8, fol. 29, 01/09/1612.

[9] APSMCM, Libro de bautismos de españoles, caja 3, libro 8, fol. 88v., 07/04/1614.

[10] *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* Coordinador Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1999, vol. 6, p. 1006.

Se desconoce el inicio de su primera instrucción musical

De acuerdo con la práctica musical cristiana, la formación de los músicos comenzaba a muy temprana edad debido a la tradición iniciada desde el siglo X, en el que la presencia de las voces de los infantes se había convertido en una necesidad litúrgica. El enriquecimiento de la música de los monasterios se explayó a iglesias y catedrales, donde se fundaron escuelas de canto, en las que en un inicio predominó la enseñanza musical enfocada a niños que poseyeran voces aptas para el canto. La enseñanza de otras materias se debió a la necesidad de dar educación a otros niños que asistían.[11]

En opinión de Juan Manuel Lara Cárdenas,[12] Francisco López Capillas pudo ingresar a la escuela anexa a la Catedral de México[13] y desempeñarse como seise o mozo de coro, de acuerdo a la formación que seguían los músicos, si es que sus padres vivían en el primer cuadro de la ciudad.[14] Sin embargo no se ha encontrado ningún documento que respalde esta hipótesis.

Suponiendo que de 1620 a 1626 pudiera estar el margen en el que Francisco entró como seise o mozo de coro, un dato, que se remonta a 1631, trata sobre dos infantes de apellido López que ingresaron a la capilla musical:

> Recibieron por músicos tiples de la capilla, a Francisco y Antonio López, niños hermanos, con cincuenta pesos de salario cada uno, en cada año, con que su padre haga escritura, [que] por cuatro años servirán a la iglesia. Y hasta que se traiga la escritura no corra salario.[15]

El tutor de los niños se comprometió con el cabildo sobre lo convenido, cuerpo que a su vez mandó "que el salario de Francisco y Antonio López, hermanos, músicos, corra desde el primero de enero de este año."[16]

Desgraciadamente el nombre del padre de los hermanos López no se menciona. De ser posible que se tratara de nuestro compositor, significaría que entró a la capilla musical a la edad de quince o dieciséis años

---

[11] Henry Raynor, *Una historia social de la música. Desde la edad media hasta Beethoven*, Siglo XXI Editores, España, 1986, p. 28.

[12] "[...] siguiendo una tradición europea ya institucionalizada en América, el pequeño Francisco habría formado parte del coro de la catedral como seise, y allí habría recibido la instrucción musical que se impartía en aquella época: el arte del "canto llano" (canto gregoriano) y "el canto de órgano" y la composición polifónica hasta que llegó a la edad de ingresar a la Real y Pontificia Universidad de México." Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas (1608-1674). Obras.*, vol. 1, México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1993, p. XII.

[13] "[...] Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México, el cual creemos fue fundado pocos años después de la erección de la misma catedral [...]." Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, SEP, 1934, p. 142.

[14] [...] el centro o zona de españoles recibió hermosos edificios y una "traza" reticular formada por veinticinco calles, algunas empedradas." Antonio Rubial, *op. cit, p.* 54.

[15] ACCMM, Libro de Actas Capitulares (en adelante LAC) 8, fol. 305v., 07/02/1631.

[16] ACCMM, LAC 8, fol. 309, 18/03/1631.

con una previa formación musical. Por lo cual volvemos al punto inicial: ¿dónde pudo comenzar su primera instrucción musical?

Primeras noticias de Francisco López: músico de la catedral Metropolitana

Si abandonamos la hipótesis de que los hermanos López, contratados como tiples en la catedral, fueron parte de la familia López de la Trinidad, y en especial que se trata de Francisco López Capillas, el primer dato que tenemos sobre él como músico se remonta al mes de abril de 1636, año en que realizó una petición al cabildo junto con Luis Barreto, para ser aceptado como músico de bajón de la capilla musical,[17] pretensión que fue asentida, otorgándole para ello cien pesos de salario anuales,[18] estipendio al que un mes más tarde se le sumaron ciento cincuenta pesos de obvenciones.[19]

Durante la estancia de Francisco López en la capilla musical se realizaron actividades alternas que permiten apreciar el desenvolvimiento de esa capilla musical en la vida social novohispana. Ejemplo de ello es el oficio litúrgico celebrado en el monasterio de San Bernardo,[20] donde ornamentaron las misas de la Virgen María, dato trascendente si recordamos que varios de los monasterios contaban con sus propios músicos.

Al año de la estancia del músico en la capilla musical y habiendo solicitado otro aumento salarial, el cabildo acordó darle cincuenta pesos en obvenciones,[21] petición que Francisco López renovó al año siguiente y

---

17 "Cédula de *antediem* para lo pedido por Luis Barreto, músico, sobre lo que se le dé ayuda de costa. Y para lo pedido por Francisco López, sobre que se reciba por músico bajón." ACCMM, LAC 9, f. 151, 11/04/1636. Luis Barreto es un caso muy particular debido a dos factores, el primero que era mulato y esclavo y el segundo que era capón poseedor de una de las voces más bellas del siglo XVII, su estudio puede verse en: Alfredo Nava Sánchez, "El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII", *2º Coloquio Musicat, Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, Ed. Patricia Díaz Cayeros, Guadalajara, UNAM/Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 105-120.

18 "Leída la cédula de *antediem*, por mayor parte, se recibió a Francisco López, por ministril bajón, con cien pesos de salario en cada un año." ACCMM, LAC 9, fol. 152, 05/04/1636.

19 "Habiendo leído la cédula de *antediem*, por mayor parte se acordó que el bachiller Francisco López, ministril bajón gane en la obvención por razón de ciento y cincuenta pesos". ACCMM, LAC 9, fol. 157, 20/05/1636.

20 "Dase licencia a Ambrosio de Solís, Juan Delgado, Francisco López, Joseph de Xuárez, Maya, Juan Muñoz, Melchor de Ledezma, músicos y ministriles, para que acudan a oficiar las misas y salves de Nuestra Señora en el monasterio de San Bernardo, con que primero acudan a la obligación de las que se dicen en esta Santa Iglesia, de manera que no hagan falta en ella". ACCMM, LAC 9, fol. 182, 28/11/1636.

21 "Leída una petición del bachiller Francisco López, ministril bajón, en que pide que atento a que es corto su salario, se le haga merced de acrecentarle en las obvenciones algo más

que al parecer fue rechazada, lo que se puede deducir por la ausencia del tema en las discusiones capitulares.[22]

Después de tres años de ejercer el oficio de músico en la catedral más importante de la Nueva España, la estancia de Francisco López en la capilla musical se vio en riesgo debido a su inasistencia a la ceremonia de la virgen de los Remedios, una de las celebraciones más importantes del Virreinato, por dos razones: la primera, por ser una devoción española y la segunda, por haberla fomentado el clero secular.[23] La importancia de esta celebración se puede apreciar por el castigo ejemplar que el cabildo decidió aplicar al joven músico despidiéndolo y dándolo de baja de la nómina de integrantes de la capilla.[24]

Era común que los miembros de la capilla musical faltaran ocasionalmente a las festividades en que debían presentarse. En diversos registros de las actas capitulares se encuentran alusiones a este problema así como a las determinaciones que se tomaban al respecto. En la mayoría de los casos, el cabildo mandaba a los músicos una amonestación o multa, previniéndolos que en caso de reincidencia se les despediría de la capilla musical. Dos meses después, Francisco López apeló la decisión capitular argumentando problemas de salud y pidió comprensión y benignidad en atención a su conocida puntualidad y eficiencia en su trabajo.[25] El joven "bajón" fue restituido en el cuadrante con el mismo salario.[26]

---

de lo que se le reparte conforme al dicho salario. Y se acordó gane en las obvenciones como doscientos pesos de salario". ACCMM, LAC 9, fol. 205v., 26/06/1637.

[22] "Mandóse despachar cédula de *antediem* [...] para lo pedido por el bachiller Francisco López, músico, sobre que se le dé crecimiento de salario [...]" .ACCMM, LAC 9, fol. 350, 25/02/1639.

[23] "[El santuario de Nuestra Señora de los Remedios] [...] se levanta sobre el cerro de Totoltepec, cerca de San Bartolo Naucalpan, ya en el estado de México, [...] Lo mismo por su origen que por su historia es una devoción netamente española [...]." En Robert Ricard, *La conquista espiritual de México,* México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 296-297.

[24] "Mandóse quitar del cuadrante y que quede despedido de la capilla, Francisco López, ministril bajón, por no haber ido a la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios, habiéndole avisado el señor racionero Antonio Rodríguez [de] Mata [...]".ACCMM, LAC 9, f. 372v., 15/07/1639.

[25] "El bachiller Francisco López, músico de la capilla de esta Santa Iglesia en el instrumento de bajón, criado de vuestra señoría, digo que por haber faltado en cierta ocasión al mandato de vuestra señoría, he sido despedido de esta dicha Santa Iglesia. Y siendo así, que la causa que hubo para la dicha falta fue de poca salud, por estar falto de ella en la dicha ocasión, me fue forzoso el no acudir a ella, por lo cual y ser yo suficiente en el dicho ministerio, en que ha tantos años, que con tanta puntualidad he servido a vuestra señoría en la dicha Santa Iglesia, atendiendo a que mi excusa es la arriba referida, de poca salud y a la benignidad y grandeza con que sabe vuestra señoría premiar a sus criados y ministros. A vuestra señoría pido y suplico que usando de su acostumbrada piedad, sea servido de restituirme a su gracia en primer lugar que es lo que pretendo y así mismo a la merced que de vuestra señoría he recibido en la dicha plaza y ministerio en que recibiré bien y merced a que estaré reconocido como humilde criado". ACCMM Correspondencia, Caja 23, expediente 1, 09/09/1639.

[26] "En lo pedido por Francisco López, cura, de que se vuelva a recibir en la capilla de donde había sido despedido, se acordó se reciba de nuevo con el mismo salario como estaba

Una de las últimas participaciones de Francisco López en la capilla sucedió durante la primera dedicación de la nueva construcción catedralicia en 1641, año que coincidía con la presencia del visitador Juan de Palafox y Mendoza y del nuevo virrey Marqués de Villena. La celebración incluyó demostraciones públicas de suntuosidad y reverencia, en las que una larga procesión encabezada por el gobierno eclesiástico y civil se dirigió a Santo Domingo y terminó en la catedral, donde se realizó el traslado del culto, reubicando la sacristía que había servido desde 1625,[27] año en que se destruyó la catedral vieja y se traslado el Santísimo Sacramento a la nueva.[28]

Durante los cinco años que estuvo Francisco López Capillas como instrumentista de bajón, fue discípulo de Fabián Ximeno, organista, y Antonio Rodríguez de Mata, el entonces maestro de capilla, educación que se reflejó cuando en la catedral de Puebla fue reconocido con el cargo de organista titular.

A fines de la década de los años treinta se dio un movimiento migratorio por parte de los músicos de la ciudad de México hacia Puebla de los Ángeles, debido al ofrecimiento de mejores salarios. López Capillas fue uno de los que partieron, hecho que coincidió con la muerte del maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata y la llegada del sucesor Luis Coronado.

Francisco López partió a Puebla en 1641, año en que llegó Palafox a esa ciudad con el cargo de obispo de la diócesis. Con este viaje cerró un capítulo de su vida en la Catedral de México, en el que fue sólo un instrumentista, capítulo que más tarde volvería a abrir para seguir escribiendo su historia, pero como el músico más importante de la catedral metropolitana.

---

antes". ACCMM, LAC 9, fol. 384, 09/09/1639.

[27] "[Brevete:] Dedicación de parte de esta Santa Iglesia a que asistió el ilustrísimo señor visitador Palafox, visitador general del reino:

En conformidad del auto de arriba a veintinueve de este día del glorioso San Miguel, habiendo salido la procesión solemne de esta Santa Iglesia y ido a Santo Domingo, desde donde vino con la *Bulla* y con gran majestad y pompa con religiones, ciudad y cofradía, y algunos de los señores de esta ciudad con gran decencia llegó a ella donde aguardaba su excelencia el marques de Villena, virrey, y su Ilustrísima el señor obispo de la Puebla, visitador general Juan de Palafox, y el cuerpo restante de la audiencia. Y se entraron en medio del cuerpo de la obra nueva dejando la sacristía que había servido desde el día del *Corpus* del año de veinticinco. Y se celebró la publicación de la *Bulla* con sermón y misa y gran concurso de todo género de gente de que doy fe. Diego Rodríguez Osorio. [Secretario]. ACCMM, LAC 10, fol. 126v., 27/09/1641.

[28] Silvio Zavala, *El traslado del culto de la antigua a la nueva Catedral de México en 1625*, México, Ed. Archivo General de la Nación, 1988, 47p.

Francisco López a la ciudad de Los Ángeles. Atisbos del gran compositor

Puebla fue una de las ciudades más importantes de la Nueva España. Su desarrollo se reflejó en todos los ámbitos. Económicamente, llegó a tener mayor riqueza que la capital. Respecto al clero y específicamente a la catedral, "la iglesia de Puebla ejerció una influencia prestigiosa sobre la de Michoacán y en cierto modo se convirtió en su modelo de gobierno y de administración".[29]

Poco antes de la llegada de Francisco López a Puebla, a la ciudad se le había asignado un nuevo obispo, lo cual quedó registrado como brevete en las actas capitulares.[30]

Tras cumplir con su doble cargo —virrey y arzobispo en la capital de la Nueva España—, hacia 1643, Palafox regresó a la ciudad de Puebla donde realizó una importante labor. Su trabajo se enfocó en dos aspectos: lo primero, la regularización del pago de diezmos de las órdenes religiosas, y lo segundo, impulsar el desarrollo de la ciudad de los Ángeles, objetivos entre los cuales se encontraba el promover la fundación de colegios, obras públicas y la edificación de la catedral. El interés de Palafox por la educación lo mostró también al crear una escuela anexa al Colegio de San Juan, en Puebla, cuya finalidad era preparar a los infantes del coro de la catedral.[31] Palafox procuró que la catedral tuviera un desarrollo integral. Además de interesarse por la construcción y el ornato de ella —dotándola de retablos, pinturas y esculturas— también lo hizo por el culto, dignificándolo a través de la música, para lo cual estableció las Reglas y Ordenanzas del Coro.[32]

Según Robert Stevenson la catedral de Puebla gozó del mayor esplendor musical durante el arzobispado de Palafox, quien dio a su maestro de

---

[29] Oscar Mazín Gómez, *Cabildo Catedral de Valladolid Michoacán*, Zamora, Mich., Colegio de Michoacán, 1996, p.192.

[30] "[...] se recibió carta de Vuestra Señoría Palafox, en que da noticia de estar electo obispo de este arzobispado." Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), LAC 11, fol. 2v, 3, 16/01/1640.

[31] Leonardo Lomelí Vanegas, *Breve Historia de Puebla*, México, Colegio de México/FCE, 2001, p. 84.

[32] "Juan de Palafox convirtió a la catedral de Puebla, sede de su obispado, en una institución emblemática desde el punto de vista religioso y artístico. El prelado se esforzó también en regular los detalles de sus solemnes actos litúrgicos, empeño que culminó con la impresión en 1649 de las *Reglas y Ordenanzas del Coro* reeditadas en 1711 y 1736, y que seguían siendo valoradas muy positivamente en 1768. Es probable que en la elaboración de esta normativa hubieran participado el maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla y el sochantre Cristóbal de Salas". En María Gembero Ustárroz, "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España", *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza, Universidad de Navarra, Pamplona, México, UNAM, p. 471.

capilla, Juan Gutiérrez de Padilla, el apoyo económico para conformar un grupo de músicos lo suficientemente preparados para recrear las obras de su maestro y de otros compositores.

En este contexto, Francisco López arribó a la ciudad de Puebla, con el grado universitario de bachiller, una buena experiencia musical y el reciente grado de sacerdote. Cumplía, pues, con todos los requisitos para ser integrante de una capilla musical. Fue recibido con un doble puesto: organista e instrumentista de bajón. Su salario, cuatrocientos pesos anuales.[33]

El sueldo que se le asignó a López Capillas en la catedral de Puebla era, en primera instancia, parecido al que tenía en la Catedral de México, pero los cuatrocientos pesos eran únicamente su salario anual. Faltaban, además, las obvenciones. En total debió haber obtenido un ingreso mínimo de seiscientos pesos anuales.

Nuestro músico ejerció el oficio de segundo organista durante casi dos años bajo la tutela de Pedro Simón, el organista titular de la catedral de Puebla, y Juan Gutiérrez de Padilla, tiempo suficiente para obtener experiencia en el cargo y familiarizarse con las costumbres de la catedral poblana que, bajo la tutela del arzobispo recién llegado, había adquirido nuevos matices.

En septiembre de 1643, el organista principal de la catedral, Pedro Simón, se ausentó de la ciudad y el cabildo mandó que Francisco López lo sustituyera. Para el mes de enero, Pedro Simón aún no regresaba y se pagó a su suplente el tiempo que lo había reemplazado. Seis meses después, el cabildo, cansado de esperar al anterior maestro de órgano, mandó pagarle doscientos pesos más a Francisco López y discutió el salario que se le proporcionaría como organista oficial. Pedro Simón dejó abandonado su puesto por un lapso de diez meses, tiempo que el cabildo esperó secretamente su regreso, pero ante su obstinada ausencia, decidió darlo por despedido y evidentemente molesto, acordó que ni siquiera se le pagaría lo que se le adeudaba de cuando aún servía en su oficio.[34]

A Francisco López le aumentaba el trabajo, con ello las responsabilidades y también las consecuentes remuneraciones. Se convirtió para la capilla musical de la catedral de Puebla en un músico indispensable. Tenía registrados tres oficios: cantor, bajonero y organista. En 1645, el cabildo mandó se le pagara las obvenciones de cantor y de organista dándole,

---

[33] "Que se reciba al bachiller Francisco López por organista y que esté a la voluntad del maestro de capilla con cargo que ha de tocar bajón con salario de 400 pesos." AVCCP, LAC 11, fol. 118 v., 17/12/1641.

[34] "Que a Francisco López organista, se le den 200 pesos por lo que ha servido y se le de en adelante salario con quien se concierte, para lo cuál se cite a Cabildo. Y que a Pedro Simón se despida, y que desde que se fue no le corra salario. Y lo que se le debe se le retenga." AVCCP, LAC 11, fol. 231, 15/07/1644.

CENDIM DIFUSION

además, algunos privilegios:

> Que se den a Francisco López, organista, las obvenciones de cantor por cuanto tiene doscientos pesos de salario de tal cantor y los dichos doscientos de organista con cargo de asistir a dichas obvenciones, no tomando bajón si no fuere en la iglesia cuando le llame el maestro y si estuviere ocupado en dicha iglesia, si hubiere alguna obvención, se la den como si estuviere presente a ganarla.[35]

Dos años después gozaba de un salario aproximado de seiscientos pesos anuales por los tres oficios de que se hacía cargo, al que se sumaban las obvenciones y cien pesos adicionales cuando afinaba el órgano.[36] Sin embargo, un año más tarde, el viento favorecedor para nuestro organista cambió. Después de tres años de ausencia, el Licenciado Pedro Simón regresó a ocupar su antiguo cargo; el cabildo decidió readmitirlo en la capilla. ¿Qué hacer con Francisco López, que entonces ocupaba el oficio de organista titular? La solución del cabildo fue:

> Que se vuelva a recibir a Pedro Simón por organista y cantor. Y por cuanto el licenciado Francisco López llevaba seiscientos pesos de salario y para que se reparta el trabajo y ocupación tocando por semanas cada uno el dicho órgano, con salario de trescientos pesos a cada uno, con calidad que el dicho Pedro Simón haya de templar el órgano y los gastos que tuvieren en aderezarlos sea por cuenta de la fábrica.[37]

Sólo cuatro días después de que el cabildo decidiera dividirle el salario a nuestro músico, volvió a emitir otra decisión: relevarlo del puesto de instrumentista de bajón y reducir sus tres oficios al de organista, aunque conservando el salario de trescientos pesos.[38]

Por esas fechas, el cabildo de la catedral poblana solicitó la presencia de Fabián Ximeno a fin de consultarle sobre la adquisición de un órgano.[39] Ximeno había sido nombrado recientemente maestro de capilla de

---

[35] AVCCP, LAC 11, fol. 279. 13/09/1645.

[36] "Que al Licenciado Francisco López, organista, se le den cada año de salario, seiscientos pesos, los trescientos de cantor y trescientos de organista y que si fuere necesario aderezar el órgano sea a costa de la iglesia." AVCCP, LAC 11, fol. 347, 15/01/1647.

[37] AVCCP, LAC 12, fol. 6v., 17/01/1648.

[38] "Que el Licenciado Francisco López, sirva solo el oficio de organista, con el salario de trescientos pesos, confirmando el auto que se hizo en el Cabildo de diez y siete de este mes. Y por cuanto llevaba cien pesos de salario por tocar el bajón en el coro cuando faltaba del órgano y le tocaba el Licenciado Pedro Simón, se le releva de éste trabajo para que no toque el dicho bajón y solo sirva el oficio de organista, con el salario de los trescientos pesos como está mandado". AVCCP, LAC 12, fol. 7v., 21/01/1648.

[39] "Que por cuenta de la fábrica se le den al Licenciado Ximeno, organista de México, 200 pesos por la venida que hizo a esta ciudad para ver el órgano que se ha comprado y otro grande que se ha de hacer para la iglesia nueva". En AVCCP, LAC 12, fol. 29, 02/05/1648.

la Catedral de México, cargo que había quedado vacante por la muerte del maestro Luis Coronado.[40]

Juan Manuel Lara Cárdenas cree que la visita de Fabián Ximeno a Puebla pudo haber influido en la decisión tomada por Francisco López respecto a dejar la capilla musical de esa ciudad:

> [...] En mayo de ese año [Fabián Ximeno] fue invitado por el cabildo de la Catedral de Puebla para inspeccionar el nuevo órgano grande, ocasión que seguramente aprovechó el famoso músico para invitar a López a ser su colaborador en la Catedral de México [...].[41]

Sólo dos meses después de la visita de Ximeno a Puebla en 1648, Francisco López renunció a la capilla musical poblana. En su lugar se recibió a Ignacio Ximeno del Águila, a quien asignaron cien pesos más del salario que se le daba a su predecesor.[42]

La participación y estancia de Francisco López en la ciudad de Puebla concluyó ese año, cuando tenía 34 años de edad. Aparentemente, la visita de Fabián Pérez Ximeno había sido determinante y se pensaba que Capillas había renunciado para ocupar el cargo de organista de la Catedral de México. Parece ser que no fue de esta manera, pues hasta el momento no hay ningún documento que pruebe la estancia de Francisco López en la catedral metropolitana a partir de 1648.

No se sabe qué pudo ser de él entre julio de 1648 y abril de 1654 (fecha en que fue elegido organista de la Catedral de México). Una posibilidad es que durante este periodo se dedicara a realizar sus estudios de licenciatura, pero esto es difícil de comprobar ya que en las fuentes del Ramo de Universidad no se ha encontrado nada al respecto. Por otra parte, en los libros de actas capitulares de la catedral de Puebla aparece nombrado con el título de bachiller en un acta fechada el 11 de enero de 1647 y sólo cuatro días después aparece otra en que se refieren a él con el título de "Licenciado". A partir de esa acta se le nombra con dicho título, lo que podría ser indicio de que hubiese obtenido el grado de licenciado en la ciudad angelopolitana.

Años después de dejar su cargo en la catedral de Puebla, Francisco López decidió reclamar lo que se le debía de salario, probablemente

---

40 "Tratóse de nombrar maestro de capilla por muerte del Licenciado Luis Coronado. Determinóse quede nombrado, como lo quedó por todos dichos señores, el maestro Fabián Ximeno, organista; y así mismo por su ayudante en dicha maestría el Licenciado Juan Coronado [...]". En: AVCCP, LAC 10, fol. 637v., 31/03/1648.

41 Juan Manuel Lara Cárdenas, *op. cit.* p. XIV.

42 "Que se reciba por organista de esta Santa Iglesia en lugar del Licenciado Francisco López que lo era, a quien se despide, al bachiller Ignacio Ximeno, con 400 pesos de salario, con cargo que Pedro Simón lleve las obvenciones de la capilla y si fuere a tocar el órgano a alguna parte lo pague quien lo lleve". En AVCCP, LAC 12, fol. 49v., 29/07/1648.

tras una temporada de dificultades económicas y de estar un poco más repuesto de su experiencia en la catedral:

> "Que al bachiller Francisco López, organista que fue de esta Santa Iglesia se le ajuste en la contaduría lo que se le quedó debiendo y se le libre."[43]

Francisco López es elegido maestro de capilla sin oposición. Ejerce el cargo

Desde agosto de 1653, la enfermedad que padecía el maestro Fabián Pérez Ximeno empeoró, lo que le imposibilitó ejercer sus oficios musicales, por lo cual encargó a los sochantres lo suplieran al frente de la capilla.[44] Es probable que a partir de entonces el maestro Ximeno no haya vuelto a componer obras. Después de ocho meses, el 11 de abril de 1654, se registró en las actas capitulares su muerte.

El mismo día, el cabildo discutió la necesidad de cubrir el puesto que había quedado vacante. Era urgente contar nuevamente con los servicios de un maestro de capilla a fin de cubrir las demandas musicales que debían cumplirse diariamente:

> Mandóse se pongan edictos con término de cuarenta días, para la maestría de la capilla de esta Santa Iglesia y organista de ella, por haber vacado estas dos plazas, por muerte del Licenciado Fabián Pérez Ximeno, que las servía.[45]

Sin embargo, el concurso de oposición fue revocado y el 17 de abril se convocó a sesión capitular. Cuatro días después se registró la decisión final:

> Nombróse al bachiller Francisco López Capillas, presbítero, por maestro de la capilla de música de esta Santa Iglesia, y por organista de ella, atento a su mucha suficiencia y habilidad, para ambos ministerios, y se le señalaron de salario 500 pesos, pagados por la mitad a 250 por cada uno de los dichos oficios en cada un año, y que se le despache título.[46]

Todo parece indicar que la fábrica de la catedral se encontraba en una situación económica difícil en el momento que Francisco López

---

[43] AVCCP, LAC 12, fol. 403-403v., 26/01/1652.

[44] "Leyóse una petición del maestro Fabián Ximeno en que pide que los sochantres por falta suya, echen el compás en el coro, y que a los músicos se les mande les tengan respeto. Determinóse se guarde la costumbre en cuanto a echar el compás, y en el otro punto, todos los músicos le tengan el respeto que se le debe por maestro, y a él se le encarga los trate con cortesía". ACCMM, LAC 11, fol. 304v, 29/08/1653.

[45] ACCMM, LAC 12, fol. 35v., 11/04/1654.

[46] ACCMM, LAC 12, fol. 40v., 21/04/1654.

Capillas recibió la capilla musical, debido en gran parte a los gastos de la construcción de la nueva catedral. La reforma salarial de 1650, política impuesta para reducir los costos de la fábrica espiritual, fue una muestra de ello. Dicha reforma afectó a todos los músicos y servidores de la catedral en general, quedando estrictamente prohibido el aumento de salarios a cualquier persona que lo solicitara, lo cual se respetó estrictamente hasta 1652. Sin embargo, a finales de este año, ante la desesperación de algunos músicos que los llevó incluso a renunciar, el cabildo tuvo que aumentar algunos sueldos, pero esta política, aún en 1654, continuaba afectando los ingresos de los músicos.

Francisco López al frente de la capilla musical actuó como intermediario entre los músicos y el cabildo. Tal vez recibió quejas de aquellos sobre sus bajos salarios, teniendo que persuadirlos para que a pesar de ello cumplieran con sus obligaciones. A partir de octubre de 1653, tras las repetidas faltas de los músicos y sus consecuentes disculpas, el cabildo estipuló que todo aquél que saliera de la ciudad sin un permiso escrito sería despedido.[47]

López Capillas se vio afectado durante los siguientes catorce años por la decisión que el cabildo tomó respecto a que el puesto de organista y de maestro de capilla recayera en la misma persona, evitándose pagar un doble salario. Empero, se admitió que tendría dos ayudantes, uno para cada cargo.[48] Como ayudante del maestro de capilla se nombró a Juan Zúñiga Coronado y como ayudante de organista a Francisco Vidales, sobrino del difunto maestro Fabián Pérez Ximeno, a quien, a pesar de la reforma salarial en 1652, se le aumentó el salario.

El periodo que comprende de 1654 a 1668, el magisterio de capilla fue una labor particularmente difícil para nuestro compositor, debido a las limitaciones económicas en las que se vio inmersa la catedral, sobre todo por tres causas: la injerencia de los virreyes en su economía —en parte por la constante sede vacante—, la construcción de la catedral y la recolección del diezmo, por todo lo cual el cabildo restringió sus egresos y buscó ejercer una administración que le permitiera mantener un equilibrio en su economía.[49] La capilla musical se veía afectada de manera directa, pues los sueldos eran los primeros en ser recortados así como frenados los aumentos salariales.

---

[47] "Capellanes, músicos y sirvientes no deberán salir de la ciudad sin licencia *inscriptus*. Y si saliesen se borren del cuadrante". ACCMM, LAC 12, fol. 319, 14/10/1653.

[48] "Revocáronse los edictos que estaban adonde se fijasen para la provisión de la maestría de capilla de esta Santa Iglesia y organista de ella, por las conveniencias, que le siguen a la fábrica y en especial de lo que se le ahorra de renta." ACCMM, LAC 12, fol. 40v., México, 21/04/1654.

[49] Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680,* México, CESU/ UNAM/ El Colegio de Michoacán, 2005, 347p.

Vocación espiritual

Cuando Francisco López fue músico de bajón en la Catedral de México se le otorgó una *capellanía*[50] de coro. La finalidad de las capellanías, además de la encomienda de las almas a Dios, era ser el medio de manutención de aquellos jóvenes que quisieran entregar su vida al servicio religioso, pues uno de los requisitos para ser ordenados en tal ministerio, según lo estableció el Concilio de Trento,[51] era poder sostenerse económicamente ellos mismos.

Para 1638, Francisco López contaba con el grado de *clérigo de corona*, es decir, había obtenido la "*prima tonsura clerical*", el primero de los grados clericales, el cual lo confería el obispo como "preparación para recibir el sacramento del Orden",[52] por lo que solicitó obtener las "órdenes menores":[53]

> Leída una petición de Francisco López, clérigo de corona, ministril de esta Santa Iglesia, en que pide que la capellanía que tiene no es mas que de cincuenta pesos, que se dispense para que a título de ella se pueda ordenar y se le den reverendas, para grados, epístola y

[50] "El objetivo sustancial de las capellanías de misas era la salvación de las almas, después de la muerte. La preparación para 'el bien morir' era una de las principales preocupaciones de los novohispanos, ya que creían que de ello dependía su vida futura, en el más allá. Fundar capellanías de misas ayudaba a encaminar al alma hacia su salvación o, en términos de la época, la ponía en 'carrera de salvación.' En Gisela von Wobeser, "Las capellanías de misas: su función religiosa, social y económica en la Nueva España", *Cofradías Capellanías y Obras pías en la América Colonial*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, p. 122. "El fundador obtenía el beneficio espiritual de que el capellán rezara por su alma y, además, tenía la posibilidad de lavar algunos de sus pecados, ya que, mediante la donación del capital de la capellanía podía 'restituir' dineros obtenidos en forma usuraria." En Gisela von Wobeser, "La postura de la Iglesia Católica frente a la usura", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, México, 1993, pp. 121-145.

[51] No siendo decente que los que sirven al divino ministerio, mendiguen con mengua del órden, ó ejerzan algun arte impropio para ganar la vida, este Sínodo, fundado en la autoridad del Concilio Tridentino, establece, que ningun clérigo secular sea promovido á los sagrados ordenes, si antes no constare legalmente al obispo, que posee pacíficamente un beneficio bastante para mantenerse con decencia. Pero con respecto á aquellos que obtengan patrimonio o pensión, sólo podrán ordenarse los que el obispo tuviere a bien elegir por la necesidad ó utilidad de sus iglesias, viendo muy bien antes, que aquel patrimonio o pensión verdaderamente la obtiene, y que es tal, que le es suficiente para su sustento [...]." En *Tercer Concilio Mexicano*, *op. cit.*, pp. 42, 43.

[52] "[...] cuya ceremonia se ejecuta cortando un poco de pelo. Significaba el comienzo de la carrera eclesiástica". *Diccionario de Autoridades*, 3 vol., Madrid, Real Academia Española, Editorial Gredos, 1990, vol. 3, pp. 296-297.

[53] En lo que respecta a las reverendas, las que recibió Francisco López eran de "órdenes menores: corona, epístola, grados y evangelio, y para las órdenes mayores incluían las de subdiácono, diácono, presbítero y sacerdote." Gabriela Oropeza Tena, *Los Libros de Actas Capitulares de la Catedral Metropolitana en sede vacante 1637-1644*, Tesis de Licenciatura en Historia, Asesora: Leticia Pérez Puente, México, UNAM, FFL, 2004, p. 167. *Tercer Concilio Mexicano, op. cit.* pp. 36, 37.

lo demás, se acordó atento a su función y salario que tiene, se dispensa en la capellanía para que a título de ella se ordene y se le despachen reverendas para grados y epístola, presidiendo las diligencias conforme al Concilio.[54]

Respecto a las ordenaciones sacerdotales, el Concilio de Trento estableció que los obispos tuvieran sumo cuidado en escoger a aquellos que deseaban ser ministros de la iglesia y no se eligieran a la ligera ni siquiera careciendo de ellos, sino que fueran preferidos quienes poseyeran las virtudes necesarias. El primer grado de clerecía se les podía otorgar únicamente a aquellos que juraran permanecer dentro de la iglesia. Así mismo se estableció la edad a partir de la cuál podían ser iniciados y en caso de que desearan tomar alguna de las cuatro órdenes menores, tener la práctica y conocimientos en los rudimentos del canto eclesiástico.[55]

El sacerdocio era un medio por el que, en caso de tener las relaciones adecuadas, se podía asegurar un patrimonio y futuro prometedor. Sobre todo para los criollos, a quienes difícilmente se les proporcionaban puestos importantes en las áreas civiles o gubernamentales.[56]

Francisco López Capillas era sacerdote, pero ¿cuál era su condición como tal en la Catedral de México? ¿Cómo se le consideraba en comparación con otros sacerdotes, especialmente con los miembros del cabildo? Un acta fechada en diciembre de 1663, nos da una idea de la posición de un sacerdote en la catedral, que no pertenecía al cuerpo privilegiado del clero; nuestro compositor era uno de ellos. Asunto que se hizo notable cuando un racionero se opuso a que Francisco López celebrara misa en el altar de los Reyes:

Propuso el señor racionero Luis Laso como los altares privilegiados como son el de el Santo Cristo, San Pedro y Los Reyes para los señores capitulares, salen a decir misa en ellos algunos clérigos particulares y especialmente el maestro de capilla, y se determinó se haga auto, para que ningún

[54] ACCMM, LAC 9, fol. 308v., 16/07/1638.

[55] [...] ninguno sea admitido y promovido a la prima tonsura, sin que antes haya asegurado con juramento ser su intención permanecer en el hábito clerical. Podrán iniciarse en la primera tonsura antes de los catorce años aquellos que á lo menos por dos años hayan servido al culto divino en la iglesia catedral vestidos de la sotana clerical y de sobrepelliz, si sus padres y tutores jurasen ser su propósito que se conserven en el ministerio de la iglesia". *Tercer Concilio Mexicano, op. cit.,* pp. 36-37.

[56] "Para que se dé al orden clerical el honor y reverencia que corresponde, está establecido por los sagrados cánones, que no sean ordenados los que padecen algunos defectos naturales, ú otros, que aunque no se imputen á culpa, traen indecencia para el estado clerical; porque no sea que los iniciados en las sagradas órdenes sean despreciados ó vituperado su ministerio. Por tal motivo prohíbe este Sínodo, que sean admitidos á los sagrados órdenes los que desciendan de los que hayan sido condenados por la Santa Inquisición, hasta el segundo grado en cuanto al padre, y en primero solamente en cuanto a la madre, por la razón que están notados de infamia pública [...] De aquí es que tampoco deben ser admitidos á los órdenes sino los que cuidadosamente se elijan de entre los descendientes en primer grado de los nacidos de padre o madre negros ni los mestizos, así de indios como moros [...]". *Ibidem* pp. 42, 43.

> clérigo sirviente de la iglesia la diga en ellos, pena de cincuenta pesos por la primera vez, y por la segunda sea despedido, y siendo clérigo de fuera no se le dé segunda vez recaudo para decir misa en la sacristía. Y este auto se fije en la sacristía y se haga notorio a los sacristanes menores para que lo guarden y hagan guardar y en queriendo alguno salir a decir misa dé cuenta al señor Deán.[57]

Tres días más tarde el cabildo mandó una orden a Francisco López Capillas para que no volviese a incurrir en la misma falta:

> Mandóse notificar al maestro Francisco López el auto de que no diga misa en los altares del Santo Cristo, San Pedro y los Reyes.[58]

Su relación con la universidad

Como se ha mencionado, Robert Stevenson y Lester D. Brothers, basados en la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México* de Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén, pensaban que Francisco López se había graduado de bachiller en Artes el 20 de Agosto de 1626:

> En el capítulo 33 del libro III de la "Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México" de Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén concluye: "54 estudiantes fueron graduados con el grado de Bachiller en Artes; en la facultad de teología, el Bachiller Juan de Loyo, Francisco López" y otras cinco personas [...][59]

Aclarada la fecha de nacimiento de Francisco López Capillas, la información debía ser investigada, pues si se había graduado en 1626, significaba que lo había hecho a la edad de 12 años, lo cual no resulta verosímil: En el Archivo General de la Nación, dentro del ramo "Universidad", se halló el documento que probaba la suposición de Brothers: la graduación del tal "Francisco López", expediente en el que se encuentra la solicitud que realizó para graduarse, así como los trámites que implicaban tal pretensión y el examen que realizó. Efectivamente, se trata de un Francisco López, pero la confusión surgió debido a que sólo se anotó el nombre y primer apellido del sujeto, el cual estaba registrado en otros documentos del mismo expediente, que no coincide con el de nuestro maestro:

> El bachiller Francisco López Cortés, estudiante de Theología, digo que para el grado de bachiller que en ella pretendo recibir y de ser diez lecciones. Por tanto a vuestra merced pido y suplico dar licencia para ello y pido justa.
>
> Francisco López[60]

---

57 ACCMM, LAC 15, fol. 126, 126v., 04/12/1663.

58 ACCMM, LAC 15, fol. 129, 129v., 07/12/1663.

59 Lester D. Brothers, *op. cit.* p.115.

60 "El bachiller Francisco López Cortés, estudiante de la Facultad de Teología, matriculado para ella, después de ser bachiller en Artes, el 3 de Abril de 1623 años, tiene probados cua-

mismo que en 1631 se graduó en la Facultad de Cánones.[61]

Respecto a nuestro maestro de capilla, localicé algunos datos que probablemente hacen referencia a los estudios que cursó. El primero de ellos data de 1632, año en el que solicitó aprobar el primer curso de prima de la Facultad de Cánones, cátedra bastante solicitada al igual que medicina durante el siglo XVII, por todos aquellos que deseaban dedicarse al sacerdocio:

> En la ciudad de México a 17 de diciembre de 1632 años el bachiller Francisco López estudiante de la Facultad de Cánones en ésta Real Universidad, para probar el primer curso que dijo había ganado y cursado en la cátedra de prima desde 21 de octubre de 1631 hasta 21 de octubre de 1632. Presentó por testigos a los bachilleres Ambrosio de la Serna y Juan de Sepúlveda, de los cuáles se recibió juramento a Dios y a la cruz en forma de derecho y prometido de decir verdad siendo preguntados dijeron que saben que el bachiller Francisco López, que los presenta por testigos ha ganado y cursado el dicho primer curso en la cátedra arriba dicha, conforme a estatutos y por haberlo visto cursar y ganar lo firmaron [...].[62]

Así mismo se encontró la solicitud de Francisco López para obtener la aprobación del segundo curso de la cátedra de prima en la misma facultad, que dijo haberla cursado "[...] desde el 19 de octubre de 1632 años hasta hoy 13 de mayo de [1]633. Presentó por testigos a los bachilleres Sebastián de Castro y Andrés de Salvatierra de los cuales se recibió juramento [...]"[63]

En el libro que archivaba este tipo de datos no se encontró más información sobre la continuidad de sus estudios, sino en otra cátedra, en la que presentó su solicitud para cursar la de Cánones correspondiente al tercer y cuarto año.[64]

No hay registro alguno que compruebe que terminó su primera

---

tro cursos desde el día de la primera matrícula hasta el 6 de mayo de este presente año cursado y ganado cada uno en año distinto de otro en la mayor parte de él precediendo para cada uno matrícula en forma conforme a estatutos, tiene así mismo probado haber leído diez lecciones desde el tiempo dicho en la probanza como parece por ello que está en éste proceso a que me remito, y para que conste del presente en México a 10 días del mes de Julio de 1626 y la probanza de los cursos y matrículas [...]".Archivo general de la Nación (en adelante AGN), Universidad, Libro de grados de bachilleres en Teología, vol. 352, letra F, [s. fol.], 10/07/1626.

[61] "El bachiller Francisco López Cortés estudiante de la Facultad de Cánones, digo que para el grado de bachiller que en ella pretendo recibir conforme a estatutos he de leer diez lecciones, por lo tanto, a vuestra merced pido y suplico mande dar licencia para ello y pido justicia. Francisco López Cortés". En AGN, Universidad, Libro de grados de bachilleres en Cánones, vol. 253, [s. fol.], 02/03/1630.

[62] AGN, Universidad, Libro de Cánones y Leyes, cursos desde el año de 1632 hasta 1642, vol. 447, fol. 79, 17/12/1632.

[63] AGN, Universidad, Libro de Cánones y Leyes, cursos desde el año de 1632 hasta 1642, vol. 447, fol. 79v., 13/05/1633.

[64] Francisco López Sem.o [sic.] para el tercero de Cánones hoy 19 de Octubre de 1633 años. Juró obediencia.

instrucción universitaria, ya que le faltaba un año para que concluyera sus estudios en Cánones, pues para el bachillerato se hacía menester estudiar cinco años para los canonistas, cinco para los legistas, cuatro para los teólogos y cuatro para los médicos.[65]

En registros posteriores aparece como estudiante de Retórica,[66] encontrándolo también en el libro de matrículas en Artes.[67]

Al confrontar el dato en el libro de *Probanzas en Artes y Medicina de 1632 a 1642* no se encontró el expediente de Francisco López.

Encontrar el examen en el que se graduaba como bachiller podía haber ampliado los datos sobre nuestro compositor, pues para tal efecto se debían conseguir datos confidenciales como "[...] limpieza de sangre, nombres de sus padres, origen y en varios casos los abuelos paternos y maternos [...]."[68]

Casi cuarenta años después, a Francisco López Capillas se le relaciona con la Universidad Pontificia de México, cuando un Juan de Brisuela, alumno de dicha institución, pidió al maestro de capilla acudir a la dedicación de su examen en el que obtendría el grado de licenciado en medicina.[69]

En el expediente de Juan de Brisuela (quien incluso se había graduado como bachiller de medicina en 1665),[70] se encuentra la dedicatoria que le

---

Francisco López Sem.o [sic.] para el cuatro de Cánones hoy 3 de abril de 1635 años juró obediencia". AGN, Universidad, Libro de matrículas en Cánones y leyes del año 1632 a 1648, vol. 305, fols. 47, 48. [s. fol.], [s. fecha].

[65] Julio Jiménez Rueda, *Historia Jurídica de la Universidad de México,* México, UNAM/ FFL, 1955, p. 80.

[66] "En la ciudad de México a 22 días del mes de Abril de 1637 años, Francisco López, estudiante de la facultad de Retórica en esta universidad para probar el primero curso que dijo había ganado y cursado en la cátedra de la dicha facultad desde el 26 de enero de [1]636 años hasta el treinta de mayo de [1]637. Presentó por testigos a Marcelo de Fuentes y a Alonso López de Salazar, estudiantes de dicha universidad [...]". AGN, Universidad, Libro de Cursos de Retórica del año 1625 a 1652, vol 406, fol. 48v. [s. fecha].

[67] "Francisco López natural de México, Sem. o para el primero en Artes con cédula de examen hoy 23 de octubre de 1637 y juró obediencia." AGN, Universidad, Libro de Matrículas en Artes, vol. 177, [s. fol.], [s/f.].

[68] Guillermo Fernández de Recas, *Grados de licenciados, maestros y doctores en artes, leyes, teología y todas las facultades de la Real y Pontificia Universidad de México,* México, Biblioteca Nacional de México, 1963, p. XI.

[69] "Abrióse un papel cerrado, intitulado a los señores Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana, y visto, el señor maestro Licenciado Francisco López Capilla, participa a su señoría, como el bachiller Juan de Brisuela, médico, le tiene dedicada su repetición para el domingo diez del corriente a las tres de la tarde en la Real Universidad. Suplica a su señoría le honre con su asistencia. Habiéndolo entendido se determinó se asista como lo pide el señor maestro." ACCMM, LAC 18, fol. 241, 1672/01/08.

[70] AGN, Universidad, Libro de grados de bachilleres en medicina desde el año 1634 hasta el de 1700, letra J, tomo 2, vol. 280 [s/fol]. [s/f].

hizo al maestro Francisco López Capilla, la cual se halla escrita en latín y está registrada con la misma fecha que había dado Francisco López al Cabildo con el fin de obtener el permiso para asistir a la ceremonia académica:

> *Praestantissimo dexterrimo simvl calliopvm facultate earvmque melliflvitate praedito praeceptori, vnico, ac soli artis mvsicae principi nitidissimo, hvivs mexiceae eclesial metropolitanae, dignísimo, partionario, tam haereditariis, quam adquisitis pignoribus honorificentissimo viro, sangvinis claritvdine a probais exornatissimo praeclarissimo, benignissimo que maecenati*
>
> *D.D. Francisco López Capilla*
>
> *Suprimit afectus laudes cum fame ner arhtr tot preconia rumpit dum modulatur honores excelsa opera nunc tua lengua glentio mandat consulco quia fe iaudant, & munera magna. In philosophia, Apolline facultate bacalaur Ioannes de Brisuela Medicus praxis examine publice laureates, & aprobatus in amoris pignus, in gratitudinis argumentum affectuosse consecrar reverenter offer, ac supliciter dicat.*[71]

Al parecer este texto fue resultado del apoyo económico que López Capillas dio a Juan de Brisuela para que pudiese realizar sus estudios universitarios. Indagando en documentos capitulares a fin de comprobar si este joven había pertenecido al grupo de infantes de la capilla musical, y que así se hubiera relacionado con Francisco López, no se le encontró registrado como miembro de la capilla catedralicia.

El racionero

En 1668 Francisco López Capillas y Miguel Bárcena Balmaceda presentaron ante el cabildo una provisión real que les concedía una media ración a cada uno, mismas que se encontraban vacantes debido a que, en el caso del primero, su poseedor Nicolás de Orrego había sido ascendido, y en el del segundo, por el fallecimiento de su beneficiario, el licenciado

---

[71] "Al eminentísimo y habilísimo igualmente en la facultad de aquellas caliopes como único maestro muy dotado, príncipe ilustrísimo del arte musical, dignísimo racionero de esta iglesia metropolitana, honorabilísimo por sus prendas personales tanto las heredadas de la sangre ilustre de sus antepasados; al mecenas ilustrísimo, preclarísimo y magnifentísimo, señor Don Francisco López Capilla.

El afecto supera las alabanzas mientras tu fama rebasa los elogios por todo el orbe. Ahora la lengua impone silencio deliberadamente, pues tus obras excelsas y tus generosos dones te alaban.

Juan de Brisuela, bachiller en filosofía y en la facultad de Apolo, aprobado y graduado como médico en examen público práctico, en prenda de afecto y testimonio de gratitud, afectuosa y reverentemente consagra, ofrece y dedica humildemente." [Traducción: Juan Manuel Lara Cárdenas], AGN, Universidad, Libro de grados de doctores y licenciados en medicina, Vol. 285, fol. 161, 10/01/1672.

Villegas, secretario capitular.[72]

Leyéronse dos peticiones de los bachilleres Miguel de Bársena Balmaseda y Francisco López Capillas, por las cuales pueden dar dos provisiones reales de su majestad, en que se les hace merced de dos medias raciones, de esta Santa Iglesia, y así mismo con testimonios de la mesada. Y vistas por dichos señores se remitieron a su señoría el señor Deán para que habiendo precedido las diligencias que en dichas reales provisiones se mandan, proceda hacerles colación canónica y las demás diligencias acostumbradas. [73]

Para que Francisco López hubiera podido ser acreedor a una media ración, "debía tener el grado de subdiácono",[74] lo cual indicaba que ya contaba con las órdenes menores y por lo menos primer grado de las mayores. Entre las obligaciones de los medios racioneros estaba cantar la epístola en el altar, así como profecías, lamentaciones y lecciones en el coro.

Algunos de los requisitos para poder recibir una media ración consistían en pagar la *mesada*[75] y comprobar su "antigüedad" en el servicio eclesiástico.[76] Una vez demostrada, se realizó la ceremonia en la catedral por la que se dio posesión, tanto de sus respectivos títulos de medios racioneros como de su lugar en el coro, a Francisco López y a Miguel de Bárcena Balmaceda. Los padrinos del primero fueron el doctor Jerónimo Gómez de Cervantes, tesorero, y el canónigo Cristóbal Millán de Poblete.[77]

---

[72] "El 26 de abril de 1668 se dio la posesión al Licenciado Francisco López Capillas, de una media ración, por promoción del señor licenciado don Nicolás de Órrego. A el señor licenciado Miguel de Barcena Balmaceda de dicha media ración por muerte del licenciado Diego Villegas." ACCMM, Correspondencia, Libro 5, [sin fol.], 26/04/1668.

[73] ACCMM, LAC 17, fol. 54, 24/04/1668.

[74] Gabriela Oropeza Tena, *op. cit.*, p. 41.

[75] "Mesada: Por el licenciado Don Francisco López Capillas que tomó posesión de una media ración en 26 de abril de 1668, cincuenta y cuatro pesos y dos tomines y seis granos. Los cuarenta y cinco pesos y dos tomines, por su mesada; y los nueve pesos y seis granos por la conducción de ella." En ACCMM, Correspondencia, Libro 5, [s. fol.], 02/02/1672.

[76] "Leyose la cédula de *antediem* y así mismo las dos reales provisiones y una petición del licenciado Francisco López Capillas, por la cual pide la antigüedad en la posesión, pues conforme a erección y ser más antigua su provisión, y así, se determinó por dichos señores se le dé antigüedad al licenciado Francisco López Capillas en la posesión. ACCMM, LAC 17, fol.55, 26/04/1668.

[77] [...] se obedeció la dicha real provisión y el señor Deán como presidente tomó en su mano dichas reales provisiones, besó y puso sobre su cabeza, como cartas de su rey y señor natural, que Dios guarde muchos años en nombre de todo el Cabildo, con que quedaron obedecidas y en conformidad, yo el secretario, dí posesión al licenciado López Capillas en el coro del señor arcediano, siendo sus padrinos el señor doctor Jerónimo Gómez de Cervantes, tesorero, y Cristóbal Millán de Poblete, canónigo, y así mismo en el coro del señor Deán di posesión al licenciado Miguel de Bárcena Balmaceda, siendo de padrinos el señor canónigo don Antonio de Cárdenas y don Agustín de Mendiola, llevando la antigüedad al dicho licen-

Tres años después de que Francisco López recibiera media ración, el 17 de junio de 1673, por medio de una cédula real ratificada por la reina y el Consejo de Indias, se ordenó que le fuera dada una ración entera, que había vacado por muerte del racionero Eugenio de Olmos Dávila.[78]

Se les llamaba racioneros porque recibían una ración entera de la mesa capitular. Para poder ser racionero, de acuerdo a los estatutos, "debían tener al menos el orden de diácono, y estaban obligados a servir en el altar y a cantar las pasiones".[79]

El primero de octubre del mismo año, tras hacer la renuncia a la media ración, se llevó a efecto el mandato de la cédula real dándole la posesión de la ración entera a Francisco López. Firmó la orden el arzobispo fray Payo de Ribera y fue refrendada por el licenciado Santiago de Suricalday, secretario del cabildo quien "le hizo colación y canónica institución de la dicha ración entera, dándosela en título perpetuo [...]."[80]

El trámite que se debía hacer para recibir un título de esta naturaleza ameritaba la intervención de corporaciones, tanto eclesiásticas como civiles. En este caso, la Real Hacienda afianzó la mesada y, sin oposición, aceptó se le diera la posesión de la ración entera.

La ceremonia tuvo lugar en la sala capitular de la catedral. Fue presidida por el Deán, que siguiendo la costumbre tomó la real cédula, la besó y puso sobre su cabeza, diciendo al mismo tiempo que la obedecía por ser mandato de su majestad:

> [...] y en su ejecución, entró en dicha sala capitular, el dicho señor maestro licenciado Francisco López Capilla y de rodillas hizo el juramento y protestación de la fe, puesta en mano sobre los sagrados evangelios y de defender y predicar el misterio de la limpia y pura concepción de Nuestra Señora, la Virgen María y de guardar los estatutos de esta Santa Iglesia según y como se contiene en su erección. [...] y habiéndose hecho relación de la dicha Real Cédula y demás recaudos, sentándose en la silla que le competía por antigüedad, los dichos señores padrinos le dieron la posesión de la dicha ración entera y quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna y en señal de posesión corporal derramó moneda siendo presentes por testigos el padre y doctor maestro Fray Marcelino de Solís y Haro, provincial de la provincia del Santo Nombre de Jesús de la orden de San Agustín de esta ciudad y don García de Valdés Osorio, caballero de la orden de Santiago. Conde de Peñalúa y don Antonio Alfonso Flores de Valdés caballero de la orden de Calatrava. Y otras muchas personas de todos estados. Y vuelto a la dicha sala capitular, los dichos padrinos le dieron la posesión y la tomó en la misma forma y manera, en la

ciado Francisco López Capillas, los cuales dieron dicha posesión de sus medias raciones quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna, antes, con mucho aplauso y regocijo de la mucha gente que asistió a ellas, como lo doy por testimonio de pedimento de los dichos señores racioneros y demandamiento de los señores Deán y Cabildo. ACCMM, LAC 17, fols. 55, 55v., 26/04/1668.

78 ACCMM, Correspondencia, Libro 5, [Sin fol.], [sin fecha].

79 Gabriela Tena Oropeza, *Los LAC...*, *op. cit.*, p. 40, 41.

80 ACCMM, LAC 18, fol. 214, 03/10/1671.

> silla correspondiente a la del coro, presentes dichos señores Deán y Cabildo y habiendo dado las gracias lo pidió por testimonio y se le mandó dar y que se le vuelvan los recaudos referidos, quedando razón en éste libro.[81]

Por la media ración recibida, Francisco López debió pagar ciento ocho pesos. Noventa por la mesada y 18 por su conducción, ésta era la cantidad que correspondía al veinte por ciento de lo que se pagaba por la mesada.[82]

Según Oscar Mazín, el recibir una prebenda[83] representaba para un sacerdote la culminación de su carrera eclesiástica, así como el "acceso al grupo más selecto del clero del obispado. Por lo tanto la mayoría de los capitulares se esforzaba por alcanzar un nivel de vida que estuviera acorde con la 'decencia' exigida por el honor que confería una silla en el coro de la catedral,"[84] la cual se ganaba por medio del prestigio y del honor.

Lo anterior se puede observar en el Tercer Concilio Mexicano, donde se menciona que para obtener tal prebenda, los pretendientes a ella debían contar con las cualidades que ameritaba tal cargo.[85]

Entre las labores específicas de los medios racioneros o de ración entera no había gran diferencia. Más bien ésta radicaba en la economía de la prebenda que recibía cada uno.

Se le nombra secretario

Tres meses después de que nuestro maestro de capilla recibiera la prebenda de media ración, el arzobispo fray Payo de Rivera[86] lo nombró secretario.

---

81 *Idem.*

82 El licenciado Francisco López Capilla, consta, tomó posesión de una ración entera, a 3 de octubre del dicho año pasado, de 1671, de que debe pagar 108 pesos los 90 pesos por su mesada y los 18 pesos de la conclusión del 20 por 100. ACCMM, Correspondencia, Libro 5, [s. fol.], 12/11/1672.

83 "Para el derecho canónico actual es la renta eclesiástica anexa a un canonicato o a otro oficio eclesiástico". Edgar Royston Pike, *Diccionario de Religiones,* México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 378.

84 Oscar Mazín, *op. cit.* p. 109.

85 "Los Racioneros y medios Racioneros estén adornados de las cualidades ordenadas en la antecedente erección, y cada uno se dedique diligentemente al desempeño de los cargos que se le imponen por la misma [...]". Tercer Concilio Mexicano, *op. cit.*, capítulo IX, p. LVII.

86 "Fray Payo Enríquez de Rivera, había sido nombrado arzobispo de México desde 1658, sin embargo tomó posesión de su cargo hasta el primero de noviembre de 1670". ACCMM, LAC 18, fol. 109, 31/10/1670. "De origen sevillano, nació en 1612, provenía de cuna noble. Profesó en un convento agustino en Madrid a la edad de diez y seis años. Tuvo a su cargo importantes puestos, "Felipe IV lo presentó para obispo de Guatemala en 1657, cargo que tomó posesión el 23 de febrero de 1659. Sustituyó al señor Ramírez del Prado en la diócesis de Michoacán, pero no llegó a ella, pues estando de camino recibió la cédula que lo promo-

El oficio de Secretario era sumamente importante,[87] a cuyo cargo debía estar una persona seria, honesta y sobre todo discreta, virtud que se exigía, pues tenía estrictamente prohibido divulgar lo que se trataba en las sesiones capitulares.[88]

Las obligaciones del secretario eran las siguientes:

- Registrar las asistencias de los señores capitulares.
- Asentar las multas.
-Ordenar los documentos e instrumentos pertenecientes al cuerpo capitular.
- Redactar todos los documentos que se enviaran de parte del cabildo, sin paga extra a su salario
- Supervisar las cuentas y distribuciones que hiciese el contador de la catedral, llevando registro de ello, a fin de tratarlo en las juntas capitulares cuando fuese necesario.
- Comunicar las órdenes de pago a los administradores de la fábrica, o al mayordomo, y asentarlo en las actas capitulares.
- Notificar las decisiones capitulares a quien correspondiese. En caso de no hacerlo sería acreedor a una multa.

Francisco López Capillas se negó a aceptar el puesto de secretario debido a la complejidad del cargo de maestro de capilla, resultándole imposible ejercer los dos oficios:

> Leyóse la petición por el señor Francisco López Capillas, racionero, que fue nombrado por dichos señores, para que hiciese oficio de secretario, la cuál petición contenía, que con ocasión de haberle honrado el ilustrísimo y reverendísimo don Fray Payo de Rivera, electo arzobispo de este arzobispado con título en la continuación del oficio de promotor fiscal del y ser incompatible el poder asistir ahora a lo uno y lo otro, con el reconocimiento debido a su señoría de dichos señores

vía al arzobispado de México [...]". Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano,* México, Editorial Porrúa S.A., 1973, p. 355.

87 "Para la necesaria y oportuna expedición de los negocios del Cabildo, ordenando este Santo Sínodo se establece que el Secretario de Cabildo asista a todos los actos capitulares, y que por lo mismo sea llamado como cualquier capitular a los días extraordinarios de Cabildo; mas á los ordinarios aunque no se le llame, venga al Cabildo y entre el primero de todos en la sala capitular, para que en algún libro que debe guardarse con mucho cuidado allí mismo, y el que debe contener las cosas pertenecientes al Cabildo, escriba los nombres de los prebendados que han asistido a los Cabildos, y todo lo que en ellos se ha determinado, y asiente las multas que se hayan impuesto. Mas cuantas veces faltare al Cabildo, múltesele en el emolumento de un día á prorrata de su salario." En *Tercer Concilio Mexicano, op. cit.*, capítulo X, p. C.

88 "Tanto al tiempo de su admisión, como cuantas veces le fuere mandado, deberá prestar, como cualquier Prebendado, el juramento acostumbrado de guardar el secreto de los actos capitulares, y observarlo inviolablemente según lo requieren los negocios." En *Tercer Concilio Mexicano, op. cit.* p. CCI.

> suplicaba le exonerasen de dicho oficio, de tal secretario de cabildo y a mayor abundamiento, renunciaba en forma para que su Señoría se sirviese de nombrar la persona que fuese servido en dicho oficio y oída por dichos señores y conferida esta materia, reconociendo las causas que representa, determinaron que se le admite la renunciación al contenido del oficio de tal secretario de este Cabildo por las causas que representa y en el ínterin que se nombra persona que asista.[89]

Es importante mencionar que a diferencia de López Capillas, otros maestros de capilla aceptaron oficios extras a su ministerio. Tal es el caso de Juan Hernández, quien ejerció tal cantidad de cargos que la composición musical en la catedral prácticamente estuvo suspendida durante años.

Su testamento

En este documento está presente la contextualización histórica e ideológica del momento en que vivió. La cultura cristiana marcó su vida y actos, situación presente en varios de los intelectuales del siglo XVII, entre ellos Sigüenza y Góngora y sor Juana. Esto lo podemos observar en la primera parte de su testamento donde, según la costumbre, se ratificaba pertenecer a la fe católica, aceptando los dogmas que ello implicaba:

> [...] Creyendo como firme y verdaderamente creo en el misterio inefable de la Santísima Trinidad, Padre Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y una sola y divina esencia y en todo lo demás que cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Cathólica y Apostólica Romana, debajo de esta fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católico cristiano. Y desde ahora invocando como invoco por mi abogada e intercesora la siempre Virgen María, Señora Nuestra, Concebida sin la culpa original, para que sea, con su precioso hijo, nuestro señor Jesucristo y le pida y suplique perdone mis pecados y ponga mi ánima en la carrera de salvación [...][90]

En los primeros cinco puntos de su testamento se muestra su cosmovisión, lo cual materializa al dejar diversas disposiciones para que se dieran limosnas a archicofradías e instituciones religiosas, así como para la beatificación del padre Gregorio López, y porque se dijeran quinientas misas rezadas por su alma.

Consecutivamente, enumera una larga lista de personas a las que debía dinero y, dejando las disposiciones necesarias para ello, mandó que su albacea les pagase.

Entre los beneficiados del testamento de Francisco López se encuentran varios conventos, todos de monjas. Entre ellos figuran los de Santa Clara y Jesús María, a los que deja dos mil quinientos pesos y mil pesos de oro común, respectivamente.

---

[89] ACCMM, LAC 17, f. 75v, 76, 27/07/1668.

[90] ANCM, Notaría 547, vol. 3707, f. 8-11v., 13/01/1674.

Así mismo, mandó pagar 500 pesos a la madre Inés de San Joseph del convento de Santa Catalina de Siena. A la madre María de Santos, monja profesa de velo blanco del convento de San Joseph de Gracia, deja cien pesos de oro común como limosna, pidiéndole a cambio que encomendara su alma a Dios.

Entre los datos curiosos, hereda a una mujer llamada Isabel Mafara y Vargas, soltera y vecina de la ciudad, a quien deja dos casas para que disfrutara de sus rentas. La herencia era vitalicia y no le daba derecho a venderlas o hipotecarlas, pues la finalidad era que al morir doña Isabel, con tales bienes se fundara una capellanía.

Respecto a la capellanía, se puede apreciar que cumplió con los dos principales objetivos con que comúnmente se fundaban: el primero, que a través de ella se intercediera por la salvación de su alma y, el segundo, asegurar un ingreso para sus familiares que fueran clérigos:

> [...] prefiriendo el mayor al menor en ambos casos y por primero capellán y patrón al bachiller Don Francisco de Escobar y Orsúchil, presbítero a quien si alcanzare en los días de la vida a la dicha Doña Isabel de Mafara y Vargas, cedí facultad la que requiera para la fundación de la dicha capellanía y actuación de misas y lo demás a ello concerniente: sin que la susodicha pueda vender ni enagenar, ni asensurar, las dichas casas, porque en tal caso cese en la posesión de ellas [...][91]

Francisco López menciona que en 1673 hizo donación de algunos bienes y muebles a la susodicha doña Isabel ante Pedro del Valle, escribano de su majestad, lo cual corroboró en este testamento.

Francisco de Escobar y Orsúchil, quien mas tarde figuraría como uno de los organistas más importantes de la Nueva España, fue familiar del maestro Francisco López Capillas. A este joven le dejó "[...] el terno de violones y tres cuadros, los que escogiere de los que dejo por mis bienes y cien pesos de oro común [...]"[92] Y también le encargó que cuidase se cumplieran todas las peticiones que dejaba en su testamento.

Otro dato importante es el que se refiere en el punto veintinueve: "Mando que se den de mis bienes a Diego de León, muchacho que he criado, veinte pesos".[93] Es probable que se trate del mismo chico que años antes ingresó en la capilla musical siendo niño.[94] Como otros tantos de los mozos de

---

[91] *Idem.*

[92] *Idem.*

[93] *Idem.*

[94] "Leyóse una petición de Diego de León, niño que ha servido en esta Santa Iglesia, llevando el trabajo de la música todo el año, pide se le dé ayuda de costa para vestirse [...]". En ACCMM, LAC 18, fol. 131, 27/01/1671.

coro, sirvió sin salario a cambio de su vestuario anual.[95] El que Francisco López haya criado a Diego de León, tal vez significa que se hizo cargo de él, educándolo y enseñándole el arte musical, lo que hace comprender el virtuosismo de este niño y su posible orfandad. Además corrobora la labor del maestro de capilla, en lo que atañe a la enseñanza de mozos de coro y la dedicación que puso en su educación, pues a diferencia de otros niños, no sólo era cantor sino que se ejercitaba como músico en la capilla musical:

> Leyóse la petición de Diego de León, músico de la capilla, que sirve sin salario, en que refiere que atento del cuidado, con que asiste en la presencia de su Señoría y verse desnudo, suplica se sirvan de mandarle vestir como lo han hecho en otras ocasiones [...][96]

Francisco López Capillas dejó como herederas universales a tres de sus hermanas: Leonor, Helena y Jerónima López, para que de todos sus bienes, derechos y acciones que quedasen lo disfrutaran en partes iguales. Como albacea nombró a Antonio de la Torre.[97] Como asistentes de su albacea nombró al doctor don Diego de Malpartida, canónigo del cabildo de la Catedral de México, y a su sobrino Francisco de Escobar y Orsúchil, a fin de que vigilaran para que se llevara a cabo todo lo estipulado.

Como testigos firmaron el padre fray Juan de Rueda, fray Pedro de Contreras de la orden de San Agustín, el doctor Ambrosio de Lima y Bernardo Enríquez del Castillo. Testamento que escribió el secretario Real Francisco de Quiñones.

Su muerte

Antonio Robles en su *Diario de Sucesos notables* registró la fecha en que murió el maestro Francisco López Capillas en el año de 1673. Lo importante de este hecho no es la fecha en sí misma, debido a su error, sino que demuestra que el maestro de capilla era considerado una persona apreciada por la sociedad contemporánea:

---

[95] "Leyóse una petición de Diego de León, niño músico de la capilla en que dice, que todos los años se sirve su señoría de darle ayuda de costa para vestirse en atención a lo que sirve en esta Santa Iglesia sin salario, suplica se le haga favor de mandar se le dé, como siempre se le ha dado. Vista se determinó y confirió por todos los dichos señores: los señores jueces hacedores le despachen libranza para que el mayordomo Antonio Robles vista a el contenido en la forma que otros años se ha hecho." ACCMM, LAC 18, fol. 369, 13/01/1673.

[96] ACCMM, LAC 18, fol. 248v., 29/01/1672.

[97] "[...] maestro de carpintero y vecino de esta ciudad, a el cuál cedo el poder que de derecho se requiere y es necesario para que entre en ellos los venda y remate e almoneda o fuera de ella, como más bien visto le fuere y use el dicho cargo todo el tiempo en que hubiere menester, aunque sea pasado el que el derecho dispone que el más le prorrogo [...]."ANCM, Notaría 547, vol. 3707, fol. 8-11v., 13/01/1674.

Muerte.- Jueves 18 de enero, murió el Licenciado D. Francisco López Capilla, maestro de la Catedral, en que fue hombre insigne, racionero entero de esta Iglesia.[98]

Era común que en las actas capitulares se registrara el fallecimiento de los miembros del cabildo. El hacerlo se debía a las consecuentes ceremonias y entierro que debían realizarse, ya que generaban tanto una pausa en las disciplinadas juntas capitulares, como una serie de ceremonias y gastos. Sin embargo, en el caso de la muerte del maestro Francisco López, no hay ninguna mención al respecto.

Francisco López Capillas realizó su testamento el 13 de enero, teniendo plena lucidez mental e intuición sobre el final que se acercaba:

[...] sea notorio como yo el Licenciado Francisco López Capilla, racionero de la Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad de México y maestro de capilla, [...] estando enfermo en cama de la enfermedad que Dios ha sido servido darme él en mi acuerdo y cumplida memoria [...] y desde ahora invocando y como invoco por mi abogada e intercesora la siempre virgen María, señora nuestra, concebida sin la culpa original, para que sea, con su precioso hijo, Nuestro Señor Jesucristo y le pide y suplique perdone mis pecados y ponga mi ánima en la carrera de salvación [...][99]

Cinco días después su corazón cansado dejó de latir, su aliento se extinguió en un último suspiro que simbolizaba sus extenuados sesenta años en los que buscó expresar a través de las notas que dibujaba, a una época y sociedad que culminó con su presencia y su consecuente partida.

El cabildo, preparado para dar el último adiós a uno de sus más excelsos maestros de capilla, debió continuar con el protocolo que ameritaba la muerte de un capitular, vistiéndolo con sus ornamentos sacerdotales.[100]

Debido al silencio sobre su muerte en actas capitulares se buscó el acta de defunción, la cual se encontró en el mismo lugar en donde está localizada su acta de bautizo:

En diez y ocho de enero de mil seiscientos y setenta y cuatro años murió el licenciado Francisco López Capillas. Racionero de esta Santa Iglesia y maestro de capilla en el coro de ella. Testó ante Francisco de Quiñones en trece [de enero] de dicho mes y año. Dejó por

---

98 Antonio Robles, *Diario de Sucesos notables (1665-1703)*, 3 vol, ed. Porrúa, México, 1946, vol. 1, p. 140.

99 ANCM, Notaría 547, vol. 3707, fol. 8-11v., 13/01/1674.

100 "[...] y llegada la hora del funeral, el Deán y el Cabildo y juntamente los ministros preparados como de costumbre, precediendo la cruz de los ciriales, salgan de la iglesia, y lleven el cuerpo del difunto a la iglesia donde debiere sepultarse y después del rezo de la vigilia, y del sacrificio de la misa, si según el tiempo se pudiere, sepúltenlo. Por el cual así mismo tengan obligación de hacer exequias y celebrar los sacrificios de la misa [...] y proveer cualesquiera cosas necesarias y oportunas por el hermano difunto, para salud del alma y honor del cuerpo." *Concilio III, Provincial Mexicano...op. cit.*, p. CXXIV.

su albacea y tenedor de bienes a Antonio de la Torre, maestro de carpintero. Mandó se le dijesen quinientas misas rezadas a pitanza ordinaria de que pertenecen a la quarta ciento-veinticinco. Enterróse en esta Santa iglesia, en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua.[101]

Francisco López Capillas fue enterrado según como él lo había dispuesto:

1. Lo primero encomiendo mi ánima a Dios nuestro señor que la crió y redimió con su preciosa sangre, pasión y muerte el cuerpo a la tierra de que fue formado. Y siendo fallecido, quiero ser sepultado en la dicha santa iglesia Catedral, en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua y dejo a la disposición de mis albaceas la del funeral.[102]

Capilla que se encontraba bajo el "cuidado de la cofradía de los músicos desde antes de la primera consagración de la catedral, por iniciativa de Fabián Pérez Ximeno, su antecesor".[103]

El compositor

La muerte del maestro Ximeno y la apremiante necesidad de composiciones nuevas para las fiestas que se acercaban fueron dos factores inminentes para que Francisco López pudiera demostrar sus conocimientos, oportunidad que se le presentó cuando el cabildo le encomendó la composición de las chanzonetas para las fiestas de *Corpus Christi,* la Asunción y San Pedro.[104]

A los diez días, Francisco López fue nombrado maestro de capilla, sin haberse publicado los edictos que convocaban al concurso de oposición.

La policoralidad fue una forma musical que distinguió el trabajo de nuestro compositor. Su primera gran obra de este tipo se ejecutó durante el virreinato de Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, quien pidió al cabildo que se elaborara música especial para la fiesta con que se celebraría la dedicación de la catedral:

El señor duque de Alburquerque, virrey de esta Nueva España, pide a este cabildo, que en remuneración de los buenos deseos que había mostrado en la fábrica de esta iglesia (que no había puesto otra cosa), y la disposición que había dado al presbiterio, que no la tenía

---

101 APSMCM, Libro donde se asientan los españoles que mueren en esta parroquia de la Santa Iglesia Catedral de México, desde el 14 de Noviembre de 1671 años en adelante, Caja 214, Libro1, 18/01/1674, fol. 68.

102 ANCM, Notaría 547, vol. 3707, fol. 8-11v., 13/01/1674.

103 Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas..., op. cit.*, p. XVIII.

104 "[...] cometiese el hacer las chanzonetas del Corpus, Ascensión y Nuestro Padre Señor San Pedro al maestro Francisco López para reconocer las experiencias; y en el ínterin que se nombra maestro de capilla y organista para esta Santa Iglesia, se determinó suplan los ministros del coro en lo que se ofreciere [...]" ACCMM, LAC 12, f. 35v., 11/04/1654.

ninguna iglesia en España, era capaz, para que las cuatro dignidades a un tiempo y con diferente música canten cuatro misas, con ministros y todo lo demás necesario, sin que se embarrasen los unos a los otros. Que gustaría mucho así se ejecutase y que siendo así cosa de tan gran lucimiento y grandeza para celebración de esta fiesta y tan de su agrado con los deseos que tiene de que se haga con la mayor pompa posible, habiendo cuatro señores obispos consagrados los trajera a sus expensas para este efecto.[105]

El mismo día que el virrey hizo la petición, como muestra de agradecimiento, el cabildo mandó al maestro de capilla y a su ayudante, Juan Coronado, a que elaboraran lo que su excelencia había pedido:

[...] Que se les encargue a los maestros de capilla las divisiones de los cuatro coros, lo cuál ajusten con todo cuidado, para que a unos y a otros, ni unos ni otros se hagan disonancia, sino que con toda perfección se ministren las cuatro misas [...].[106]

Para Francisco López Capillas esta composición representaba la oportunidad de demostrar su sapiencia en el arte musical.

Cuatro días después, tras haber convocado a la ciudad para que asistieran a la dedicación de la catedral, se formó una gran procesión en la que cada una de las instituciones principales de la ciudad, tanto religiosas como civiles, estuvieron presentes, desde las diversas órdenes religiosas, hasta el virrey,[107]celebración que tuvo lugar de las dos de la tarde a las siete de la noche del día primero de febrero de 1656.

Al día siguiente, las puertas de la catedral se abrieron para el pueblo entero. A las diez de la mañana el virrey fue recibido junto con la representación de la Universidad, el regimiento y la audiencia, con el canto del *Te Deum Laudamus*. El virrey escuchó la oración que se interpretaba: hincado y devotamente besó el primer escalón del presbiterio.

A continuación el Deán bendijo las velas y se repartieron entre todos los asistentes. En procesión se rodeó la catedral y haciendo una pausa en el altar del perdón se continuó al sagrario, donde culminó con la revelación del

105 ACCMM, LAC 13, fols. 15v-16, 28/01/1656.

106 ACCMM, LAC 13, fols. 16v-17, 28/01/1656.

107 "[...] llevaba el Dr. don Alonso de Cuevas Dávalos, deán de esta iglesia, en las manos el Santísimo Sacramento, con una capa rica; luego seguía la Real Universidad con sus capirotes; luego el regimiento, alcaldes ordinarios y corregidores, y después todos los tribunales de las contadurías mayores, y caja real; luego los ministros de la sala del crimen y audiencia; luego los alcaldes de corte y oidores, y remataba esta grandeza con el Excmo. Sr. Duque de Alburquerque, que llevaba puesto un vestido bordado de plata y cabos blancos, y luego su familia costosamente vestida y con cadenas de oro al cuello, como así mismo iban bizarramente aderezados las regidores y caballeros de este reino, en que todos manifestaron los júbilos que tenían de ver logrado el uso y ejercicio de su matriz." Guijo, Gregorio M., *Diario 1648-1664*, 2 vols., Edición y prólogo: Manuel Romero de Terreros, 2ª. Ed., México, Editorial Porrúa, S.A., 1986, p. 48.

Santísimo Sacramento. Acto al que siguió la ejecución de las cuatro misas:

> Hicieron señal para empezar, y a cada una de las tres capillas y coro comenzó el introito de la misa que le cabía oficiar; fueron saliendo al altar cuatro prestes con sus ministros, ocho ciriales, y cuatro incensarios, y cuatro maestros de ceremonias y cuatro acólitos a cada preste; salió primero don Manuel de Sobremonte, tesorero, y haciendo genuflexión al Santísimo Sacramento, se plantó en el altar que mira a la capilla de San Felipe de Jesús; luego salió el doctor Pedro de Barrientos, chantre, y se plantó en el altar que mira a la capilla del Cristo; y el cuarto salió el deán y se puso en el altar principal que mira al pueblo, coro y virrey, y a un tiempo todos los cuatro prestes empezaron la confesión y el introito de la misa que cantaba, y aun tiempo incensaron, y a un tiempo entonaron todos cuatro la gloria, y a un tiempo dijeron *Dominus vobiscum,* y respondió cada capilla a su preste, pero con advertencia que los tres iban aguardando a que el Deán acabase para acabar ellos y lo mismo se guardó en las Epístolas, Evangelios, Prefacios, Paternóster y lo demás[...].[108]

La primicia de que se ejecutaran cuatro misas en el mismo espacio y al mismo tiempo, por cuatro dignidades y cuatro capillas musicales, en que se debían sincronizar en un tiempo perfecto, tanto los oradores como los músicos, atrajo a gran parte de la población, que incrédula asistió a presenciar el prodigioso suceso.

Las misas que se expusieron se ofrendaron a cuatro advocaciones diferentes: la dedicación de la catedral estuvo a cargo del Deán; el Santísimo Sacramento que enunció el arcediano; la Purificación que expuso el provisor y la Asunción de la Virgen a cargo del tesorero.

Una vez terminados de leer los evangelios de cada misa, los cuatro señores capitulares tomaron asiento y cedieron la palabra al canónigo magistral Simón Esteban Beltrán de Alzate, quien recibiendo la bendición del Deán se dirigió al púlpito para decir el sermón. Después de dos horas la celebración continuó, el Deán dio la comunión a los miembros más importantes de la ciudad, iniciando con el virrey.

Las cuatro misas tuvieron una duración de aproximadamente cinco horas, mismas que fueron presenciadas por toda la ciudad con asombro y fascinación.

Sin embargo, la composición que hizo famoso al maestro Francisco López Capillas está extraviada. Lo único con que se cuenta son las diversas menciones sobre ello en los documentos de la época.

Entre las obras policorales que se conservan de Francisco López Capillas se encuentran los salmos de vísperas para doble coro. Entre ellos figura el salmo 109, *Dixit Dominus,* que consta de dos versiones. En la primera, el verso inicial comienza en entonación de canto llano y su carácter es alegre, mientras que la segunda empieza desde el inicio con la introducción del doble coro y su forma es majestuosa y seria. Otros

---

108 *Ibidem, p. 51.*

de los salmos son *Beatus vir* y *Laudate Dominum*.[109] El salmo *Laudate Dominum*, lo transcribió el maestro Aurelio Tello. Es parte de la colección de música que se conserva en la catedral de Oaxaca.[110] Dentro de las misas policorales se conserva la *Misa de la Batalla*.

Gabriel Saldívar en su *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* cita dos villancicos compuestos por Francisco López Capillas. El primero data de 1656 y fue hecho para celebrar la fiesta de la octava de la dedicación de la catedral. El segundo, de 1669, para la Virgen de Guadalupe.

Saldívar pudo conseguir uno de los villancicos impresos. El primero de ellos tiene el siguiente título:

Letras
qve se cantaron en la
festividad de octava, que la
Santa Iglesia Catedral Metropolitana de
México celebró en la
Dedicación de su
Imperial templo

Debajo del título aparece el nombre de Hipólito de Rivera y el año de 1656. El texto está dedicado a la alabanza de la Virgen de la Asunción y aunque aún se conserva, no se sabe quien fue el poeta.

Era común que en la portada de los villancicos impresos que se repartían en la catedral, apareciera la deidad o santo al que se escribía el villancico, el nombre del músico y el mecenas pero no el nombre del poeta, muchos de los cuales permanecían en el anonimato.

Sin embargo, se tienen los nombres de tres poetas, del clero diocesano, cuya labor es conocida en el ámbito poético y que laboraron en el periodo que Francisco López fue maestro de capilla:

1.- Antonio Núñez de Miranda, S. J. (1618-1695), que por los años cuarenta apenas había villancico que no fuera de él.

2.- Agustín de Salazar y Torres (1624-75), español educado en México, donde gana el certamen poético del 54. Regresa a España donde escribe poesía lírica al estilo gongorino y teatro a la manera de Calderón. Tal vez desde allá mandó los villancicos de 1673.

---

109 *Ibidem*, p. XXVI.

110 "Este motete corresponde al salmo 116 (117 en la versión de Cipriano de Valera) y el sujeto principal de la obra, expuesto en la voz de alto de primer coro, está derivado del canto gregoriano. En oposición a las partes contrapuntísticas de estilo palestriniano, López y Capillas incluye secciones homofónicas, especialmente cada que aparece la palabra *laudate.*" Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Antología de obras* (Colección: Tesoro de la Música Polifónica en México IV) México, CENIDIM, 1990, pp. 10, 11.

3.- Diego de Rivera, Pbro., que desde 1663 hasta su muerte en 1685 escribe obras de circunstancia. Sor Juana lo llama "canoro cisne de dulce acento".[111]

Lester D. Brothers afirma que fue Francisco López Capillas el primero en componer villancicos en honor a la virgen de Guadalupe:

[...] Ironically not a single villancico by López survives, wich is the more to be regretted because he was the first to compose villancicos in honor of the Virgin of Guadalupe [...].[112]

Gabriel Saldívar, consiguió los textos impresos que Francisco López Capillas compuso en 1669 para la Vírgen de Guadalupe, cuyo título es el siguiente:

Letras que se cantaron...
En los Maytines de la Aparición de la Santísima
Imagen de la Virgen María Madre de Dios de
Gvadalvpe.[113]

La impresión se realizó en el taller de la viuda de Bernardo Calderón. En la portada presenta un grabado de la virgen de Guadalupe y la fecha de 1669. El pequeño impreso fue realizado en seis páginas.

No se sabe cuántos villancicos contenía el impreso, pero se conserva la letra de dos. La primera expresa claramente varias alusiones a la caracterización de la sociedad que componía a la Nueva España: la criolla, a la que se identifica con la virgen aparecida cuya gestación se reafirmaba en el siglo XVII. El segundo texto alude a la aparición de la Virgen de Guadalupe e invita al pueblo a su adopción.

Una referencia encontrada en los documentos capitulares referente al festejo del aniversario de la aparición de la Virgen de Guadalupe, permite conocer la cantidad de dinero que se gastó, la manera en que se distribuyó, lo que se pagó a la capilla musical por asistir y al maestro Francisco López para que compusiera los villancicos:

El señor maestrescuela propuso como había ajustado con el señor Bernardo de Quesada el aniversario que había ofrecido para el día de la aparición de Nuestra Señora Guadalupe con asistencia de los señores Castillo y racionero Quevedo. En cantidad de ocho mil pesos de principal en esta forma. Doscientos pesos libres para obvención de los maitines solemnes que se habían de comenzar a las seis de la tarde para los señores Dean y Cabildo. Cincuenta pesos para la asistencia de las misas y vísperas que ha de ser con procesión y sermón a dichos señores capitulares que asistieren. Cuarenta pesos para la capilla por la asistencia que ha de hacer a las vísperas, maitines y misa. Diez pesos al señor maestro de

---

111 Andrés Estrada Jasso, *El Villancico Barroco Mexicano,* Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, Dirección de Estudios de Posgrado, 1989, p. 43.

112 Lester D. Brothers, "Francisco López Capillas, First Great Native..., *op. cit*, p. 116.

113 Gabriel Saldívar, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía,* México, CENIDIM, 1991.p. 6.

capilla por los villancicos que ha de componer para los maitines. Un peso a cada capellán de coro. Otro a cada uno de los acólitos.[114]

Una obra que se encuentra en la Catedral de México reúne los nombres de Francisco López Capillas y Antonio Rodríguez de Mata, maestro de capilla durante el periodo en el que nuestro compositor fue bajonero de la catedral metropolitana. Se trata del motete *Adiuva nos, Deus.* Juan Manuel Lara afirma que la segunda parte de esta obra pertenece a Francisco López Capillas.

La obra probablemente se compuso para la ceremonia del miércoles de ceniza, pues su texto fue tomado "[...] del primer versículo del responsorio *Emendemus in melius* que se canta durante la imposición de la ceniza el miércoles con el que comienza el tiempo de cuaresma. Es el verso 9 del salmo 78".[115]

En opinión de Aurelio Tello se trata de un ejercicio de enseñanza sobre polifonía, en la que el maestro escribía una parte y el alumno otra.

El motete está compuesto para cinco voces, una soprano, dos altos, un tenor y un bajo. Su transcripción moderna está en una métrica de cuatro cuartos. Estructura que respetan ambas partes, la primera que corresponde al maestro Antonio Rodríguez de Mata y la segunda que compuso Francisco López. Sabemos que está delimitada a los años de 1636 a 1647, año en que parte Francisco López a la ciudad de Puebla y año en que murió Rodríguez de Mata. Respecto al estilo de la música es "[...] sobrio y solemne como lo requiere la austera liturgia de la imposición de ceniza y el inicio del tiempo de penitencia preparatorio a la celebración de la Pascua".[116]

La influencia en Francisco López de los grandes maestros de la música se puede apreciar en el motete *Tenebrae factae sunt*, compuesto para el oficio de los maitines del Viernes Santo. El texto de la obra fue tomado de los Evangelios de San Mateo y San Marcos. Alude al momento en que Jesús expiró en la cruz:

Tenebrae factae sunt
dum crucifixissent Iesum iudaei.
El circa horam nonam
exclamavit Iesus voce magna:
Deus meus, Deus meus,
ut quid dereliquist me?
Et inclinato capitae emisit spiritum.[117]

---

114 ACCMM, LAC 17, fol. 225, 08/11/1669.

115 Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas*, vol. II, México, CENIDIM, 1994, p. XVI.

116 *Ibidem*, p. XVII.

117 "Sobrevinieron las tinieblas/Cuando los judíos habían crucificado a Jesús. /Y hacia la hora nona/gritó Jesús con gran voz/¡Dios mío! ¡Dios mío!/¿porqué me abandonaste?/E inclinada la cabeza exhaló el espíritu." *Ibidem*, p. XXXVI.

Según Juan Manuel Lara Cárdenas, se puede apreciar claramente que Francisco López, en esta obra, fue influido por el estilo de Tomás Luis de Victoria, de quien imitó la música de una obra análoga, pero de forma opuesta.

Otro de los documentos en el que se puede apreciar las influencias que tuvo Francisco López Capillas en su composición musical, es la *Declaración de la missa*. Las variadas y complejas composiciones del maestro Francisco López Capillas obligaron a los miembros de la capilla musical a esforzarse más en su trabajo. Una de las obras que provocaron mayor conflicto con los cantores, por ejemplo, fue la *Missa super Scalam Aretinam*, compuesta a cinco voces, en *tempus perfectum*, lo que no era habitual desde el siglo XVI.[118] Respecto a la ejecución de la obra, fue de ellos de quienes provino la inconformidad, a lo que el maestro respondió instruyendo a cada una de las voces la interpretación que debían realizar. Primero se refiere al *Kyrie*, explicando el por qué del tiempo que había escogido para el inicio de la obra, no sin fundamentar la escritura de cada voz en la experiencia de teóricos y compositores.[119]

En el punto número cuatro, aclaró otra de las partes que mostraba gran dificultad: el *Gloria*. En particular, era la voz de tenor la que presentaba más problemas, al cambiar no solo de tiempo sino también de modo. Parece que ésta fue una de las partes que despertó en los cantores dicha inconformidad, pero Francisco López argumentó que tales cambios no eran desconocidos, pues se había basado en la teoría musical de Cerone.[120]

---

118 "El hecho de que esté en *tempus perfectum* toda la misa, caso no frecuente desde el siglo XVI, pues en la "época de oro de la polifonía" el ritmo ternario se utilizaba más bien para dar un toque de variedad rítmica a las obras de cierta extensión o para destacar alguna parte del texto, debió de causar primero sorpresa, luego inquietud y finalmente disgusto a los cantores de la capilla catedralicia, por las dificultades que presenta su ejecución y, sobre todo, por lo extenso y elaborado de la obra." Juan Manuel Lara Cárdenas, "Declaración de la *Missa*", *Heterofonía*, vol XXXIII, número 120-121 (enero-diciembre de 1999), p. 124.

119 " I. En el primero Kirie empieça el Tenor con vn longo, el qual es imperfecto porque la figura que le sigue es su menor, vale cinco semibreves, porque en el tiempo ternario pierde la máxima y la longa, la sexta parte de su valor, como lo dize el maestro Pedro de Guevara Loyola, Maestro de desta Santa Iglesia en su compendio de música en el Cap. 15; Pedro de Manchicourt en el motete *Hic est panis;* en el Tiple *Penestina*, en la 2ª p. del motete S. Bárbara, 2i. lib. A 5; Lupo en la Ossana de la Missa *pecata mea*; y si éstas autoridades no bastaren, con la de Ricafort en la 2ª p. del motete *Beati omnes.* En el Tenor válganse de la aritmética, pues la sexta parte de 6 es vna, luego el longo imperfecto valdrá cinco semibreves, y el que los contradijere pruébelo." *Ibidem* p. 127.

120 "IV. En el Quitolis de la Gloria, el Tenor muda el tiempo, que es el imperfecto o medio círculo vuelto con prolación perfecta; el semibrebe vale tres compases, el brebe seis, y sus pausas tendrán el mismo valor; la dificultad está en el *tu solus Sanctus* donde deciende con el cantollano, con mínimas, las quales pasan dos al compás respecto del tiempo vuelto porque aquí pierde la mínima la mitad de su valor, y al que le pareciere que hago arte nueuo lea al Maestro Cerón en el libro 20, al número 4, sobre la explicación de la Missa de Penestrina Lomearme en la Gloria. " *Ibidem*, p. 128.

Por último, Francisco López cuestiona las habilidades vocales y conocimientos musicales de los cantores, cuando les explica que en sí la obra no presenta mayores dificultades debido a que no quiso hacerla con tantas complicaciones, y que cualquier cantor teniendo la habilidad requerida como para pertenecer a una capilla musical de tal naturaleza, como lo era la capilla musical de la Catedral de México, no tendría mayores dificultades en interpretarla.[121]

En su *Declaración de la Missa*, Francisco López demostró su erudición como maestro y filósofo del quehacer musical. En ella defendió la estructura de su obra respaldándose en los teóricos que a lo largo de la historia realizaron diversos tratados. En este documento, Francisco López Capillas nos reveló el concepto que durante el siglo XVII aún persistía en la Nueva España, en el que el músico no era el intérprete, sino el teórico, compositor y filósofo.

Según Robert Stevenson, Francisco López fue el compositor de misas más reflexivo en la historia de la música novohispana. Varias de sus obras las basó en teóricos-compositores occidentales que fueron un parteaguas en el desarrollo de la música.[122]

Aunque algunas misas policorales de Francisco López están extraviadas al igual que la música de sus villancicos, se le puede juzgar por lo que se ha encontrado. A juicio de Robert Stevenson, el único compositor contemporáneo que se le podría equiparar es el maestro de capilla angelopolitano Juan Gutiérrez de Padilla. Por su parte, el musicólogo Lester D. Brothers afirma que fue uno de los mejores músicos nacidos en el Nuevo Mundo.[123]

Conclusiones

Hasta ahora, la vida musical de Francisco López Capillas se puede dividir en tres etapas. La *formativa*, que cubre el periodo de 1636 a 1641, en la que trabajó como ministril de bajón en la capilla catedralicia metropolitana

---

121 "VI. En el Osana todos cantan al número ternario como lo muestran sus figuras; no e querido hazer más dificultades por no hazer incantable la Missa, que con esta declaración cualquiera con facilidad podrá regirla, y al que le pareciere ser supuestas dichas pruebas, lea al Maestro Pedro Cerón en el libro 18, en el Cap. 9, donde hallará todo lo dicho, y otras muchas dificultades." *Idem.*

122 Robert Stevenson, "Francisco López Cotilla (*sic*)", *Heterofonía*, vol. VI, número 31 (julio-agosto de 1973), p. 8.

123 "*Thus, when López Capillas died in 1674, he left a renewed musical establishment at México City. But an even more enduring legacy was the sum of his liturgical works that survive in Mexican and Spanish archives. Not his outstanding performance ability but rather his oeuvre entitles him to being called the Morning Star among native-born New World musicians*". Lester D. Brothers, *Francisco López Capillas, First Great Native...*, *op. cit*, p. 116.

bajo la tutela del maestro Antonio Rodríguez de Mata. La *práctica* que abarca los años de 1641 a 1648, en que bajo múltiples tareas musicales (cantor, bajón, organista, suplente maestro de capilla y compositor) desempeñó indirectamente el cargo que ocuparía unos años más tarde. Y en la que llega al *cenit*, 1654-1674, periodo en que compuso la mayor parte de su obra.

De su estancia en la ciudad angelopolitana, algunos investigadores suponen que el mismo Francisco López renunció para irse a la Catedral de México como organista tras el posible ofrecimiento del maestro Fabián Ximeno. Sin embargo no hay registros que documenten esta posibilidad. Sólo se puede concluir que, en términos generales, para él, la estancia en Puebla fue una experiencia constructiva en cuanto a su preparación musical al trabajar con el notable maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla y ser parte del momento histórico de mayor esplendor musical de esa ciudad.

La situación económica y autónoma de la catedral mejoró hacia 1668, a partir de la llegada del arzobispo fray Payo de Rivera, quien propició y exigió una independencia administrativa y gubernativa del cabildo frente al poder civil.

Durante el magisterio de capilla de nuestro compositor se pueden apreciar dos etapas muy definidas: la primera, que abarca de 1654 a 1668, la cual se caracterizó por su dificultad, austera económicamente hablando y con contratiempos con el cabildo. La segunda, que abarca los seis años siguientes, la situación de Francisco López cambia radicalmente debido, en primer lugar, al apoyo que le brindó Fray Payo García de Rivera, y segundo, a la ración que se le concede.

Las composiciones musicales de Francisco López al demarcarse dentro del estilo estricto de la música religiosa denotan los objetivos prácticos de la época.

La vida de Francisco López Capillas es ejemplo del hombre del siglo XVII, que eligiendo la carrera eclesiástica pudo pertenecer a uno de los cuerpos de gobierno de la jerarquizada sociedad novohispana, cosa que probablemente por medio del poder civil no lo hubiese logrado. Su vida como músico demuestra la difícil situación a la que se enfrentaban los amantes de Euterpe, quienes en el caso de arriesgarse a seguir su vocación, debían ser sumamente destacados si deseaban obtener un nivel de vida desahogado, pero que en el caso específico de nuestro maestro alcanzó la cúspide al ocupar el codiciado y prestigiado magisterio de capilla de la más importante catedral americana.

Fonografía de la Colección Sánchez Garza

Aurelio Tello

La interpretación del repertorio de la época colonial no ha sido objeto de particular atención en trabajos musicológicos, pero en la actualidad ya no puede obviarse el hecho de que la proyección sonora de esta música se halla en la amplia discografía generada a la luz de los trabajos de transcripción emprendidos por diversos musicólogos. A lo largo de 40 años, la Colección Sánchez Garza ha generado diversas grabaciones de obras en ella contenidas. Este artículo propone una revisión, de acuerdo a diversas consideraciones, de la amplia fonografía generada en estas cuatro décadas y profundiza en la manera como los intérpretes han abordado las partituras propuestas por los musicólogos y cómo han hecho sus propias lecturas de las transcripciones a la hora de enfrentarse a aspectos como la realización del continuo, la elección de los instrumentos de acompañamiento, el sentido de la forma musical, la aproximación a una posible "verdad histórica", etcétera.

The performance of colonial period repertory has not been object of particular atention in musicological works, but at present it is no longer possible to leave aside the fact that sounding projection of this music is shown in the extensive discography based on the transcription works realized by different musicologists. Along 40 years, the Sanchez Garza Collection has been generating many recordings of works that are contained in it. This article proposes a review, according to different points of view, of the extensive phonography produced in the last fourty years and it deeps in the way how performers have taken the musicological scores and how they have made their own readings of the transcriptions considering many aspects: the bass continue and his realization, the selection of instruments for acompaniment, the sense of musical form, the approach to possible "historical true", etcetera.

La interpretación del repertorio de la época colonial no ha sido objeto de particular atención en trabajos musicológicos. Pareciera ser que la transcripción de las partituras, o la construcción de la historia de la música colonial a partir de los documentos existentes (datos históricos o manuscritos musicales) no contempla el hecho sonoro en sí.

Si tenemos en cuenta que el problema de la interpretación del repertorio colonial es finalmente un problema práctico y que, paralelo a la literatura que haya generado, son los músicos quienes realmente han dicho la última palabra, tendremos que voltear nuestros ojos a la

> discografía que se ha grabado y entenderla como otro tipo de texto en el que evidentemente prevalecen [sus] opiniones sobre cómo interpretar [la música colonial].[1]

Cito las palabras de la historiadora colombiana Juliana Pérez porque creo que recogen con claridad la intención que me animó a elaborar este artículo. La discografía existente de música colonial refleja varios aspectos importantes: el estado de la investigación musical, el tipo de partituras publicadas, los acervos de los cuales se han tomado los materiales, las propuestas de los musicólogos que deciden aspectos como la realización del continuo, la aplicación de la semitonía, la ornamentación, la colocación de los textos, el transporte de claves altas, etcétera. También, el nivel de desarrollo de la interpretación, los criterios y principios con que se aborda el repertorio, los recursos organológicos con que se cuenta, los patrones que sirven de base para resolver aspectos estilísticos, qué elementos históricos se aceptan, asumen o dan por hechos para legitimar el trabajo interpretativo, cuál sería la hipótetica frontera entre el "purismo" y la "recreación históricamente informada", cuán misceláneo puede ser un programa discográfico que recoge música de diversas épocas, contextos y entornos. De lo que ya no nos queda ninguna duda es del incontrovertible hecho de que la discografía de la música colonial es un aspecto que debe tenerse en cuenta en los estudios musicológicos porque testimonia mejor que nada —que los conciertos, incluso— la confluencia entre investigación e interpretación.

Una de las facetas que aún está en el centro de la discusión, y eso se revela a primera vista en la fonografía existente, es el de la "autenticidad" –una comprometedora y equívoca palabra– con que se aborda el repertorio colonial. ¿Qué sería lo "auténtico" *de* esta música? ¿Qué sería lo "auténtico" *en* esta música? ¿En qué radican sus más caras esencias que la hacen ser ella misma? Para Bernardo Illari

> tocar música antigua durante un concierto, sobre un escenario, hoy en día, implica realizar una verdadera operación de reinterpretación cultural de una magnitud y un costo a veces insospechados para quien la efectúa. El discurso de la autenticidad que se utiliza para describirla, generalmente deja de lado la serie de cambios semánticos, institucionales, textuales y musicales involucrados y opera más bien desviando la atención y encubriéndolos. [...] Levantada como pendón especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, pretendía crear un espacio más libre y humanizado que involucrara no sólo la capacidad del ejecutante de reproducir fielmente una partitura, sino también su creatividad y gusto musical.

[1] Juliana Pérez, "La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: Una mirada historiográfica", Ponencia en la V Reunión Científica, Simposio Internacional de Musicología del VI Festival de la Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", *Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica,* Víctor Rondón, editor, Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2004, p. 141.

> El enemigo: prácticas musicales cristalizadas en ese gigantesco ritual que va desde el conservatorio hasta la ópera, pasando por las escalas y arpegios, los métodos, el repertorio canónico, los conjuntos de cámara, las orquestas, los recitales y conciertos. *Hacer la música como era entonces* permitía recuperar, entre otros, la ornamentación espontánea —o por lo menos creada por el intérprete—, la improvisación sobre bajos ostinatos, la realización del bajo continuo a partir de las cifras, la instrumentación de tanta música *"per cantare o suonare con ogni sorte di strumenti"*. *Hacer la música como era entonces* tenía, además, el sabor de la aventura. Había que internarse en un territorio desconocido habitado por papeles amarillentos, tratados escritos en lenguajes arcaicos, pilas de manuscritos polvorientos olvidados en los rincones de archivos y catedrales, relatos de viajeros, libros de cuentas, cartas personales (y por archiveros, bibliotecarios y canónigos a veces más temibles que los documentos que custodian). En un mundo donde todo está descubierto e intercomunicado, el inconformismo aventurero descubrió una puerta hacia un pasado inexplorado que podía, además, ejecutarse con participación física del explorador.[2]

Illari habla de un contexto específico: el de las misiones de Chiquitos y Moxos. Pero ese *hacer la música como era entonces* es un concepto que puede aplicarse a entornos diferentes, donde la práctica musical tenía otra naturaleza. En los ámbitos urbanos donde se asentaron las catedrales, la experiencia musical estaba regida por las capillas musicales; los conventos de frailes también solían tener capillas internas formadas por los propios miembros de las congregaciones; aun los conventos de monjas tenían sus cantoras e instrumentistas y, como es notorio en el caso del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, sus propias maestras de capilla. Aunque no fuera en sus momentos aurorales y durante las tres décadas siguientes, un punto de vista explícito, ese *hacer la música como era entonces,* nutrió parte del desarrollo de la discografía de la música colonial en estrecho vínculo al trabajo musicológico e histórico. La interpretación de la música colonial procedente de cualquier ámbito surgió como la última frontera de la cultura occidental por conocerse, estudiarse y difundirse. Los discos que grabó Roger Wagner con su coro o con el grupo coral de la Universidad de California (UCLA) sólo fueron posibles por la provisión de repertorio que proporcionaron los trabajos del doctor Robert Stevenson; el disco de Luis Herrera de la Fuente que publicó la UNAM en 1974 se basó en las transcripciones de Jesús Estrada; los discos de la Asociación "Jueves" con música colonial peruana se valieron de las ediciones de Arndt von Gavel; el conjunto Pro-Música de Rosario se apoyó en el trabajo de la musicóloga argentina Carmen García Muñoz; los primeros discos de la Camerata Renacentista de Caracas se cimentaron en el trabajo musicológico de Samuel Claro Valdés, Francisco Curt Lange, Juan Bautista Plaza y Robert Stevenson; la Capella Cervantina grabó obras de Hernando Franco y López Capillas basándose en la labor de Juan Manuel

[2] Bernardo Illari, "De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical", *Resonancias*, 4, mayo 1999, pp. 68-81.

Lara Cárdenas; muchas de las obras que el Ensamble Elyma de Gabriel Garrido llevó al disco fueron transcritas por Bernardo Illari; la musicóloga cubana Miriam Escudero con su valioso aporte al rescate de la obra de Esteban Salas y de la música de la catedral de La Habana propició las primeras grabaciones de Ars Longa; este mismo grupo recogió los villancicos de Gutiérrez de Padilla que transcribieron y publicaron Nelson Hurtado, Ricardo Henríquez y Patricia Alonso; las grabaciones de la Coral Nova de La Paz y del Ensamble Florilegium Musicum tuvieron la asesoría y la música que transcribió Piotr Nawrot recogida en las antiguas misiones de Chiquitos y Moxos. Musicólogos como Egberto Bermúdez (Colombia), Leonardo Waisman (Argentina), Dieter Lehnhoff y Omar Morales Abril (Guatemala), Víctor Rondón (Chile), Carlos Seoane (Bolivia), Juan Manuel Lara (México) y yo mismo (para las grabaciones de música de Oaxaca o del Perú), convertimos en experiencia sonora nuestras transcripciones de música colonial, fundando y dirigiendo conjuntos abocados a este repertorio. Algunos proyectos discográficos llegaron a concretarse contando con la participación de investigadores que prepararon el material únicamente para los estudios de grabación, sin esperar a verlo publicado: es el caso de la serie México Barroco y México Barroco/ Puebla que tuvo a su disposición las transcripciones de Thomas Stanford; el registro discográfico de las óperas de la Chiquitanía y los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz que preparó Illari para el Ensamble Elyma o los proyectos discográficos sobre materiales de la Colección Sánchez Garza que yo mismo impulsé, una vez con la soprano Marta Molinar, y otra, con la Capella Mediterránea que grabó un disco con apoyo del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

En todos los casos, la fonografía de la música colonial (discos LP, CD y cassettes) es el espejo que nos hace ver, por una parte, el trabajo de los transcriptores, y por otra, las libertades que se conceden a sí mismos los intérpretes, considerando o no las propuestas de los musicólogos que transcribieron las obras. Vuelvo a citar a Juliana Pérez:

> Este nuevo tipo de textos amerita un análisis juicioso que compare diferentes interpretaciones, indague por los conceptos que están detrás de ellas y por los patrones estéticos que las sustentan. Un trabajo de este tipo nos indicará —si no la manera en que sonó la música colonial— la forma en que hoy se representa esta tradición musical.[3]

Un musicólogo como Leonardo Waisman, que no sólo ha hecho trabajo de investigación en archivos de las misiones de la Chiquitanía, sino que ha participado como intérprete en la difusión de esta música como clavecinista del grupo *Musica segreta* de Córdoba, Argentina, ahonda,

[3] Pérez, *op. cit.*, p. 142

sin proponérselo, en las reflexiones que Juliana Pérez plantea y de las que no quedamos eximidos ninguno de los que hayamos hecho conciertos y grabaciones de música colonial. Sostiene que el enfoque con el que se ha abordado la música cultivada en las misiones jesuíticas está teñido de un tinte "europeísta":

> Los conciertos y grabaciones de música de las misiones a los que podemos acceder hoy están lejos de reflejar las pautas de las ejecuciones originales. Se les enfoca con los criterios generalmente aceptados para la música del barroco europeo —más precisamente el barroco italiano y alemán, con el agregado de alguna guitarra barroca para dar un exótico toque de españolismo—. El tamaño de los grupos instrumentales y vocales es muy exiguo comparado con los datos disponibles, y los densos grupos de bajo continuo incluyen numerosos instrumentos de la familia del laúd, al parecer ausentes de Moxos y de Chiquitos. Nunca hay más de un arpa (cuando la hay), y ésta es generalmente ejecutada con técnicas más apropiadas para tocar Debussy que una polca paraguaya. Los instrumentos autóctonos están ausentes, las sonoridades vocales son europeas (dominadas por el timbre del contratenor, con toda probabilidad inexistente en las misiones), y las prácticas de ornamentación barroca europea se utilizan ampliamente.
>
> Es que el músico del siglo XX que quiere interpretar el repertorio de estas misiones se enfrenta con opciones de muy difícil resolución. La decisión casi unánime (y en la que debo incluir mis propias interpretaciones casi sin excepción) ha sido hasta ahora hacer caso omiso de la evidencia de las fuentes orales y escritas, para aplicar los criterios que han dado auge y difusión a la música del barroco europeo. Con esto se adopta un sonido conocido y reconocible, se simplifican los problemas de ejecución, y se asegura una buena recepción por parte del público consumidor en el mercado de música antigua. Se trata de una solución estético-comercial al problema, respetable en sus propios términos, pero conformista. Además no podemos ignorar que gran parte del atractivo de esta música para el público moderno está condicionada por la ideología que Taruskin ha llamado "autenticista", de una pretendida ética de adhesión a la fidelidad histórica, de recreación de sonoridades originales.[4]

En las antípodas, la lectura que hace el musicólogo Sergio Candia del texto de Waisman, yendo más allá del universo misional jesuítico, apunta a que:

> [...] La música de la colonia exhibe síntomas de ser más bien un proyecto estético-ideológico de la cultura europea, el que hasta cierto punto resultó inconcluso. ¿Cómo ponderar entonces los elementos subsistentes para la "reconstitución de escena" en el caso de la realización de la música colonial?
>
> Me parece que el estado informativo de las evidencias es aún demasiado precario como para descalificar "a priori" las ejecuciones del repertorio que optan por una versión "a la europea". ¿No es acaso el proyecto estético del colonizador una propuesta de mundo a la cual el colonizado no puede acceder sino "de segunda mano"?

[4] Leonardo Weisman, "Sus voces no son tan puras como las nuestras: la ejecución de la música de las misiones", *Resonancias*, 4, mayo 1999, pp. 55-56.

> La interpretación que considere los criterios del barroco europeo lo hace en la misma medida en que el lector de una obra literaria colonial o "indiana" se sirve de las convenciones semánticas y descripciones (reglas) morfo-sintácticas de la lengua castellana.[5]

El problema que plantea Waisman para la música de las antiguas misiones jesuíticas, habría que ampliarlo a los otros universos en los que se desarrolló la música a lo largo de tres siglos de dominación española y las consideraciones implícitas en las fuentes que han sobrevivido. En los espacios catedralicios, conventuales, teatrales, populares y profanos incluso, hay una huella clara de las maneras europeas de hacer música traducida en notación, conformaciones vocales e instrumentales resueltas en prácticas musicales, en ese *hacer la música*, de las que no es fácil mostrar evidencia por su carácter intangible e inaprensible. Mirando el universo de la música contenida en la Colección Sánchez Garza, que mayoritariamente perteneció al convento de la Santísima Trinidad de Puebla, no podemos evitar darnos cuenta de sus perfiles propios, para que a la hora de interpretarla tengamos en cuenta qué rescatar de ella, qué preservar, qué aportarle en tanto "reconstructores" del pasado. En mi ponencia "Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad" presentada en el V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología en Santa Cruz de la Sierra el año 2004, me referí a algunos aspectos interpretativos que derivaron del estudio de los materiales con miras a su catalogación, y que nos darían esas luces que nos ayuden, con todas las reservas del caso, a *hacer la música como era entonces* en el decir de Bernardo Illari, un enfoque que no concede espacio a lo arbitrario, sino que parte del conocimiento de las condiciones, recursos vocales e instrumentales, número de participantes, manufactura de los instrumentos, parámetros estéticos, etc. Señalé aspectos como:

a) La existencia de piezas para una dotación típicamente femenina, a voz sola, a dos voces (por lo general dos tiples) y aun a cuatro voces (tres tiples y alto), con o sin tenor y siempre con bajo continuo.
b) La sustitución de la voz de tenor por una cantante tiple o alto.
c) La sustitución de la voz de tenor por un instrumento, a veces una vihuela de arco o un bajoncillo.
d) La presencia de bajos puramente instrumentales, sin importar si el papel indica que es "bajo", "acompañamiento", o "guión", "violón", o "bajón".
e) Empleo del órgano y del arpa para el acompañamiento.
f) Capillas musicales de monjas

---

[5] Sergio Candia, "La música antigua del siglo XX: Un caso de memoria inventiva", *Resonancias*, 4, mayo 1999, pp. 61-64.

g) Tipo de repertorio, religioso o profano, proveniente de catedrales como México, Puebla y Oaxaca o de la Corte Real de Madrid. [6]

Esto es lo que puede verse a la simple lectura de los documentos. Insertos en esa tradición que le pertenece a la cultura occidental, tenemos que preguntarnos por problemas como el de la afinación (en el sentido de tener una referencia en número de vibraciones a partir de la cual se derivan los otros sonidos, pero también en el sentido de entonación precisa o justa de los sonidos y de los intervalos dispuestos sucesiva y simultáneamente), del temperamento, de los doblajes, de la inclusión de percusiones, de la sustitución de voces por instrumentos, del tipo de bajo continuo, de la incorporación de instrumentos no explícitos en los papeles manuscritos, de la participación de voces masculinas, del sentido "coral" de algunas versiones modernas, de cómo se ha abordado la forma, aspectos imposibles de documentar y que destacan la naturaleza efímera de la interpretación musical. Algo más: no sabemos nada de la educación vocal de las monjas, de su tipo de emisión, de su nivel de desarrollo en la ejecución instrumental. Sin duda, reunidas en el coro para cualquier ceremonial litúrgico, participaban con el genuino entusiasmo de darle música a Dios y alabarle con esa forma de sonido humanamente organizado —como define John Blacking a la música—[7] que trasciende a la palabra. Cito aquí algunas precisiones de Sergio Candia:

> Entendida como una tendencia musical propia y característica del siglo XX, la música antigua parece apostar a una interpretación musical que sostiene como utopía cierta reconstrucción de un sentido, que apele a la subjetividad del auditor (su memoria personal). Así los vestigios notacionales, iconográficos, organológicos y narrativos del pasado son sólo materiales al servicio de los habituales medios expresivos de la música y los músicos. Esto nos permite hablar de una música más bien "auténtica" que "original", y de una "reconstitución de escena" que trasciende el interés científico-histórico y se encamina a la permanente resignificación del hacer artístico. Nuestra música antigua —toda aquella que escuchamos— es plenamente actual en cuanto a su esencia, que es sonora. [...] La música antigua no puede ser sino la interpretación, más o menos sensible, de una herencia de cultura auditiva olvidada por la propia cultura hereditaria. [...] Nuestra música colonial es también una herencia casi olvidada en el sentido auditivo. Y quizá podamos hipotetizar que en las culturas americanas el imaginario tenga un peso relativamente mayor que los vestigios materiales de esa música (sus notaciones, sus instrumentos y espacios de resonancia), a diferencia de lo que ha ocurrido con el estudio de la música del pasado europeo.[8]

---

[6] Aurelio Tello, "Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla", Memoria del V ECSIM *Musica Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la prática*, Víctor Rondón, editor, Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2004, pp. 57-68.

[7] John Blacking, "¿Qué tan musical es el hombre?", Desacatos, otoño 2003, p. 149.

[8] Sergio Candia, *op. cit., p. 63.*

Las transcripciones publicadas de piezas de la Colección Sánchez Garza (Stevenson, Ramírez Ramírez, Delgado Parra) así como aquellas no llevadas a la imprenta que se hicieron para propósitos expresamente discográficos (Tello, Hinojosa) han dado lugar a una amplia fonografía, de la que aquí se da cuenta a partir de la audición atenta de lo que plantea cada intérprete y de la confrontación con las partituras en las cuales se basaron para realizar las grabaciones (condición *sine qua non* para cualquier intento de hacer una evaluación de la discografía colonial). Quizá el acercamiento a esa "autenticidad" en los términos que hablan Bernardo Illari y Sergio Candia, puede buscársele en cuanto refleje de modo verosímil una práctica de la que no quedan más huellas que los simples papeles de música. Leonardo Waisman ha insistido en la discrepancia que existe entre lo que sabemos de las prácticas de la época y las grabaciones actuales. También ha señalado que el discurso de la autenticidad y la práctica de la música antigua no necesariamente tiene que ver con el saber histórico y cultural. Illari apunta que repetir esto "es necesario dada la confusión introducida por el uso y abuso de la autenticidad con connotaciones muy distintas de las expresadas por las palabras". Y Sergio Candia, recordémoslo, precisa que "lo auténtico" no tiene que ver con "lo original".

Un aspecto más que debemos considerar es el nivel de desarrollo de la práctica contemporánea de la música antigua. La carencia de una escuela de canto distinta a la de la formación operística romántico-tradicional, la ausencia de instrumentos que reflejen las dotaciones instrumentales descritas en las fuentes historiográficas, el mínimo estudio de las prácticas musicales de la época colonial en sus diferentes contextos, el desconocimiento de la incorporación de instrumentos autóctonos a los conjuntos de la época, la ignorancia sobre "la sonoridad" que tuvieron las interpretaciones en manos de conjuntos que reunían españoles, criollos, mestizos, indios y negros, la mayor parte de ellos con formación local, todo eso ha sido vertido de diversas maneras en las grabaciones que registran el universo sonoro de tres siglos de estrecho vínculo con la música venida de la península ibérica y del resto de Europa.

Mi visión es que, a pesar de contar con referencias sobre la ejecución de música antigua en Europa, de tener en algunos casos el apoyo de musicólogos que conocen de cerca los manuscritos, de poseer referencias historiográficas merced a las investigaciones en fuentes como las actas capitulares catedralicias, los registros grabados del repertorio colonial se hicieron, se hacen y se seguirán haciendo con independencia de criterio por parte de los intérpretes, coros, ensambles o conjuntos, echando mano de los recursos existentes, en busca de una utópica "autenticidad" de no siempre definidos contornos, de aquello que entrega la musicología. Será siempre la mirada de los hombres de la hora presente, cualquiera que ésta

sea, a una música recuperada de las sombras del olvido; será la lectura de documentos antiguos desde la experiencia de la educación musical institucional de raíces decimonónicas; será el fruto de la "especialización" que es más un criterio contemporáneo que histórico, será el acercamiento a una realidad de la que sólo tenemos los aromas, las intuiciones, los sordos ecos, las referencias documentales, pero nunca el hecho sonoro "original".

El estudio de la fonografía de la Colección Sánchez Garza intenta conciliar, pues, el conocimiento que se tiene hoy de la música colonial conservada en esa colección con los resultados vertidos por los intérpretes en una copiosa colección de grabaciones.

Dicha fonografía se divide en dos cuerpos:

a) Índice por fonogramas: da cuenta de los registros fonográficos en orden cronológico, para trazar una mirada histórica al universo de las grabaciones y de las obras de la Colección Sánchez Garza incluidas en ellas. La descripción de los fonogramas se hizo de la siguiente manera:

Año de publicación seguido de un número de orden entre corchetes título del fonograma (ordenado alfabéticamente), tal como aparece en la portada; intérpretes; autor de las notas; datos editoriales: si es CD, LP o cassette, número de serie, sello editorial, ciudad; piezas de la Colección Sánchez Garza (título y autor, tales como vienen anotados en el fonograma) precedidas del número de pista que le corresponde.

La ficha está redactada en un solo cuerpo, separando un campo de información de otro por comas o por puntos y comas, según sea conveniente. El año de grabación va colocado al inicio, al margen izquierdo, con la intención de trazar una ruta cronológica de las grabaciones. Cuando hay varias grabaciones de un mismo año, llevan añadido un número ordinal entre corchetes.

b) Índice comentado por autores y títulos: es una lectura de los criterios y resultados con que se han grabado las piezas de la colección por los diferentes intérpretes que abordaron esta tarea. Los compositores y los títulos de las obras se anotan en orden alfabético, incluyendo el año de grabación y el número de orden por año para facilitar las referencias cruzadas, y se hace un comentario de cada una de las versiones grabadas. Mi punto de partida para la elaboración de estos comentarios es el de hacer un cotejo entre lo que ofrece el transcriptor a los ejecutantes y lo que éstos plasman en las grabaciones. En este sentido, creo que toda interpretación es una invención y, siempre, una mirada desde el presente a un pasado inaprehensible: lo que los músicos de los siglos XX y XXI se ima-

ginan de un pasado sonoro del que sólo han llegado las partituras, esos documentos que recogen los signos pero no su trascendencia sonora. Los comentarios son de diverso orden: en unos casos descriptivos, en otros, valorativos. Llamo la atención sobre aspectos como la lectura correcta de las transcripciones, la emisión vocal, los instrumentos que forman el acompañamiento, la dicción. A veces me detengo en ver cuánta cercanía hay entre la interpretación y el material vertido en las partituras; a veces, advierto que una interpretación debe encontrar los límites que la alejen de la arbitrariedad.

Anotaciones complementarias:

Los títulos de los fonogramas, de las piezas y los nombres de los compositores están anotados respetando la ortografía y puntuación de la publicación. Cualquier dato no incluido en los fonogramas, posible de completarse, se agregó entre corchetes. Una parte del repertorio grabado se tomó de las publicaciones siguientes: *Christmas Music from Baroque Mexico* de Robert Stevenson (*CMBM*), Tesoro de la Música Polifónica en México II: *13 obras de la Colección Sánchez Garza* (TMPM II), *Seventeenth Century Villancicos* de Robert Stevenson (*SCV*), *Inter-American Music Review* (*IAMR*). En todos los casos, sólo se indican las abreviaturas. También hay grabaciones cuyo repertorio proviene del *Libro que contiene onze partidos del M. Dn Joseph de Torres.*

Índice por fonogramas

1975 *Blanco y Negro, Hispanic Songs of the Renaissance from the Old and New World*, Ancient Consort Singers, John Alexander, dir; Ancient Instrumental Ensemble, Ron Purcell, dir; notas: Hermann Bittel; LP, Klavier Records KS 540, Los Ángeles.
Lado 1.-
3.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla
4.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
5.- *Serenissima una noche*, Fray Gerónimo González

[1984] *Trayectoria de la Música en México, Época colonial, Disco 2, Villancicos, jácaras y negrillas del siglo XVII*, Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero; Conjunto Tempore; notas: Uwe Frisch; LP MN-23, UNAM, Voz Viva, Serie Música Nueva, México.
Lado 1.- *Manuscritos de la Colección de Jesús Sánchez Garza (CENIDIM)*

1.- *Ay, cómo flecha rayos...*, Francisco Veiga conocido como Fray Francisco de Santiago
2.- *Las estrellas se ríen...*, Juan Gutiérrez de Padilla
3.- *Ay, ay, galeguiños, ay, que lo ueyo...* Fabián Pérez Jimeno
4.- *Hermoso amor, que forjas tus flechas...*, Juan García de Céspedes
5.- *Vaya, vaya, de cantos y amores...*, José de Loaysa y Agurto
6.- *Venid, zagales, veréis un Dios niño* , Alfonso Juárez



Lado 2.- *Manuscritos de la Colección de Jesús Sánchez Garza (CENIDIM)*
(Continuación)
1.- *Por celebrar este día...*, Juan de Baeza Saavedra
2.- *Los que fueren de buen gusto...*, Francisco de Vidales
3.- *Un ciego que con trabajo canta coplas...*, Antonio de Salazar
4.- *Tarara, qui yo soy Antón...*, Antonio de Salazar
5.- *Digan, digan, quién vio tal...*, Antonio de Salazar
6.- *Al dormir el sol en la cuna del alba...*, Sebastián Durón
B. Materiales investigados por el Dr. Robert Stevenson
2.- *Serenísima una noche*, Fray Jerónimo González

1986 [1] *Polyphonies Espagnoles et Americaines de la Renaissance*, Grupo Vocal Gregor, Dante Andreo, dir.; notas: Dante Andreo, CD BNL 112620, BNL Productions, [París].
27.- *Serenisima una noche*, Fray Geronimo Gonzalez
29.- *Tarara tarara*, Catedral de Mexico

[1986] [2] *...por divertir mis tristezas... Música renacentista y virreinal*, Conjunto Tempore; notas sin firma; LP MC-1256, Tempore.
6 B.- *Un ciego que contrabajo canta coplas*, Antonio Salazar
7 B.- *Serenissima una noche*, Fray Gerónimo González
8 B.- *Tarara tarara qui yo soy Antoniyo*, Antonio de Salazar



1988 [1] *Ars Musicæ novi et veteris mundi, Alegría y devoción*, Los grupos Il Piacere y Sarabanda, Gerardo Rábago Palafox, dir.; CASS s/n, s/sd, México.
1 B.- *Tarara, Tarara qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
3 B.- *Ay Galeguiños*, Fabián Ximeno
4 B.- *Los que fueren de buen gusto*, Francisco de Vidales

1988 [2] *Joseph de Torres, Música para órgano*, Serie Música del Virreinato, Vol. 1, Felipe Ramírez, organista; notas sin firma; LP s/n, INBA, CENIDIM, México.
Disco 1, Lado A
1.- *Fuga*
2.- *Obra de mano derecha de medio registro de Torres*
3.- *Andante*
4.- *Grave*
5.- *Allegro*
6.- *Obra de lleno de 7o. tono*
Disco 1, Lado B
1.- *Obra de 7o. tono*
2.- *Obra de 1er. tono bajo*

Disco 2, Lado A
1.- *Partido de 1o. alto*
2.- *Obra de Torres*
3.- *Partido de 6o. tono. Despº*
Disco 2, Lado B
1.- *Batalla de Torres*
2.- *Partido de 2o. de Torres*



1989 *Música en la época virreinal,* coral de la universidad de cádiz/ Grupo Vocal Gregor, Dante Andreo, dir.; notas: Máximo Pajares Barón; LP M-5.976/7, SGAE, A&B Master Record, Cádiz.
Disco I, Lado A
5.- *Las estreyas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla

1990 [1] *Música Virreinal (s. XVI – s. XVIII). Antología de la Música Clásica Mexicana*, Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero; notas: Uwe Frisch; CD 04537, UNAM, Promexa (Editorial Patria), México. Reedición de *Trayectoria de la Música en México, Época colonial.*
4.- *Un ciego que con trabajo canta coplas*, Antonio de Salazar
5.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
6.- *Digan, digan quién vio tal*, Antonio de Salazar

1990 [2] *Spain in the New World, Renaissance, Baroque, and Native American Music from New Spain*, Hesperus, Scott Reis, dir., CD GACD7552, Golden Apple, Arlington.
8.- *Tarará*, Antonio de Salazar
16.- *Un ciego*, Antonio de Salazar
20.- *Ay cómo flecha*, Francisco de Santiago

1990 [3] *Spanish Renaissance Music*, Ancient Consort Singers, John Alexander, dir; Ancient Instrumental Ensemble, Ron Purcell, dir; CD TUXCD 1039, Tuxedo Music, Laussanne. Reedición del LP *Blanco y negro*.
3.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla
4.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
5.- *Sereníssima una noche*, Fray Gerónimo González



1992 [1] *Grandes éxitos de la Edad Media y el Renacimiento, Siempre es hoy*, Los tiempos pasados, Armando López Valdivia, dir.; notas: Armando López Valdivia; CD LTP 004-002, s/sd, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
16.- *Tarara, tarara*, Antonio de Salazar

1992 [2] *Il secolo d'oro nel nuovo mondo, Villancicos e Orationes del '600 Latino-americano*, Ensemble Elyma, Gabriel Garrido, dir.; notas sin firma, CD SY91S05, Symphonia, Bologna.
14.- *Serenissima una noche*, Fray G. Gonzalez
16.- *Hermoso amor*, J. García

1992 [3] *Spanische Renaissance-Musik der Alten und Neuen Welt*, Ancient Consort Singers, John Alexander, dir.; Ancient Instrumental Ensemble, Ron Purcell, dir; notas: Hermann Bittel; CD CHE0007-2, Christophorus, Heidelberg. Reedición del LP *Blanco y Negro*.
3.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla
4.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
5.- *Serenissima una noche*, Fray Gerónimo González

1993 [1] *México Música Colonial*, Grupo "Hermes", Carlos Hinojosa, dir.; CD LUMC 93001, Luzam, México.
1.- *Ay, Galeguiños, ay que lo veyo*, Fabián Ximeno
2.- *Serenissima una noche*, fray Gerónimo González

1993 [2] *Música del periodo colonial en América Hispánica*, Grupo Canto, Egberto Bermúdez, dir.; notas: Egberto Bermúdez; CD DM-MA-HA001-CD93, Música Americana, Fundación de Música.
10. *Disfrazado de pastor*, Juan Hidalgo

1993 [3] *Música Virreinal Mexicana*, Conjunto Vocal de Música Antigua Ars Nova, Magda Zalles, dir.; notas: Claudio Valdés Kuri; CD AND 01, México.
3.- *Vaya vaya de cantos de amores*, José de Loaysa y Agurto
4.- *Hermoso amor que forxas tus flechas*, Juan García de Zéspedes
6.- *Serenissima una noche*, Gerónimo González

1993 [4] *Nueva España, Close Encounters in the New World, 1590-1690*, The Boston Shawn and Sackbut Ensemble, The Schola Cantorum of Boston, "Les Amis de la Sagesse" women's choir, The Boston Camerata, Joel Cohen, dir.; notas: Joel Cohen, CD 2292-45977-2, Erato, Alemania.
10.- *Ay ay galeguiños*, Fabián Ximeno
15.- *Tarara, tarara*, Antonio de Salazar



1993 [5] *300 años de música colonial mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España: Aurelio Tello, dir.; notas: Aurelio Tello; CD s/n, Fondo INBA-SACM.
3.- *Al dormir el sol*, Sebastián Durón
6.- *Disfrazado de pastor*, Juan Hidalgo
8.- *Digan, digan quién vio tal*, Antonio de Salazar

1993 [6] *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, Guillermo López Nava, dir.; notas: Aurelio Tello; CD 21002, Spartacus, México.
6.- *Las Estreyas se Rien*, Juan Gutiérrez de Padilla
7.- *Los que Fueren de Buen Gusto*, Francisco de Vidales
8.- *Vaya, Vaya de Cantos de Amores*, José de Loaysa y A.
9.- *Tarará qui Yo soy Antón*, Antonio de Salazar
10.- *Hermoso Amor que Forxas tus Flechas*, Juan García
11.- *Un Ciego que Contravajo Canta*, Antonio de Salazar
12.- *Digan, Digan Quién Vio Tal*, Antonio de Salazar
13.- *Ay, Ay, Galeguiños*, Fabián Jimeno



1994 [1] *autour du livre d'orgue de Mexico*, Gustavo Delgado Parra - Ofelia Castellanos, órganos; notas: Pascal Quoirin; CD K617059 M7 865, K617, AFAA, Alliance Française Mexique, Fondation Paribas, [París].
1.- *Obra de Lleno de 7° Tono*, Joseph de Torres
10.- *Fuga*, Joseph de Torres
16.- *Partido de Sexto Tono*, Joseph de Torres

1994 [2] *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, Carlos Hinojosa, dir.; notas: Fernando Álvarez del Castillo A.; CD 954, s/sd, México.
1.- *A la risa del alba*, Anónimo

2.- *Músicos ruiseñores*, R. María Joaohina Rodríguez
3.- *Ay galeguiños*, Fabián Ximeno
4.- *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo
5.- *Toquen as gaitas*, Francisco Vidales
7.- *Cómo se imitan los ruiseñores*, Juan Florentín
9.- *Oh qué buen año gitanas*, Juan Gutiérrez de Padilla
10.- *Vaya de gorja, de bulla y de chanza*, Anónimo
12.- *Retire su valentía*, Fray Phelipe de Madre de Deus
13.- *Afuera valientes*, Anónimo

1995 *Música en el Virreinato de la Nueva España*, Concentus Virreinal, Gustavo Mauleón, dir., CASS. s/n, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Puebla.
Lado A.
4.- *Disfrazado de pastor baja el amor*, Juan Hidalgo
Lado B.
1.- *Tarará, qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
4.- *Hermoso amor que forjas tus flechas*, Juan García de Céspedes



1996 [1] *Aires del Virreinato, Solos, Arias, Tonadas y Cantadas de la Nueva España*, Martha Molinar, Soprano; Viktoria Horti, violín I; Verónica Medina, violín II; Jimena Giménez Cacho, violonchelo; Eloy Cruz, tiorba y guitarra barroca; Gabriela Villa, viola *da gamba*; David Ball, bajón; José Suárez, clavecín; notas: Aurelio Tello; CD s/n, FONCA/ IRODART, México. Reedición: *Aires del Virreinato*, CD UMA 2009, FONCA, Urtext, México, 1997.

1.- *Nace la aurora divina*, Juan Corchado
2.- *Suavidad el aire inspire*, José de Nebra
3.- *Disfrazado de pastor baja el amor*, Juan Hidalgo
4.- *¡Ay cómo llora, mas, ay cómo siente!*, Miguel de Riva
6.- *Luz de las luces*, Don Joseph de Torres
7.- *El ave al cielo*, Dn. Francisco Coradini
8.- *¡Oh, qué brillar de aurora tan luciente!*, Jaime Facco
9.- *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo
10.- *Para qué los alados Orfeos*, Anónimo 1717
11.- *Zagales, oíd las ansias mías*, Mtro. Abate de Rusi
12.- *Oigan, escuchen, por ser novedad*, Mtro. Dn. Simón Martínez

1996 [2] *México Barroco/ Puebla III, Misa sobre el "Beatus vir de Fray Xacinto"*, Fabián Ximeno, Angelicum de Puebla, Benjamín Juárez Echenique, dir.; notas: Benjamín Juárez, Thomas Stanford; CD UMA 2006, Gobierno del Estado de Puebla, Urtext, México.
5, 6, 9, 12, 14.- *Misa Beatus vir*, Fabián Ximeno Pérez

1996 [3] *Música Birreynal*, Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Alberto Teichelmann Shuttleton, dir.; notas sin firma; CD s/n, FONDART, Valparaíso.
9.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla

1996 [4] *Música de la Puebla de los Ángeles, Music by Women of Baroque Mexico, Cuba & Europe*; The Ars Femina Ensemble, Ensemble vocal Coterie; notas: Susan Reigler y Bill Bauer; CD ARS 004, Nannerl Recordings, Louisville, Ky.
8.- *Musicos Ruysenores*, Maria Joachina Rodrigues

1996 [5] *Native Angels, Musical Miracles from The New World*, SAVAE, San Antonio Vocal Arts Ensemble, Christopher Moroney, dir.; CD IAGOCD204, Holborne/Iago, Ontario.
16.- *Las estreyas se rien*, [sin asignación de autor]

[1996] [6] *Retrospectiva 1987-1995*, De Profundis, Ensemble vocal e instrumental, Cristina García Banegas, dir.; notas: Mariví Martínez Maldonado; CD PA976/2, Perro Andaluz, Montevideo.
7.- *Las estreyas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla

1996 [7] *romances y villancicos de españa y del nuevo mundo*, Música Ficta, Carlos Serrano, dir.; notas: Carlos Serrano; CD s/n, s/sd, Bogotá.
10.- *Tarará, tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar

1996 [8] *Tente en el ayre, Música Barroca de la Nueva España*, La Fontegara, María Diez-Canedo, flauta; Gabriela Villa Walls, viola *da gamba*; Eloy Cruz, tiorba, guitarra de cuatro y cinco órdenes y seis cuerdas; notas: Antonio Corona, CD SDL21011, Spartacus / FONCA, Serie Clásicos mexicanos, México.
14.- Los que fueren de buen gusto, Francisco Vidales

1996 [9] *vamos al portal. Music from the Hispanic World celebrating the feasts of the Nativity cycle*. Coro Hispano de San Francisco & Conjunto Nuevo Mundo, Juan Pedro Gaffney R., dir.; notas: Juan Pedro Gaffney; CD 1001, pro música, San Francisco.
8.- *Ay, ay galeguiños*, Fabián Peres Ximeno

1997 [1] *Cantate*, The Mission Dolores Basilica Choir, Mario Dell'Olio, dir.; nota sin autor; CD MDB97, s/sd, [San Francisco].
2.- *Serenissima Una Noche*, Geronimo González

1997 [2] *Música Virreinal Latinoamericana, Latin American Colonial Music, Música virreinal de los siglos XVI al XVIII de Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Perú*; Ars Nova: Magda Zalles, dir.; Syntagma Musicum, Ensamble Instrumental de la Universidad de Santiago de Chile; Coro; notas: Víctor Rondón; CD GLPD33, Lejos del Paraíso, México.
7.- *Por celebrar este día*, Juan de Vaeza Saavedra

1997 [3] *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, Soprano; Viktoria Horti, violín I; Verónica Medina, violín II; Jimena Giménez Cacho, violonchelo; Eloy Cruz, tiorba y guitarra barroca; Gabriela Villa, viola *da gamba*; David Ball, bajón; José Suárez, clavecín; notas: Aurelio Tello; CD UMA 2009, FONCA, Urtext, México, 1997.
1.- *Nace la aurora divina*, Juan Corchado
2.- *Suavidad el aire inspire*, José de Nebra
3.- *Disfrazado de pastor baja el amor*, Juan Hidalgo
4.- *¡Ay cómo llora, mas, ay cómo siente!*, Miguel de Riva
6.- *Luz de las luces*, Don Joseph de Torres
7.- *El ave al cielo*, Dn. Francisco Coradini
8.- *¡Oh, qué brillar de aurora tan luciente!*, Jaime Facco
9.- *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo
10.- *Para qué los alados Orfeos*, Anónimo 1717
11.- *Zagales, oíd las ansias mías*, Mtro. Abate de Rusi
12.- *Oigan, escuchen, por ser novedad*, Mtro. Dn. Simón Martínez

1998 [1] *El eco de Indias, Villancicos del Barroco Americano*, Ars Longa, Teresa Paz, dir.; notas: Miriam Escudero Suástegui; CD s/n, Oficina del Historiador de la Ciudad, Nunciatura Apostólica en Cuba, La Habana.
11.- *Digan, digan quien vio tal*, Antonio de Salazar

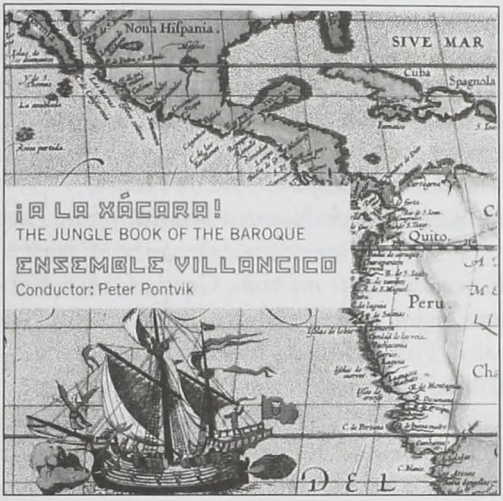
1998 [2] *Villancicos del Barroco Hispanoamericano*, Conjunto de Música Antigua, Silvia Soublette, dir.; notas: Pablo Ulloa Valencia; CD s/n, Instituto de Música de Santiago, Chile.
4.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla
7.- *Venid zagales, veréis a un Dios Niño*, Alonso Xuares

1999 [1] *¡Navidad!* De Profundis Ensamble vocal e instrumental, Cristina García Banegas, dir.; CD PA2143-2, Perro Andaluz, Montevideo.
6.- *Ay, galeguiños, ay*, Fabián Ximeno

1999 [2] *Tíreme flechas amor, Música barroca de la catedral de Valladolid*, Las Edades del hombre, Agrupación musical universitaria, Gerardo Arriaga, dir.; notas: Carmelo Caballero Fernández-Rufete; CD 1030 ope, M-4835-1999, Opera tres, Caja Duero, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, SGAE, Valladolid.
2.- *Barquerillo nuevo*, Matías Ruiz

2000 [1] *Acordeón de concierto*, Antonio Barberena, acordeón; nota: Felipe Ramírez; CD QP00137, Quindecim, México.
9.- *Batalla*, Joseph de Torres

2000 [2] *¡A la xácara! The jungle book of the baroque*, Ensemble Villancico, Peter Pontvik, dir.; notas: Peter Pontvik; CD CAP 21658, Caprice, Estocolmo.
4.- *Serenissima una noche*, Fray Gerónimo González
6.- *Las estreyas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla



2000 [3] *Virreinato de Nueva España, Música en las catedrales de Puebla, Oaxaca y México, Música del Pasado de América, Vol. 5*, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, dir.; notas sin firma; CD CC 1 107 07, Fundación Camerata de Caracas, Caracas.
4.- *Serenissima una noche*, Fray Gerónimo González
5.- *Tarara qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar

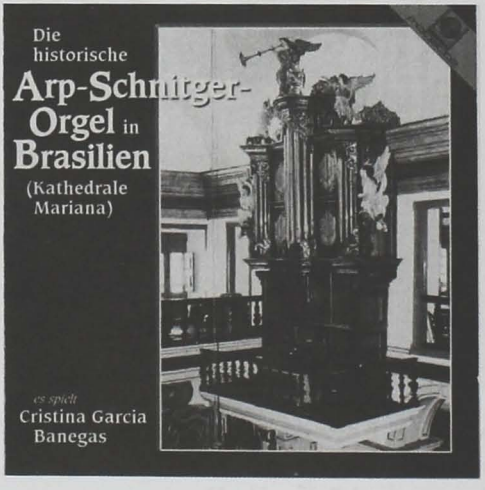


[2001] [1] *La Navidad*, Los cantores virreinales, Miguel Angel Mendoza, dir.; CD 240 4506, Imagen Acústica, Puebla.
1.- *Al dormir el sol*, Sebastián Durón

2001 [2] *Suavidad al aire. Cantadas y arias del México Virreinal*, Eugenia Ramírez, soprano; José Suárez, clavecín, Eloy Cruz, tiorba; Camerata de Aguascalientes, Horacio Franco, dir., notas: Aurelio Tello; CD QP 078, Quindecim, México.
3-7.- *Famoso capitán*, Anónimo
8.- *Suavidad al aire inspire*, José de Nebra
12.- *A la Natividad de Nuestra Señora*, Jaime Facco

2002 [1] *Al dichoso nacer de mi niño*, Grupo Canto, Egberto Bermúdez, dir.; notas: Egberto Bermúdez; CD MA-HCOL006- CD02, Música Americana, Fundación de Música, Corporación La Candelaria, BNP Paribas, Bogotá.
1.- *Serenísima una noche*, Fray Jerónimo González
6.- *Los que fueren de buen gusto*, Francisco de Vidales

2002 [2] *Arp-Schnitger-orgel in Brasilien (Kathedrale Mariana)*, Cristina García Banegas, órg.; notas: Cristina García Banegas, CD MOTETTE 12901, Düsseldorf.
1.- *Batalla*, Joseph de Torres
2.- *Partido de 2° tono*, Joseph de Torres
3.- *Partido de 6° tono*, Joseph de Torres
4.- *Partido de 1° tono*, Joseph de Torres
5.- *Obra de mano derecha de medio registro (Despacio-Andante-Grave-Allegro)*, Joseph de Torres



2002 [3] *Entre Reyes y Virreyes, Música Novohispana y Española de los siglos XVII y XVIII*, Ensamble de Música antigua Collegium Vizcaynum 1732, Luis Lledías, dir.; notas: Luis Lledías y Viana Cadenas, CD s/n, Colegio de San Ignacio de Loyola, México.
1.- *Tarara, tarara qui yo soy Antoniyo*, Antonio de Salazar

2002 [4] *Flor y Canto, Música Virreinal Mexicana*, Sociedad Coral Flor y Canto, Real de Minas Instrumental Ensamble; CD s/n, Estudio Digital GBS, Chihuahua.
4.- *Hermoso amor que forxas tus flechas*, Juan García

2002 [5] *Missa Mexicana*, The Harp Consort, Andrew Lawrence King, dir.; notas: Andrew Lawrence King; CD HMU 907293, harmonia mundi, Los Ángeles.
4.- *Los que fueren de buen gusto*, Francisco de Vidales

2002 [6] *300 años de música colonial mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España, CD CDDP 1230, Discos Pueblo, México, 2002.
3.- *Al dormir el sol*, Sebastián Durón
6.- *Disfrazado de pastor*, Juan Hidalgo
8.- *Digan, digan quién vio tal*, Antonio de Salazar

2002 [7] *Polifonía novohispana en las catedrales de Puebla y México*, Coro de Cámara de Puebla, Agustín Peñuela Cortés, dir.; notas: Juan Manuel Lara Cárdenas, Gustavo Delgado Parra; CD s/n, Capilla Santa Cecilia, Puebla.
13.- *Obra de Torres*, Joseph de Torres

2003 [1] *La tierra se alegra, Música del México novohispano*, Ensamble de México, Martha Molinar, Soprano, Juan Ignacio Corpus, dir., CD s/n, s/sd, México.
10. *Obra de mano derecha*, Joseph de Torres
- *Despacio*
- *Andante*
- *Grave*
- *Giga*

[2003] [2] *Niños cantores de la Escuela Nacional de Música*, Niños cantores de la Escuela Nacional de Música, Patricia Morales, dir.; CD s/n, s/sd, ENM UNAM, México.
1.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar

2003 [3] *Oh tiempo*. Coro de Cámara de la Universidad de las Américas, Puebla, Gisela Crespo, dir.; notas: Aurelio Tello; CD QD03179, Quindecim, UDLA, México.
5.- *Hermoso amor que forxas tus flechas*, Juan García de Céspedes

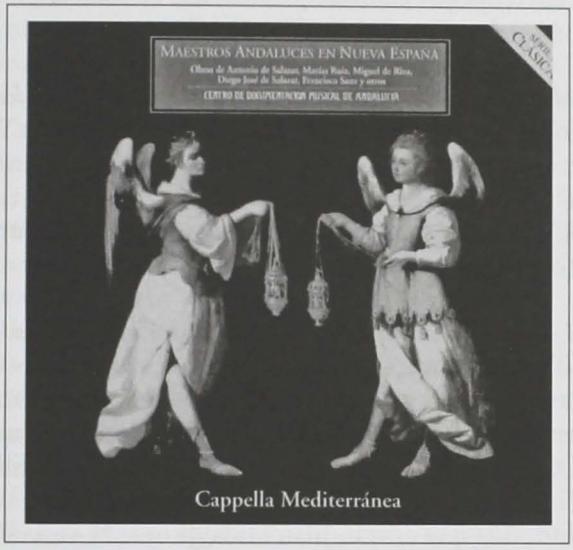
2003 [4] *The new jungle book of the baroque*, Ensemble Villancico, Peter Pontvik, dir.; notas: Peter Pontvik; CD CAP 21668, Caprice, Estocolmo.
14.- *Tarará qui yo soy Antoniyo*, Antonio de Salazar

2003 [5] *Todos los bienes del mundo, Música sefaradí, renacentista y virreinal*, Ensamble Galileo; notas sin firma; CD CDDP 1246, Antídoto, México.
11.- *El ave al cielo*, Francesco Coradini

2004 [1] *Canciones de cuna para arrullar el alma*. Rosario Dávila y Silvia Fernández, sopranos; dirección musical, Ricardo Risco; notas: Silvia Fernández y Rosario Dávila; CD JBCC099, URTEXT, México.
13.- *Al dormir el sol en la cuna del alva*, Sebastián Durón

2004 [2] *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Cappella Mediterránea: Adriana Fernández, soprano; Furio Zanazi, barítono; Leonardo García Alarcón, clavecín, órgano y dirección; notas: Aurelio Tello; CD DS0139, Almaviva, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía; Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada.
1.- *Afuera pompas humanas*, Diego José de Salazar
2.- *Ay, ay que me prende el amor*, Diego José de Salazar
3.- *Al dormir el sol*, Sebastián Durón
4.- *Tarará, que yo soy Antón*, Antonio de Salazar
5.- *Cielo de nieve*, Sebastián Durón
6.- *Zagales, oíd las ansias*, Mtro. Abate de Rusi
7.- *Ah, de la vaga campaña*, Francisco Sanz
8.- *Muy poderoso señor*, Matías Ruiz
9.- *Ves el sol, luna y estrellas*, Anónimo
10.- *Ay cómo llora, mas cómo siente*, Miguel de Riva
11.- *Para qué los alados Orfeos*, Anónimo
12.- *A la estrella que borda los valles*, Diego José de Salazar
13.- *Ruiseñas fuentes*, Antonio Rodríguez de la Vega y Torizes

14.- *No suspires, no llores*, Anónimo
15.- *Retire su valentía*, Felipe Madre de Deus
16.- *Un ciego que con trabajo canta*, Antonio de Salazar
18.- *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo



2005 [1] *La música para teclado en México durante el período colonial*, Raúl W. Capistrán Gracia (órgano, clavecín y piano), CDs/n, CONACULTA, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Gobierno de Tamaulipas, Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Tamaulipas.
1.- *Partido de Sexto tono*, Joseph de Torres y Vergara? [*sic*]

2005 [2] *Juan Gutiérrez de Padilla. Música de la catedral de Puebla de los Ángeles*, Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, dir., notas: Miriam Escudero; CD DS 0142, Almaviva, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía; Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada; Oficina del Historiador, Ciudad de La Habana, La Habana.
11.- *Las estrellas se ríen*, Juan Gutiérrez de Padilla

2005 [3] *Celebremos el Niño, Christmas Delights from the Mexican Baroque*, The Rose Ensemble, Jordan Sramek, dir., CD Rose 00006, Minnesota.
3.- *Los que fueren de buen gusto*, Francisco Vidales

4.- *Serenísima una noche*, fray Gerónimo González
6.- *Al dormir el sol*, Sebastián Durón
7.- *Tarará qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar
8.- *Hermoso amor*, Juan García de Zéspedes
10.- *Un ciego que contrabajo*, Antonio de Salazar
11.- *Ay galeguiños*, Fabián Ximeno Perez

2006 [1] *Música de dos mundos. Obras del Periodo Colonial Latinoamericano*, Grupo Ganassi, Universidad de Costa Rica, Diseño Arte y Tecnología; notas: Tania Vicente y Eduardo Madrigal; CD s/n, San José de Costa Rica.
6.- *Al dormir el sol en la cuna del alva*, Sebastián Durón
8.- *Tarará qui yo soi Anton*, Antonio de Salazar

2006 [2] *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, Carlos Hinojosa, director; notas Raúl Eduardo González; CD QD06201, CONACULTA, FONCA, Escuela Superior de Música, Radio UNAM, Quindecim, México.
2.- *O, qué buen año gitanas*, Juan Gutiérrez de Padilla
3.- *Toquen as gaitas*, Francisco de Vidales
4.- *Tortolilla que cantas*, Juan Hidalgo
5.- *Cómo se imitan los dos ruiseñores*, Juan Florentín
6.- *Vaya de gorja, de bulla y de chanza*, Anónimo
13.- *Afuera, balientes*, Anónimo

2006 [3] *El órgano barroco, San Pedro Apóstol, Tepotzotlán, México*, Rafael Cárdenas, organista, notas Eduardo Bribiesca, CD ZAMIA 0601, Zamia Records, Tepotzotlán, México.
10.- *Obra de lleno de séptimo tono*, Joseph de Torres
Obra de mano derecha, Joseph de Torres
12.- *Despacio*
13.- *Andante*
14.- *Grave-Giga*

[2006] [4] *Acordeón de concierto, Vol. 2*, Antonio Barberena, acordeón clásico, CD s/sd, s/n, México.
Obra de mano derecha de medio registro, Joseph de Torres
5.- *Despacio*
6.- *Andante*
7.- *Grave*
8.- *Giga*

2007 *Best Carols 100*, CD3 Taverner Consort, Choir and Players, CD EMI, 50599 5 00245 2 0, México.
2.- *Los que fueren de buen gusto*, Francisco de Vidales

2008 *Avecillas sonoras. Villancicos from 18th century Latin America*, Música temprana, Adrián Rodríguez van der Spoel, Marisú Pavón, Xenia Meijer, CD KTC 1358, Renswoude, ETCÉTERA.
13.- *Disfrazado de pastor*, Juan Hidalgo
14.- *Tarará, qui yo soy Antón*, Antonio de Salazar

2009 *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo (]1670ca.;+1738)*, Gustavo Delgado Parra, órg, cd s/n. Alcatraz ediciones *et al.*, México.
1.- *Obra de 7º tono*
2.- *Obra de Torres*
3.- *Obra de mano derecha de medio registro de Torres*
4.- *Partido de 1º alto*
5.- *Fuga*
6.- *Partido de 2º de Torres*
7.- *Obra de lleno de 7º tono*
8.- *Obra de 1º tono Bajo*
9.- *Partido de 6º tono*
10.- *Batalla de Torres*

Índice por autores y títulos de obra

Anónimo: ***A la risa del alba***
* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 1. Está interpretado en el tono real, sin transporte. El continuo lo realiza una guitarra barroca. La grabación incluye el estribillo y las dos coplas. Notorias desafinaciones pueblan esta versión.

Anónimo: ***Afuera, valientes, fuera***
* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 13. Se grabaron las coplas primera, segunda, tercera, décima y undécima, la última con la voz del bajo. El continuo lo realiza la guitarra barroca. El *tempo* adecuado recrea acertadamente el espíritu de la jácara, pero el conjunto suena desafinado.
* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 13. Sigue el criterio de la

versión del disco *Destellos del México Barroco*. Se grabaron el estribillo y las coplas primera, segunda, tercera y undécima. El acompañamiento lo realizan la guitarra barroca y el violonchelo. La exagerada acentuación en cada una de las sílabas incide en una interpretación brusca, tosca y sin refinamiento.

Anónimo: ***Esta noche las muchachas***

* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 10. Figura como *Vaya de gorja, de bulla y de chanza*, que es el verso que corresponde al estribillo, pero hay una introducción que abre la pieza con la estrofa "Esta noche las muchachas/ alegres como unas pascuas/ vienen a cantarle al Niño/ una tonadilla extraña" y que es la que sirve para identificar la obra. En esta versión se deja participar a unas voces masculinas, ausentes en el original, que dialogan o doblan al dúo de tiples. El "bajo obligado" está a cargo de un violonchelo.

* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 6. Como en la grabación anterior, lleva por título *Vaya de gorja, de bulla y de chanza*, que es el verso que corresponde al estribillo, pero la pieza comienza con una introducción que da inicio a la pieza con la estrofa "Esta noche las muchachas/ alegres como unas pascuas/ vienen a cantarle al Niño/ una tonadilla extraña". Se le presenta como obra anónima, de cerca de 1650. Aunque con un elenco distinto, formado por voces femeninas (dos sopranos y dos mezzosopranos), el concepto es el mismo que el director del conjunto, Carlos Hinojosa, imprimió a su versión del disco *Destellos del México Barroco*. El acompañamiento lo realizan una guitarra barroca y un violonchelo que toca el "bajo obligado". A lo largo de la interpretación no hay conexión entre voces e instrumentos y con el afán de que se note la articulación de las partes cantadas, hay un molesto golpeteo en cada una de las sílabas del texto. En el cuadernillo que acompaña al disco se indica que la introducción es el estribillo y que éste va integrado a las coplas.

Anónimo: ***Famoso capitán***

* *Suavidad al aire. Cantadas y arias del México virreinal*, Eugenia Ramírez, 2001 [2] Pistas 3 al 7. En el índice de piezas está equivocada la fecha de la obra (1769 en lugar de 1759). El continuo lo realizan un clavecín y una tiorba.

Anónimo: ***Músicos ruiseñores***

* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 2. La autoría de esta pieza se le atribuye a la "R. María Joaohina Rodrígues" (*sic*). En la contraportada del cuadernillo el nombre de la supuesta compositora

figura como "Ra. María Joachina Rodrigues" (*sic*). Participan dos voces masculinas y un violonchelo. Se grabaron el estribillo y las coplas primera y cuarta.
* *Música de la Puebla de los Ángeles*, The Ars Femina Ensemble, 1996 [4] Pista 8. En el índice de piezas se señala que la obra es de 1688, aunque este dato no figura en los manuscritos. También se atribuye la autoría a "María Joachina Rodríguez". La instrumentación incluye dos violines (que tocan las partes vocales como introducción e intermedios entre las coplas y doblan en el *ritornello*) y clavecín. Las voces originales (alto y tenor) se sustituyeron por dos sopranos. Es una pésima lectura de los manuscritos, ya que los valores de la notación mensural, sobre todo las figuras negreadas que representan hemiolas, no se han resuelto correctamente, el estribillo está mutilado a la mitad y las coplas —grabadas las cuatro— están no sólo con los valores mal leídos, sino con las letras cambiadas (en especial la primera copla que troca "Cómo puede encubriros, Señor" por "Señor, cómo puede encubriros").

Anónimo: ***No suspires, no llores***
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 14. En un *tempo* moderado, casi un andante, la soprano Adriana Fernández hace una soberbia interpretación de una pieza que merecía, sin duda, ser rescatada del olvido. Las cuatro coplas, apoyadas por la guitarra barroca —en la tercera de ellas por la viola que hace el bajo y en la cuarta que pone unos improvisados contracantos—, son lo mejor de esta versión. Si los cotejos de repertorio lo hacen posible, sabremos algún día quién fue el inspirado compositor de esta belleza de música. La estupenda versión de la Capella Mediterránea —y sobre todo la de la solista—, ratifica la evidencia de que en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla se cantó música de la mayor calidad.

Anónimo: ***Para qué los alados Orfeos***
* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 10. Los dos bajos los interpretan una *viola da gamba* y un bajón. El acompañamiento lo realiza un clavecín. Las coplas se alternan de dos en dos con el estribillo que sirve de introducción, intermedio y final. Los cambios de *tempi* están pensados en función del carácter bélico del texto.
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 11. Una lástima que una estupenda interpretación del barítono Furio Zanazi deje trunca esta Tonada de Navidad, al no incluir en la grabación las coplas. El equilibrio que se

logra entre cantante y bajón, cuya parte tiene un elaborado contrapunto imitativo *ad diapason* (en esta versión resuelta *ad unisonus*), crea una expectativa que se corta al suspender la pieza con un *ritornello* a la primera sección del estribillo y ponerle fin sin mayor sentido conclusivo.

Baeza Saavedra, Juan de: ***Por celebrar este día***

* *Música Virreinal de los siglos XVI al XVIII, Ars Nova/ Syntagma Musicum*, 1997 [2] Pista 7. El apellido del compositor está indicado como "Vaeza". Como lo indica el título, el villancico es a tres voces. La parte del acompañamiento ha sido puesta en la voz de un bajo que hace trío con una tiple y una alto. El *ritornello* después de las coplas va hacia el verso "li li li li" del estribillo y no hacia el que dice "Aunque negro samo, caravalí" como lo indica el manuscrito. Las coplas no se cantan a solo, sino al unísono (la primera con las voces femeninas y la segunda con todas las voces participantes), lo que elimina el concepto teatralizable de la composición en la cual los que cantan son personajes con rostro propio. Sólo se han grabado las dos primeras coplas de un total de ocho. El acompañamiento lo realizan una guitarra barroca, un clavecín y una *viola da gamba* y las voces agudas están dobladas con unas flautas dulces. La interpretación incluye diversos toques de percusión.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes [1984] Disco 2, Lado 2, pista 1. Procede de una toma en vivo. Se interpreta con dos sopranos y acompañamiento de órgano eléctrico. De las ocho coplas, sólo se grabaron las dos primeras. Son evidentes algunos desfases rítmicos entre las voces y el acompañamiento.

Corchado, Juan: ***Nace la aurora divina***

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 1. Están grabadas las cuatro coplas en parejas de a dos intercaladas con el estribillo. El acompañamiento lo realizan un clavecín y una *viola da gamba*. La cantante hace un sugerente trabajo de ornamentación que enriquece la interpretación. Es sobresaliente la participación de la *viola da gamba* al poner de relieve el perfil melódico de su parte, que dialoga con la solista. También el papel que desempeña el clavecín es de primer orden y la experiencia del continuista José Suárez contribuye a hacer de ésta una versión importante.

Corradini, Francisco: ***El ave al cielo***

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 7. El apellido del compositor está indicado como "Coradini". Intervienen un violín primero y uno segundo en cada una de las partes. El continuo lo realizan un clavecín y un violonchelo.

* *Todos los bienes del mundo*, Ensamble Galileo, 2003 [5] Pista 11. El apellido del compositor está indicado como "Coradini". El violín 1° se ha reemplazado por un oboe. El acompañamiento lo realizan un clavecín y un violonchelo.

Durón, Sebastián: ***Al dormir el sol***

* *Canciones de cuna para arrullar el alma*. Rosario Dávila y Silvia Fernández, sopranos, 2004 [1] Pista 13. Cantan dos sopranos acompañadas de un clavecín. Se grabaron el estribillo y las dos primeras coplas. Es una interpretación plana, ingenua, carente de las inflexiones que pide el texto y las sílabas finales se oyen golpeadas. Las cantantes poseen técnica desigual y por lo mismo sus voces no se acoplan; la que canta la segunda voz es, además desafinada. La aplicación de las semitonías es bastante arbitraria, sobre todo en los "no, no" de las coplas. Los "rorros" del estribillo están cambiados de octava sin ninguna justificación. La expresión del compás ternario se asemeja a la de un vals.

* *Celebremos al Niño,* The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 6. Un coro de sopranos y altos, acompañadas por una *viola da gamba* y una guitarra barroca, realizan una versión más que tranquila de este villancico de rorro. En las coplas sólo canta un dúo de soprano y alto. Los intérpretes siguen al pie de la letra las indicaciones de semitonía sugeridas por el doctor Stevenson en su publicación de *CMBM*. La forma es la de estribillo-coplas 1 y 3-estribillo.

* *La Navidad*, Cantores virreinales, [2001] [1] Pista 1. La interpretación está a cargo de un dúo de tenor y alto (que reemplazan a las tiples primera y segunda). Se grabaron el estribillo y las dos primeras coplas con *ritornello* al estribillo. El primer "rorro" del estribillo tiene las voces invertidas (el tenor canta la parte del alto y viceversa) para comodidad de los cantantes, pero se afecta el discurso melódico. El bajo continuo está transcrito para una guitarra moderna de seis cuerdas. La ejecución reproduce algunos errores de semitonía de la transcripción. Versión basada en la edición de TMPM II.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 3. He aquí una refinadísima interpretación de este maravilloso villancico de Durón, quizá uno de los de mayor vuelo creativo y altura poética del gran músico de Brihuega, pero que sin embargo no se puede considerar filológica por la supresión de textos de las coplas que rompen la unidad literaria del villancico y por la alteración de entidades armónicas que, siendo mayores, se toman como menores (todos los ro-rros, para subrayar la intención de acunar al Niño). Lleva cuatro compases agregados en la guitarra barroca que sirven

de introducción. La voz de la tiple segunda la canta un barítono. Los Do sostenidos de los compases 47 y 51 están convertidos en naturales; el Fa sostenido del compás 57, también está bajado un semitono. El autor indica que el primer rorro (compases 52 a 56) es en modo menor, mas no el segundo, pero esta interpretación lo aborda así. Las coplas están fragmentadas. La primera se canta sólo hasta el segundo verso y se enlaza a los dos primeros versos de la segunda copla, a la que sí se le añaden sus versos finales. La misma situación ocurre con los dos siguientes pares de coplas (tercera y cuarta, y quinta y sexta). A las cuatro primeras sólo se les pone de conclusión un ro-rro y no dos, suprimiendo los últimos seis compases de las coplas, los que sólo se cantan al finalizar la pieza. Es una lástima que una de las más bellas versiones de este villancico haya sido grabada con mutilaciones.

* *Música de dos mundos*, Grupo Ganassi, 2006 [1] Pista 6. Este conjunto interpreta la pieza con dos flautas dulces soprano, laúd y *viola da gamba*. Comprende el estribillo, dos coplas y *ritornello* al estribillo. El *tempo* es ágil y acorde al espíritu de la música de la época. La ejecución se basa en la propuesta de Stevenson o de Ramírez Ramírez, sin agregación de las alteraciones que piden ciertos acordes con lo que se impone un sabor arcaico. Las flautas, de manera eventual, agregan alguna ornamentación en el *ritornello* al estribillo. La interpretación está concebida de manera ajena al texto, pero los músicos de Ganassi no ponen mucha imaginación para convertirla en una pieza instrumental.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes, [1984] Disco 2, Lado 2, pista 6. Procede de una interpretación en vivo. Cantan a dúo dos tiples. Están grabados el estribillo y la primera copla, repetida. El acompañamiento se realiza con un órgano eléctrico. La ejecución reproduce los errores de semitonía de la transcripción. Versión basada en la edición de TMPM II.

* *300 años de música colonial mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España, 1993 [5] 2002 [6] Pista 3. Después del estribillo, sólo se incluyen las dos primeras coplas. El acompañamiento lo realizan un clavecín y una *viola da gamba*. Se basa en la edición de TMPM II, pero se ha hecho una revisión minuciosa de la aplicación de la semitonía para corregir los errores de dicha publicación.

Durón, Sebastián: ***Cielo de nieve***

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 5. Se trata de una versión instrumental a cargo del conjunto de violas *da gamba*. *Pizzicatti*, diversas articulaciones con el arco y ornamentaciones que llegan a asemejar las

coplas a una *Diferencia*, son lo más notorio de esta interpretación. La forma está resuelta tocando el estribillo repetido, luego una mudanza a la copla, también reiterada, y un *da capo* que representa sonar lo mismo, pero con mayor densidad instrumental.

Facco, Giacomo: *Oh, qué brillar de aurora*

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 8. La cantada se acompaña con clave y viola *da gamba*. La cantante revela conocimiento del estilo de este género de música, canta con una voz clara y vibrato controlado, buena técnica, correcto fraseo y musicalidad.

* *Suavidad al aire. Cantadas y arias del México virreinal*, Eugenia Ramírez, 2001 [2] Pista 12. En el índice de piezas de la caja del disco, el título figura como "A la Natividad de la Nuestra Señora", mientras que en el cuadernillo está indicado como "Cantada sola a la Natividad de la Nuestra Señora". El recitativo se acompaña en la primera parte con tiorba y en la segunda con clave. Ambos actúan en el aria, apoyados por el continuo del violonchelo.

Florentín, Juan: *Cómo se imitan los dos ruiseñores*

* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 7. El nombre del compositor aparece como en el manuscrito, "Ju° Florentín". Se grabaron el estribillo y las coplas primera y cuarta. Participan dos sopranos y una guitarra barroca.

* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 5. La interpretación la asumen las dos sopranos del conjunto con el acompañamiento de la guitarra barroca y el violonchelo. Esta versión pone de relieve el potencial de las cantantes, notorias en las agilidades del inicio del villancico. Se han incluido el estribillo y la primera, segunda y cuarta coplas con *ritornello* al estribillo.

García de Céspedes, Juan: *Hermoso amor que forjas tus flechas*

* *Celebremos al Niño,* The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 8. La primera estrofa del romance la cantan un dúo de tiple segundo y contratenor con acompañamiento de la guitarra barroca; la segunda estrofa la canta los tiples primero y segundo y el contratenor; la tercera estrofa la realiza un cuarteto al que se agregó el bajo. Entonces se canta el estribillo en un tiempo excesivamente lento. Acabado el estribillo el cuarteto retoma la cuarta estrofa del romance con la que concluye la pieza. El trabajo de empaste vocal es extraordinario y la calidad de la dicción y la afinación también. La semitonía no siempre está resuelta de acuerdo al estilo de la

época, aunque el grupo marcha apegado en lo posible a la transcripción de Stevenson publicada en *CMBM*.

* *Il secolo d'oro nel nuovo mondo*, Ensemble Elyma, 1992 [2] Pista 16. Fue realizada con un cuarteto vocal integrado por dos tiples, contratenor y barítono y acompañamiento de órgano, guitarra barroca y *viola da gamba*. La estructura que sigue esta versión es: copla 1, estribillo, coplas 2 y 3, estribillo, copla 6 y estribillo. El sentido del fraseo es verdaderamente ejemplar. Versión basada en *CMBM*.

* *Flor y Canto, Música Virreinal Mexicana*, Sociedad Coral Flor y Canto y Ensamble Real de Minas, 2002 [4] Pista 4. Recoge las tres primeras estrofas del romance, alternadas una a una con el estribillo, sin acompañamiento. La emisión vocal del conjunto es muy dispareja; eso deriva en algunas desafinaciones y falta de empaste de las voces.

* *Música en el Virreinato de la Nueva España*, Concentus Virreinal, 1995. Lado B, Pista 4. Interpretan dos sopranos, una flauta y un violín. Se han grabado seis de las letras del romance (agrupadas de tres en tres) y el estribillo. Lo que predomina por encima de todos los integrantes del conjunto es la voz de la soprano primera, quien hace su parte con un vibrato desmesurado y unos *portamenti* inapropiados. El acompañamiento lo efectúan una guitarra y un tamborcillo que "valsea" el compás ternario. El pésimo balance de la grabación contribuye a hacer de esta versión un producto artísticamente vergonzoso.

* *Música Virreinal Mexicana*, Ars Nova, 1993 [3] Pista 4. Canta un cuarteto formado por soprano, alto, contratenor y barítono. Les acompaña una guitarra barroca. Están grabadas las coplas primera y tercera del romance alternadas con el estribillo. Éste, en compás de proporción menor, toma un tiempo tan lento que las binarizaciones del metro ternario pierden su carácter. Nulo empaste de voces, a pesar de la sobresaliente calidad de la soprano.

* *Oh tiempo*. Coro UDLA, 2003 [3] Pista 5. Es una versión coral sin acompañamiento. La voz de la tiple segunda la asumen los tenores. Se cantan las tres primeras estrofas del romance alternadas con el estribillo. El *tempo* del romance es llevado con lentitud, pero poniendo énfasis en la relación prosódica existente entre texto y música. Hay un cuidado trabajo de fraseo, de empaste coral y de dicción y el resultado es muy loable aunque se trata de un coro de estudiantes.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 4. Procede de una interpretación en vivo. Están grabadas las dos primeras coplas del romance (son seis) alternadas con el estribillo. El acompañamiento lo realiza un órgano eléctrico. La interpretación reproduce los errores de la transcripción. Versión basada en la edición de TMPM II.

* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 10. Sólo se interpretan tres de las seis letras del romance, alternadas con el estribillo. El canto se sostiene sobre una emisión demasiado articulada, sin *legato*, golpeando cada nota, de tal suerte que no hay sentido del fraseo, sino de un simple encadenamiento de sonidos, muy evidente en el estribillo. Algunos acordes del inicio de la segunda copla están equivocados. También hay desajustes de afinación del coro en relación al órgano que le acompaña. Versión basada en TMPM II, con la semitonía revisada.

González, Fray Gerónimo: ***Serenísima una noche***

* *¡A la xácara! The jungle book of the baroque*, Ensemble Villancico, 2000 [2] Pista 4. Está bajada una tercera respecto al original. El romance va en tiempo lento y el estribillo tiene un aire de danza. Sólo están grabados la primera copla del romance y el estribillo. Se canta con un conjunto de dos tiples, contratenor y tenor. El acompañamiento lo realizan un laúd y percusión. Finaliza con una sección instrumental del estribillo en la que destaca el solo de flauta que toca la melodía del tiple 1. Versión basada en *CMBM*.

* *Al dichoso nacer de mi niño*, Grupo Canto, 2002 [1] Pista 1. La particularidad de esta versión es que sigue la anotación del manuscrito que dice "por cruzado tañer el canario", introduciendo esta danza, como introducción y como intermedios instrumentales entre la primera y la segunda parte del estribillo, tocada en un violín. Comienza con la primera letra del romance, la única grabada (y publicada) de esta parte. Para el final se pone de nuevo el canario al cual se le agregan unas glosas de la vihuela de arco. La emisión de las voces es muy *naïf*, de sonoridad casi "popular". El continuo de la guitarra barroca es muy rico rítmicamente.

* *Cantate*, The Mission Dolores Basilica Choir, 1997 [1] Pista 2. Es una versión coral, una quinta más baja que el tono original, basada en la edición de *CMBM* Por tanto, sólo incluye la primera letra del romance y el estribillo, repetidos de principio a fin, a los que se colorea con toques de pandero.

* *Celebremos al Niño*, The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 4. Lo interpreta un cuarteto de voces mixtas, sin acompañamiento instrumental, en un *tempo* lento, haciendo dos veces el villancico completo. Se canta un tono más bajo que el de la edición.

* *Il secolo d'oro nel nuovo mondo*, Ensemble Elyma, 1992 [2] Pista 14. Cantado por un trío de dos tiples y contratenor y coro para el estribillo que dice "Ande el baile". El romance va *a capella*. El estribillo es introducido con un toque de bombo legüero y continuo con el clavecín, guitarra barroca y arpa. Esta versión incluye glosas del arpa, el clavecín y

la flauta con acompañamiento de bajón. El ritmo del estribillo es marcado por un toque de claves. Versión tomada de *CMBM*.

* *México Música Colonial*, Grupo Hermes, 1993 [1] Pista 2. La primera letra del romance es presentada en un trío de sopranos y tenor, sin acompañamiento, pero con un malísimo balance de grabación que hace que la segunda voz pase inadvertida y en cambio las voces extremas se escuchen con demasiado relieve. En el estribillo ingresa la guitarra barroca, supuestamente para acompañar a las voces siguiendo el aire de un canario, con un juego de ritmos confusos que ensucian la ejecución persistentemente desafinada y sin empaste vocal.

* *Música Virreinal Mexicana*, Ars Nova, 1993 [3] Pista 6. Sólo están grabados la primera copla del romance y el estribillo, el cual es acompañado con un toque de castañuelas cuyos patrones rítmicos no se ajustan al fraseo que proponen los cantantes. Ciertas rupturas o pausas en el estribillo (en la repetición del verso "por Dios verdadero") rompen la continuidad del aire de canario que debe tener este villancico. El sostén armónico lo da una guitarra barroca que no contribuye a precisar el carácter "muy volado" de la música, como lo pide el manuscrito.

* *Polyphonies Espagnoles et Americaines*, Grupo Vocal Gregor, 1986 [1] Pista 27. Es una muy delicada realización vocal a capella, de perfecto ensamble de voces y refinado sentido del fraseo. Ligeros toques de sonajas colorean esta interpretación. La versión basada en *CMBM*, sólo recoge lo que la transcripción ofrece: la primera letra del romance y el estribillo.

* *...por divertir mis tristezas... Música renacentista y virreinal*, Grupo Tempore, [1986] [2] Lado 2, pista 7. Es una versión en la que sólo canta la voz de tiple segunda acompañada por un grupo de flautas dulces. Ha sido tomada de la edición de *CMBM* que sólo considera la primera de las diez letras del romance y la primera de las tres letras de las coplas. El villancico está tocado completo, dos veces, con un fraseo injustificable en el estribillo, cuando se ejecutan los versos "Al sol que ha nacido por Dios verdadero".

* *Spanish Renaissance Music*, Ancient Instrumental Ensamble, 1990 [3] Pista 5. Es una versión instrumental en la que intervienen flautas dulces, violas *da gamba* y percusiones. Cobra el aire de una pequeña danza renacentista, ceñida a una estructura copla-estribillo tocada dos veces.

* *Spanische Renaissance-Musik*, Ancient Instrumental Ensamble, 1992 [3] Pista 5. Es una reedición del disco anterior, hecha en Alemania.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Conjunto Tempore, Disco 2, Lado 2, [1984] pista [8]. Es la reedición de la versión contenida en el disco *...por divertir mis tristezas...*

* *Virreinato de Nueva España, Música del Pasado de América, Vol. 5*, Camerata Renacentista de Caracas, 2000 [3] Pista 4. Al conjunto vocal

se le agregaron algunos instrumentos: un clave para el acompañamiento del romance y guitarra barroca en el estribillo, además de violas y flautas para doblar a las voces. Toques de percusión sostienen el ritmo de danza sugerido en el manuscrito. Basada en la edición de *CMBM*, sólo toma en cuenta el primer verso del romance y el estribillo con retorno al romance donde concluye la pieza. El excelente trabajo musical de este conjunto contribuye a resaltar los valores intrínsecos del villancico.

Guerau, Gabriel: ***Ves el sol, luna y estrellas***

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 9. La bellísima voz de la soprano Adriana Fernández y su espléndida lectura de la pieza son el mejor vehículo para disfrutar este *Solo* anónimo de delicadas líneas. Un arpa y una *viola da gamba* apoyan a la cantante, pero este marco instrumental es suficiente. Se han grabado tres de las nueve letras de las coplas.

Gutiérrez de Padilla, Juan: ***Las estrellas se ríen***

* *¡A la xácara! The jungle book of the baroque*, Ensemble Villancico, 2000 [2] Pista 6. De la introducción, en tiempo lento, se cantan las coplas primera y tercera seguidas del primer estribillo en ritmo vivaz. De las primeras coplas también se cantan las letras primera y tercera, ésta última dos veces: una, reemplazando el verso final por el de la primera copla ("qué garzotas tan bellas"); la otra, con los textos correctos. El segundo estribillo retoma el *tempo* del primero. De las segundas coplas están las tres estrofas. La participación instrumental es muy discreta y no opaca a la parte vocal. Un virginal acompaña las partes lentas. Las estribillos se acompañan con toques de percusiones. Versión basada en *CMBM*, con reacomodos del texto respecto a la transcripción.

* *Juan Gutiérrez de Padilla. Música de la catedral de Puebla de los Ángeles*, Ars Longa de La Habana, 2005 [2] Pista 11. Ésta, la más reciente interpretación de la conocida pieza de Gutiérrez de Padilla al momento de redactarse estas notas, se funda en la publicación realizada por la musicóloga venezolana Patricia Alonso en el libro *Tres cuadernos de Navidad, Juan Gutierrez de Padilla*, publicado por la Fundación Vicente Emilio Sojo de Caracas. Es quizá la más fiel de la versiones y la que mejor recrea no sólo la música que emana de la transcripción, sino también el espíritu de la época. Un cuidado trabajo coral, una adecuada emisión vocal que deja traslucir el texto en toda su plenitud, un discreto pero eficaz doblaje de instrumentos de época —un *consort* de violas *da gamba*, sacabuches y bajones—, dan a este villancico su auténtico sentido de música de alabanza. Son notables los contrastes de *tempi* para cada

CENDIM
DIFUSION

una de las secciones: los romances, lentos; el estribillo, vivaz; las coplas, moderadas. El primer coro lleva un clavecín de continuo y funciona como coro concertante; el segundo, una guitarra barroca, además de los doblajes que le dan carácter de coro de *ripieno*.

* *Música Birreynal*, Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha, 1996 [3] Pista 9. Tomando como base la transcripción publicada en *CMBM*, se le agregó un bajo continuo a cada uno de los dos coros empleando órgano para un coro y guitarra barroca para el otro y arpa para ambos. La interpretación respeta fielmente la estructura del villancico, cantando todas las letras de las coplas. Hay un muy buen trabajo textural por parte del coro, aunque las acentuaciones en los tiempos débiles del compás ternario y una no muy cuidada dicción traicionan el sentido correcto del fraseo.

* *Música en la época virreinal*, coral de la universidad de cádiz/ Grupo Vocal Gregor, 1989. Disco 1, Lado A, pista 4. Es una de las mejores interpretaciones de esta pieza por el cuidadoso fraseo, el excelente trabajo vocal y el empaste coral. Pero lastimosamente no está el villancico completo: sólo se cantan las estrofas primera y tercera de la introducción y las dos primeras coplas después del primer estribillo. Las segundas coplas sí están completas. Las ornamentaciones agregadas a las últimas coplas y al *ritornello* del segundo estribillo están incorporadas con muy buen gusto y sin interferir con la claridad del texto. El acompañamiento está realizado con un laúd y una *viola da gamba*.

* *Native Angels, Musical Miracles from The New World*, SAVAE, San Antonio Vocal Arts Ensamble, 1996 [5] Pista 16. El título figura como "Las estreyas se rien", sin atribución de autor. Sólo están grabados las estrofas primera y tercera de la introducción, el primer estribillo, las coplas primera y tercera, el segundo estribillo y las tres segundas coplas con *ritornello* al segundo estribillo. No hay acompañamiento instrumental. El *tempo* vivaz deja fluir cómodamente la pieza. Los toques de percusión y palmas, muy discretos, le dan un tono festivo. Sólo es criticable la mala pronunciación del español de este conjunto estadounidense.

* *Retrospectiva 1987-1995*, De Profundis, [1996] [6] Pista 7. El título está indicado como "Las estreyas se ríen". Esta pareciera una versión abreviada del villancico de Gutiérrez de Padilla. Sólo están grabados una letra de la introducción, el estribillo, una primera copla, el segundo estribillo y las tres segundas coplas con vuelta al segundo estribillo. Es muy sugerente el contraste de *tempi* empleados para diferenciar coplas en metro ternario de estribillos en compás imperfecto, lento para las primeras y rápido para los segundos. El trabajo coral es excelente, manifiesto en la cuidadosa emisión vocal, la unidad de articulación y fraseo y la afinación. No hay acompañamiento.

* *Spanish Renaissance Music*, Ancient Consort Singers, 1990 [3] Pista 3. El nombre del compositor figura como "Juan Guitierrez (sic) de Padilla". El villancico se ha respetado en su integridad: están todas las letras de las coplas y en el orden que plantea el compositor. La dicción deja muchísimo que desear y siempre está presente esa sonoridad sajona característica que es ajena a nuestra lengua. El conjunto vocal es de sonido grande y con mucho vibrato; suena como un coro operático. No se emplea acompañamiento, sino sólo el doblaje de las voces superiores con flautas. Lo que sí es destacable es el sentido rítmico de la ejecución, que no pierde aliento en ningún momento.
* *Spanische Renaissance-Musik*, Ancient Consort Singers, 1992 [3] Pista 3. El nombre del compositor figura como "Juan Guitierrez (sic) de Padilla". Es una reedición de la versión arriba comentada.
* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 2. Procede de una interpretación en vivo. Incluye la primera letra de la introducción que se canta dos veces en lugar de pasar a las otras dos letras de esta sección. Continúa con el estribillo que empalma con la primera de las tres coplas, repetida. Prosigue con el segundo estribillo, las tres segundas coplas y el *ritornello* al segundo estribillo para finalizar. Sin acompañamiento, la interpretación presenta irregularidad rítmica, muchas notas falsas y desafinaciones. Las cadencias tienen una duración excesiva y vienen preparadas de descomunales retenciones de tiempo. Versión basada en la edición de TMPM, II.
* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 6. El título está indicado como "Las estreyas se ríen". Es una de las escasas versiones de villancicos coloniales que recoge todas las letras de las coplas. En este caso se grabaron las tres de la introducción sucesivamente, el primer estribillo, luego las primeras coplas con sus tres estrofas, el segundo estribillo y las dos segundas coplas con vuelta al segundo estribillo para finalizar. El *tempo* es moderado. La ejecución es puramente vocal, sin acompañamiento.
* *Villancicos del Barroco Hispanoamericano*, Conjunto de Música Antigua de Santiago, 1998 [2] Pista 4. Buscando un marcado contraste de *tempi* entre coplas y estribillos, el conjunto chileno hace una interesante interpretación. Prescinde de las estrofas intermedias de la introducción y de las primeras coplas. El acompañamiento lo realizan clavecín y tiorba además de *viola da gamba* y fagot para el continuo, con la particularidad de adelantar los cambios de armonía en las secciones de diálogo policoral.

Gutiérrez de Padilla, Juan: *Oh, qué buen año, gitanas*
* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 9. Este villancico está integrado por un romance a dúo que tiene doce coplas,

un estribillo a dúo con dos estrofas y una responsión a cuatro voces que contesta al estribillo. La presente versión comienza por el final, con la primera estrofa de la responsión a 4, sigue con la primera estrofa del estribillo a dúo cantado a solo, ofrece las coplas primera, tercera, cuarta, quinta y duodécima del romance (también a solo) y concluye con la segunda estrofa del estribillo y la responsión. El acompañamiento lo realiza una guitarra barroca.

* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 2. Esta versión tiene algunas diferencias, pero también muchas similitudes, respecto a la que grabó el Grupo Hermes bajo la misma dirección de Carlos Hinojosa. Aquí participan dos sopranos, una mezzosoprano y un tenor con el acompañamiento de la guitarra barroca y un violonchelo, aunque el disco informa que intervienen dos sopranos y dos mezzosopranos. La interpretación empieza por la responsión a 4 y siguen las letras del romance cantadas a solo con acompañamiento, alternándose las melodías de la tiple y la del bajón tenor que ha sido tomada por el tenor. Se cantan las coplas primera (tiple), cuarta (tenor), quinta (tiple), sexta (mezzo), séptima (no viene anotada en el cuadernillo, a cargo de la tiple), octava (tenor), décima (tiple) y undécima (tiple y mezzo se reparten el texto). En el cuadernillo viene anotada la novena copla, pero ésta no se interpreta. Sólo después de las letras del romance, se canta el estribillo a dúo con sus letras primera (a solo) y segunda (a cuatro). La rítmica de la guitarra es, por decir algo, extraña.

Hidalgo, Juan: ***Disfrazado de pastor***

**Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 3. El estribillo se alterna con la primera y tercera coplas, y luego con la cuarta. Está acompañada con una guitarra barroca que le otorga un aire diferente al de cualquier canción centroeuropea. Quizá en esta forma de sostener el canto, con una mezcla de rasgueos y arpegios está la esencia del estilo hispanoamericano.

**Avecillas sonoras. Villancicos from 18th century Latin America*, Música temprana, 2008. Pista 13. Lo interpreta la mezzosoprano Xenia Meijer, de voz un tanto operática. Canta todas las coplas, enlazadas de a dos y sólo después de las pares va al fragmento final de la primera parte que sirve de estribillo. La pieza se cierra con un *ritornello Da capo*. El acompañamiento está formado por clave, guitarra barroca, guitarra moderna, arpa y *viola da gamba*. Se desliza una que otra nota falsa en la frase "al ver que de amores se queja el amor". Las coplas se acompañan con guitarra barroca y arpa. El *tempo* es bueno y contribuye a la claridad del texto. Quizá sólo sea observable el exceso de *portamenti*.

* *Música del periodo colonial*, Grupo Canto, 1993 [2] Pista 10. La interpretación la hace una cantante que emite la voz a media colocación. El acompañamiento lo realiza un laúd y una *viola da gamba*. Están grabadas las tres primeras coplas (de cuatro). Es una lectura sobria, literal, sin ningún trabajo de ornamentación, pero donde lo importante es poner de relieve el texto, que en esta versión es totalmente inteligible.
* *Música en el Virreinato de la Nueva España*, Concentus Virreinal, 1995. Lado A, Pista 4. El título está indicado como "Disfrazado De Pastor Viaja el Amor". Este tono humano de carácter amatorio está aquí convertido en una caricaturesca pieza instrumental, tocada por un dúo de flautas dulces —una sopranino y una alto que hace la parte del continuo— acompañadas por pandero y triángulo. El estribillo va tan rápido en relación a la copla que no hay relación, ni musical ni de carácter, entre ambas partes. El *tempo* de la copla, los pies rítmicos del pandero y el timbre de la flauta aguda le dan a esta sección un "tono indígena". La pieza, que contiene cierta carga erótica, reclamaría otra cosa.
* *300 años de música colonial mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España, Luz Angélica Uribe, soprano, 1993 [5] 2002 [6] Pista 6. Después del estribillo, sólo están grabadas las coplas primera y tercera. El acompañamiento se realiza con clavecín y *viola da gamba*. Sobresale el destacado trabajo de ornamentación de la soprano.

Hidalgo, Juan: *Tortolilla que cantas*
* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 9. Están grabados el estribillo y las cuatro coplas. Estas se alternan de dos en dos con el estribillo. El acompañamiento lo realizan una tiorba y una *viola da gamba*. Las discretas ornamentaciones que la solista agrega están puestas con buen gusto y criterio.
* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 4. Arranca con una versión violinística sostenida por un continuo de guitarra barroca y violonchelo. En las coplas se intercalan pasajes instrumentales tomados del estribillo. Se grabaron el estribillo y las dos primeras coplas. Se interpreta en el tono original, sin hacer caso de las claves de transporte. Hay un adecuado uso de ornamentaciones.
* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 4. Aunque el cuadernillo informa que en esta versión participa un violín, a este instrumento nunca se le oye. La versión recoge la tesitura original, omitiendo el empleo de las claves de transporte. Hay acordes equivocados en el acompañamiento de la guitarra. La soprano canta silabeando el texto en exceso y golpeando las notas. Se grabaron el estribillo, las coplas primera, segunda y cuarta con un *ritornello* al estribillo.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 18. Quizá la mejor interpretación que existe de este *Solo* sea ésta, por la profunda compenetración de la cantante con el texto y con cada una de las notas y cada una de las frases. La participación de los instrumentos en los acompañamientos está trazada con un cuidado profundamente imaginativo y poco usual que da pautas sobre cómo usar el arpa, la tiorba o el clave, poniendo la armonía y sus ornamentos en función de la expresión del texto. La primera vez, el estribillo se interpreta de dos maneras: una, enteramente cantada; la segunda, en una muy expresiva *viola da gamba* a lo largo de 25 compases y sólo entonces viene de nuevo la voz para concluir el estribillo y enlazarse con las coplas.

Loaysa y Agurto, José de: ***Vaya de cantos, de amores***

* *Música Virreinal Mexicana*, Ars Nova, 1993 [3] Pista 3. Están grabados el estribillo y la primera copla (de cuatro) con *ritornello* al estribillo. La voz de la primera tiple está cantada por la contralto del cuarteto.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 5. Procede de una interpretación en vivo. Esta interpretación plantea una estructura estribillo-copla-estribillo-copla, pero la copla que se canta es sólo la primera, obviando las tres restantes. El acompañamiento lo realiza un órgano eléctrico. Poca claridad rítmica y no tan buena dicción tipifican a esta ejecución. Versión basada en la edición de TMPM II.

* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 8. Es una versión coral con las voces repartidas en tiples primeras y segundas, contraltos y bajos. Están grabados el estribillo y las tres primeras coplas alternando uno y otras. El acompañamiento lo realiza un órgano. La excesiva reverberación del recinto donde se grabó el disco atenta contra la claridad del texto. El nombre del compositor figura como "José de Loaysa y A." Versión basada en la edición de TMPM II.

Madre de Deus, Frei Filipe da: ***Retire su valentía***

* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 12. Recoge las coplas primera, octava y décima alternadas con el estribillo. El acompañamiento a la voz sola lo realiza la guitarra barroca.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 15. Manteniendo el fresco aire de una jácara, esta es una versión instrumental que toma dos veces la música de las coplas, una vez el estribillo y una vuelta a la copla con la que

finaliza repitiendo los cinco últimos compases. La versión está a cargo de las violas *da gamba* con el acompañamiento de clave y guitarras y algunas percusiones.

Martínez, Simón: *Oigan, escuchen*

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 12. Cuando se hizo el disco identifiqué al autor como aquel que fue maestro de capilla en Astorga hacia 1714 y no como el ministril poblano que componía música para el convento de la Santísima Trinidad, dato que sólo supe años después. Están grabados el estribillo y sólo cuatro coplas (emparejadas la primera con la segunda y la sexta con la séptima). El acompañamiento lo realizan una guitarra barroca y una *viola da gamba*.

Nebra, José de: Suavidad el aire inspire

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 2. La dotación para esta grabación está conformada por dos violines, clavecín y violonchelo. Fue la primera grabación que se realizó de esta pieza. La interpretación, muy en estilo, resalta las cualidades de la obra y a esto contribuyen todos los que en ella intervienen.
* *Suavidad al aire. Cantadas y arias del México virreinal*, Eugenia Ramírez, 2001 [2] Pista 8. En el índice de piezas de la caja del disco, el título figura como "Suavidad al aire inspire", pero en las notas del cuadernillo está de manera correcta. El acompañamiento lo tienen a su cargo el clavecín, la tiorba y el violonchelo. Es una exquisita interpretación, tanto de la solista como del conjunto que la acompaña. El *tempo*, bastante lento, deja escuchar y disfrutar toda la riqueza armónica de la pieza.

Pérez Ximeno, Fabián: *Ay, galeguiños*

* *Ars Musicæ novi et veteris mundi, Alegría y devoción*, los grupos Il Piacere y Sarabanda, 1988 [1] Lado B, Pista 3. El nombre del compositor aparece como "Fabián Ximeno". La naturaleza responsorial de este villancico plantea un diálogo entre una solista y un coro. En esta versión, el solo de soprano está cantado por toda la cuerda aguda del coro. El estribillo se interpreta en un ritmo atropellado, a lo cual no ayuda un desafortunado *cornetto*. La primera copla se realiza al doble de lento, a solo. El acompañamiento lo sostienen la guitarra y una *viola da gamba*. Una ejecución plana y sin ninguna gracia.
* *Celebremos al Niño*, The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 11. El primer solo lo lleva una soprano solista, pero el segundo solo lo canta la cuerda de sopranos del conjunto. Tal como lo plantea la transcripción de CMBM, el continuo sólo funciona con los solos del estribillo y con las coplas. La forma es estribillo-copla 1-estribillo-copla 2-estribillo. Es destacable

la conjunción del grupo vocal, aunque la interpretación no resulta "de estilo", sino como la de un coro con un sonido franco y desenfadado. Lo más notable es la cuidada afinación y la dicción de que hace gala el conjunto, sorprendente en un grupo de cantantes norteamericanos que, por lo usual, muestran dificultades con algunos fonemas de la lengua castellana. El continuo lo realizan una guitarra barroca y una *viola da gamba*.

* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 3. Es una transcripción para dos guitarras ("arreglo" dice en la página del cuadernillo donde está indicada la procedencia de fuentes que se usaron para la elaboración del disco). El nombre del compositor figura como "Fabián Ximeno".

* *México Música Colonial*, Grupo Hermes, 1993 [1] Pista 1. El nombre del compositor figura como Fabián Ximeno. El estribillo se alterna con cada una de las dos coplas y sirve de principio y fin de la pieza. Es una interpretación persistentemente desafinada, sin empaste entre las voces y con notas equivocadas. El acompañamiento de la guitarra barroca tampoco contribuye a elevar el nivel interpretativo, en especial por lo rítmicamente desajustado en relación con la voz solista, pero también por la afinación dudosa.

* *¡Navidad!* De Profundis Ensamble vocal e instrumental, 1999 [1] Pista 6. El nombre del compositor figura como "Fabián Ximeno". Es una versión en la que, curiosamente, ciertas libertades rítmicas aplicadas a los "Ay" del estribillo plantean una idea barroca de contraste recitativo-arioso. El acompañamiento es realizado por un clavecín para el estribillo y una guitarra barroca para las coplas. Estas últimas se cantan una detrás de la otra para luego retornar a la sección inicial.

* *Nueva España, Close Encounters in the New World*, The Boston Camerata, 1993 [4] Pista 10. La velocidad a la que está cantada esta pieza, un tanto moderato, deja correr el texto con absoluta limpidez. Esta interpretación atina en un punto, el del *tempo*, situándose en una frontera sutil que a otros intérpretes les es difícil. Sólo está grabada la primera copla enmarcada por el estribillo. El acompañamiento de la solista lo realiza un órgano; el del coro un continuo de guitarra y viola. El sonido del coro, pleno, corporal, con un sonido quizá un poco abierto, no traiciona el espíritu "popular" de la pieza.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 3. Procede de una interpretación en vivo. El nombre del compositor figura como "Fabián Pérez Jimeno". Se ciñe a la forma estribillo-coplas-estribillo. Se grabaron las dos coplas consecutivamente; la segunda presenta notas equivocadas en la cadencia. Los acordes finales tienen una duración excesiva. El acompañamiento lo

sostiene un órgano eléctrico. La solista interpreta su parte con un vibrato incontrolado. La versión se basa en la edición de TMPM II.
* *vamos al portal. Coro Hispano de San Francisco*. 1996 [9] Pista 8. A pesar del sonido denso de la solista (con demasiado vibrato) y del coro (el de un grupo numeroso), y de la emisión bastante brusca de los cantantes, el espíritu del villancico está logrado por el adecuado *tempo* en el que está interpretado. El bajo continuo lo tocan una dulzaina y una o dos guitarras apoyadas por un violonchelo y un contrabajo. En la segunda copla interviene una cornamusa. En el canto está presente una voluntad de hacer clara la imitación del gallego que plantea la composición. Un *ostinato* de pandereta acompaña la alegre interpretación de este villancico. Esta ejecución, no estilística, está basada en la transcripción de Robert Stevenson publicada en *Inter American Music Review*, vol IX, núm. 1, de 1987.
* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 13. El nombre del compositor está indicado como "Fabián Jimeno". La concepción equivocada de la métrica (pensar el villancico en un compás de cuatro tiempos y no en un compás binario) aplicada a esta interpretación, deriva en una versión desprovista de carácter, más cercana a una marcha que a un juguetón villancico de gallegos. Del énfasis puesto en la consonante y no en la vocal de la exclamación "Ay", mas aún si ésta va escrita en valores largos, resulta un efecto coral de pésimo gusto. Las dos coplas están cantadas por una solista que también hace la parte del gallego que dialoga con el coro en el estribillo. Arbitrariamente, el *ritornello* de las coplas al estribillo no se hace al punto de inicio de la pieza, como lo indican el manuscrito y la transcripción, sino a la entrada del coro, en el compás 8, suprimiendo el solo introductorio que motiva la respuesta del *tutti*. La ejecución reproduce algunos errores de la transcripción publicada en TMPM II. El acompañamiento lo realiza un órgano.

Pérez Ximeno, Fabián: ***Misa Beatus vir a 11***
* *México Barroco/ Puebla III*, Angelicum de Puebla, 1996 [2] Pistas 5, 6, 9, 12 y 14. La grabación de esta misa está hecha a partir de los manuscritos que se conservan en la catedral de Puebla, ya que el manuscrito de la Colección Sánchez Garza está incompleto.

Riva, Miguel de: ***Ay, cómo llora***
* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 4. Las cuatro coplas se alternan de dos en dos con el estribillo que abre y cierra la pieza. La cantante logra diferenciar en una pequeña canción los estilos recitativo y arioso al cantar con cierta libertad métrica las exclamaciones "Ay". El sólido acompañamiento de clave y *viola da gamba* coadyuvan al logro artístico de esta interpretación.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 10. Una pieza concebida para voz sola es aquí expresada de manera antifonal. El dúo de soprano y barítono diseccciona el estribillo en frases: las más agudas para ella, las de registro grave para él. Las coplas las cantan alternadas: las nones, ella; las pares, él. Para concluir, cuando ya han retornado al estribillo, se juntan en la frase final en un dúo en el que el barítono toma la línea del acompañamiento para cerrar magistralmente su interpretación.

Rodríguez de la Vega y Torizes, Antonio: *Risueñas fuentes*

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 13. Brillante ejecución de este dúo cuya característica radica en la estrecha relación entre música y letra y en un riguroso contrapunto imitativo que los cantantes expresan del modo más diáfano posible. El estribillo va repetido, antes de que los solistas canten las coplas alternándose. En el *ritornello* al estribillo, ambos se permiten incluir ornamentaciones propias del estilo barroco. Instrumentos como la guitarra o el arpa agregan recursos idiomáticos en el acompañamiento (rasgueos, arpegios) para dar más énfasis a lo que propone el texto.

Ruiz, Mathías: *Barquerillo nuevo*

* *Tíreme flechas amor*, Agrupación Musical Universitaria, Gerardo Arriaga, 1999 [2] Pista 2. Esta versión está realizada sobre los manuscritos que se conservan en el archivo de la catedral de Valladolid. Aunque musicalmente es similar al de la Colección Sánchez Garza, hay diferencias en el orden de las letras de las coplas y en la asignación de voces que deben cantar las partes a solo. Es una interpretación que considera las maneras de ejecución de la música barroca, aunque las voces no empastan entre sí. Los cantantes son solistas cantando juntos, pero no tienen sentido de grupo. Se han grabado el estribillo y tres coplas, sin *ritornello*. El acompañamiento lo realizan una guitarra barroca y un violonchelo barroco.

Ruiz, Mathías: *Muy poderoso señor*

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros.* Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 8. Un *Solo* a lo divino que contiene nueve estrofas, está resuelta en una versión instrumental con el conjunto de violas *da gamba*. La corta pieza de Ruiz se divide en dos grandes frases

que los músicos tocan repitiéndolas y creando una estructura que cobra un vuelo propio, de música pura, que no hace extrañar el texto.

Rusi, Abate de: ***Zagales, oíd las ansias mías***

* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 11. Se han grabado las cuatro coplas que alternan de dos en dos con el estribillo. Éste sirve de introducción, intermedio y final. El acompañamiento lo realizan el clave y la *viola da gamba*. Es una buena versión de este tono humano, tanto por parte de la solista que resalta claramente la naturaleza amatoria del texto con su canto claro y bien fraseado, y con los mesurados adornados que introduce en el texto musical, como por el acompañamiento que realiza José Suárez.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 6. Otra de las magníficas versiones de esta extraordinaria pieza que pone de relieve el más puro estilo del barroco hispanoamericano del siglo, esta vez en la estupenda interpretación de Furio Zanazi. Su bello timbre de barítono y su creativa interpretación se aúnan para dar vida a uno de los más retadores y difíciles tonos humanos del periodo colonial. El cantante desentraña de modo admirable la estrecha relación retórica que hay entre música y texto, entre canto y prosodia, llegando a trascender la lectura de la partitura en una convincente y emocionante recreación. Con él, el conjunto instrumental que lo apoya (la viola que alterna el canto en las coplas, los desgranes armónicos del arpa o de la guitarra o tiorba, los contracantos del bajón) logra el cometido de volver arte lo que eran simples signos de la notación mensural. Quien quiera que sea este Abate de Rusi, su inspirada canción amatoria halla en Zanazi y compañía a sus mejores y más calificados intérpretes. Ante tanta calidad, uno quisiera que estuvieran grabadas las cuatro coplas y no sólo tres.

Salazar, Antonio de: ***Digan, digan quién vio tal***

* *El eco de Indias*, Ars Longa, 1998 [1] Pista 11. Es una versión mixta en la que la voz de la segunda tiple está sustituida por un violín. El villancico se canta con un ritmo ágil, sostenido por una guitarra barroca y una *viola da gamba*. Las coplas, tres de las cuatro, las interpreta una soprano solista, *a capella*, apenas acompañada por un pandero. La respuesta a las coplas se da en un potente *tutti* que quiere expresar la dualidad barroca concertino-ripieno.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial, Coro de Cámara de Bellas Artes.* Disco 2, Lado 2, [1984] pista 5; *Música Virreinal (s. XVI – s. XVIII). Antología de la Música Clásica Mexicana*, 1990 [1]. Sólo se han grabado el estribillo y las coplas primera y cuarta con *ritornello*

al principio. Los acordes conclusivos tienen excesiva duración. El acompañamiento se realiza con un órgano eléctrico. Versión basada en la edición de TMPM II.
* *Villancicos de la Colonia, Coro de la Catedral de México*, 1993 [6]. Pista 12. Con un sonido ampuloso del coro, esta versión del villancico de Salazar se ciñe a la estructura estribillo-coplas-respuesta a las coplas-estribillo. Las coplas están cantadas por dos sopranos al unísono con evidentes diferencias de emisión. La lectura equivocada de los calderones en los acordes finales de las coplas y su respuesta (como signo de prolongación y no como respiración), rompe la continuidad que plantea la composición. El acompañamiento se realiza con un órgano. Esta versión, basada en la edición de TMPM II, reproduce algunos errores de la transcripción.
* *300 años de música colonial mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España, 1993 [5] 2002 [6] Pista 8. Realizada a partir de la edición publicada en TMPM II, con la semitonía revisada, recoge el estribillo y las dos primeras coplas con su respuesta, además del *ritornello*. El acompañamiento lo realiza un clavecín con *viola da gamba*.

Salazar, Antonio de: *Tarará, qui yo soy Antón*
Ars Musicæ novi et veteris mundi, Alegría y devoción, los grupos Il Piacere y Sarabanda, 1988 [1] Lado B, Pista 1. Un dúo de flautas y un dúo de sopranos realizan esta versión. Con ritmo vivo, con picardía, se interpreta este delicioso villancico de Salazar, usando el estribillo como introducción instrumental, cantándolo después y enlazándolo con las coplas primera y segunda, intercaladas con una versión puramente musical de las mismas. El acompañamiento lo realizan una guitarra barroca (su sonido claro es digno de mención) y una *viola da gamba*. Las sopranos, siempre con la voz presente y clara, y con muy buena dicción, cantan divertidas, como los personajes negros que van a la adoración navideña.
**Avecillas sonoras. Villancicos from 18th century Latin America*, Música temprana, 2008. Pista 14. ¿Cuál será la frontera entro lo popular de un villancico y su folclorización? El rasgueo introductorio de la guitarra barroca semeja el de un son jarocho. Al final de la sexta copla, para indicar la vuelta al inicio e ir al final, un grito "¡se acaba!" argentiniza y folcloriza una pieza que por sí sola tiene un fuerte sabor popular. Se han grabado seis de las ocho coplas y cada vuelta al "tarará" que sirve de estribillo va acompañado de maracas o sonajas. Las sopranos introducen algunas ornamentaciones que se antojan intuitivas, pero nunca retóricas. En el cuadernillo se indica que pertenece a la Catedral de México y no a la Colección Sánchez Garza.
* *Celebremos al Niño*, The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 7. Aunque los manuscritos indican que este negrito es para dos tiples, los intérpretes

cedieron a la tentación de cantarla con dos voces masculinas, quizá por aquello de "tarará, tarará qui yo soy Anton, ninglito li nacimiento", más pertinente de caracterizar al personaje con voces de hombre. Los músicos encargados del acompañamiento (guitarra barroca, *viola da gamba*) hacen una pequeñísima introducción con la frase inicial. Se interpreta el estribillo intercalado con las coplas 1-2 y 3-4, haciendo un *ritornello* para el final. Una característica es que las notas finales de cada frase quedan demasiado largas para el estilo. La culminación del villancico se da con la reiteración en *decrescendo* de la frase "qui lo más y mijó".

* *Entre Reyes y Virreyes, Música Novohispana y Española de los siglos XVII y XVIII*, Ensamble de Música antigua Collegium Vizcaynum, 2002 [3] Pista 1. El título figura como "Tarará, tarará qui soy Antoniyo". El cuadernillo del disco no menciona la fuente usada para la grabación, pero sin duda procede de *CMBM*, ya que el doctor Robert Stevenson equivoca la lectura del manuscrito original que empieza con "Tarará, tarará, qui yo soy Anton yo..." y lee "Tarará tarará qui yo soy Antoniyo". Lo canta un coro femenino acompañado con clavecín y *viola da gamba*. Las coplas están en un tiempo más lento y con suspensiones al fin de cada verso, a cargo de un dúo no siempre afinado. El villancico lo introducen las violas (*da braccio* y *da gamba*) tocando una vez el estribillo. El ritmo del canto lo marcan unas percusiones (tambor y sonajas). De las ocho coplas se han grabado la segunda, la sexta y la octava.

* *Grandes éxitos de la Edad Media y el Renacimiento*, Los tiempos pasados, 1992 [1] Pista 16. Interpretan un dúo de soprano y tenor doblados por un dúo de guitarras de seis cuerdas y una *viola da gamba* en el continuo. La estructura es estribillo a dúo-dos coplas-estribillo instrumental-dos coplas-estribillo. Están grabadas las coplas primera (dúo de soprano y guitarra segunda), tercera (unísono de soprano y tenor cantando la primera voz), otra vez primera (a dúo) y de nuevo tercera (a dúo). No se explica qué hace esta pieza del barroco novohispano en un disco con ese título.

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 4. Arranca con una versión instrumental de la parte final del estribillo, antes de dar paso al dúo de tiples que, en este caso, son interpretados por una soprano y un barítono y el apoyo del conjunto de violas, guitarras, arpa y bajón. Se grabaron cantadas las coplas primera (tiple sola), segunda (barítono solo) y cuarta (a dúo) y hay una de corte instrumental (con el dúo realizado por una viola y el bajón) que ocupa el lugar de las tercera. El *ritornello* se da al punto donde entraron los instrumentos para marcar la introducción. De entre los aspectos destacables hay que mencionar la belleza de las voces

y la excelente dicción y fraseo, el *tempo* y el sentido de acompañamiento de las guitarras barrocas, y la continuidad que cobra la pieza al hacer una elisión en el último compás del estribillo y de las coplas como primer compás de lo que sigue.

* *Música de dos mundos*, Grupo Ganassi, 2006 [1] Pista 8. El dúo de tiples está sustituido por un dúo de flautas dulces a los cuales le acompañan un laúd, una viola *da gamba* y una pandereta que toca los primeros tiempos de cada compás de 6/8 o marca las hemiolas. La versión comprende el estribillo y dos coplas, que al ser instrumentales suena a simple repetición, con vuelta al estribillo, en la que se escuchan atisbos de ornamentación.

* *Música en el Virreinato de la Nueva España*, Concentus Virreinal, 1995. Lado B, Pista 1. Otra de las varias versiones mixtas —vocal-instrumentales— que se han hecho de este villancico. Un dúo de flauta dulce y violín introducen la pieza tocando el estribillo y la música de las coplas. Entonces ingresan las cantantes —una soprano de voz temblorosa e indomable vibrato, y una contralto de voz velada— cuyas líneas son dobladas por los instrumentos. El acompañamiento está a cargo de una guitarra de seis cuerdas y una persistente y molesta percusión. Están grabados el estribillo y las cuatro primeras coplas.

* *Niños cantores de la Escuela Nacional de Música*, Niños cantores de la Escuela Nacional de Música, [2003] [2] Pista 1. El estribillo lo canta todo el coro; las coplas (las cuatro primeras, de dos en dos), un dúo de solistas. El acompañamiento lo realiza un piano. El sonido fresco y natural de este coro infantil y el de los solistas niños hace muy disfrutable esta versión, aunque no se ajuste bajo ningún concepto al estilo barroco.

* *Nueva España, Close Encounters in the New World*, The Boston Camerata, 1993 [3] Pista 15. Lo interpretan dos sopranos de muy buena voz y conocimiento del estilo barroco. El acompañamiento lo realizan un órgano, guitarra barroca y *viola da gamba*; participa un pandero. Se canta el estribillo alternado con las cuatro primeras coplas (de dos en dos). A pesar de que las cantantes no son de habla hispana, su dicción es correcta.

* *Polyphonies Espagnoles et Americaines*, Grupo Vocal Gregor, 1986 [1] Pista 29. Es una versión casi madrigalística, con un dúo de sopranos apoyadas por el bajo que hace la línea del continuo con fonemas (tum, tum tum) que imitan el *pizzicato* de un instrumento de cuerda. El permanente ritmo de un tamborcico y de algunos toques de pandero en las coplas contextualizan la pieza en un ambiente festivo, aunque discreto. Se han grabado los coplas primera, segunda, tercera y cuarta, alternadas de dos en dos con el estribillo.

* *...por divertir mis tristezas... Música renacentista y virreinal*, Grupo Tempore, [1986] [2] Lado B, Pista 8. Un dúo de flautas dulces sopranos y

la guitarra barroca en el acompañamiento conforman el elenco que da vida instrumental a este villancico. La interpretación es demasiado articulada, aspecto que se acentúa por el empleo de percusiones (en especial un tamborcillo que marca el ritmo). Se hace dos veces la música de la copla, enmarcada por el estribillo que abre y cierra la pieza. Los tres acordes finales de la conclusión están omitidos.

* *romances y villancicos de españa y del nuevo mundo*, Música Ficta, 1996 [7] Pista 10. Otra de las varias versiones instrumentales de este villancico negro. Comienza con una ejecución lenta del estribillo que cumple una función introductoria, tocada en dos flautas altos. Luego, empieza de nuevo el estribillo, pero en un *tempo* rápido. Paulatinamente se van agregando elementos: una segunda flauta, más percusiones, rasgueos de la guitarra, *pizzicatti* de la viola, etc. La forma queda ajustada a un esquema ternario estribillo-copla (dos veces)-estribillo. Le da fin un breve comentario de la percusión.

* *Spain in the New World*, Hesperus, 1990 [2] Pista 8. Es una versión en dos tandas: la primera, puramente instrumental, es tocada por un dúo de flautas con el acompañamiento de la guitarra barroca y una *viola da gamba* en el bajo continuo (estribillo y dos veces la música de la copla); la segunda, mixta, en la que se sustituye a la primera flauta por una soprano. Ella canta las dos primeras coplas (de ocho) enmarcadas por el estribillo. El acompañamiento de la guitarra, bastante esquemático, resulta sin embargo efectivo por la precisión rítmica con que realiza su parte. La resolución de la primera cadencia de las coplas, hacia el segundo grado de la escala de Sol, es arbitrariamente resuelta en un acorde mayor en vez de menor, lo que deja en el oyente una impresión de que algo está fuera de sitio. Versión basada en *CMBM*.

* *Spanish Renaissance Music*, Ancient Consort Singers, 1990 [3] Pista 4. El estribillo de esta interpretación contempla la participación de una soprano y una contralto, dobladas con flautas dulces y acompañadas por arpa y *viola da gamba*. En las coplas (que son sólo las cuatro primeras) únicamente están el dúo y la *viola da gamba* que lleva el continuo. El excesivo vibrato y el timbre penetrante de las cantantes resulta postizo para un villancico de este tipo. Si no fuera por los instrumentos, típicos de un conjunto renacentista, podría pensarse que el dúo canta cualquier canción popular.

* *Spanische Renaissance-Musik*, Ancient Consort Singers, 1992 [3] Pista 4. Es una reedición de la versión arriba comentada.

* *The new jungle book of the baroque*, Ensemble Villancico, 2003 [4] Pista 14. Es una breve versión, realizada por un dúo de tenores acompañados por una guitarra barroca y toques de maracas. Sólo están grabados el estribillo y las dos primeras coplas, sin *ritornello*. Muy

definido el ritmo de la guitarra para el acompañamiento. El canto de los tenores, simplemente llano.
* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 2, [1984] pista 4; *Música Virreinal (s. XVI – s. XVIII). Antología de la Música Clásica Mexicana*, 1990 [1] pista 5. Procede de una interpretación en vivo. El dúo de tiples ha sido sustituido por un dúo de tenor y bajo. Se han grabado el estribillo y la primera de ocho coplas, repetida. No hay *ritornello* al estribillo. El acompañamiento se realiza con un órgano eléctrico. Versión basada en la edición de TMPM II.
* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 9. Esta versión cantada por un dúo de tenor y bajo, con acompañamiento de órgano, ajusta el villancico a la estructura estribillo-mudanza a las coplas-vuelta al estribillo. Se cantan cuatro de las ocho coplas, agrupadas de dos en dos. El *tempo* está en un *ritenuto* constante y la música se oye frenada, sobre todo en las coplas. Versión basada en la edición de TMPM II, aunque con la semitonía revisada.
* *Virreinato de Nueva España, Música del Pasado de América, Vol. 5*, Camerata Renacentista de Caracas, 2000 [3] Pista 5. Lo interpreta un dúo de tenor y bajo, doblados en el *ritornello* por las flautas. El continuo lo lleva un bajón y el acompañamiento un clavecín. Están grabados el estribillo, una vez a dúo, una segunda con las flautas y en *tutti* por tercera vez para finalizar, y cuatro coplas, éstas de dos en dos. Las voces plenas, con una emisión clara y precisa, dejan disfrutar este sabroso villancico negro.

Salazar, Antonio de: ***Un ciego que con trabajo canta***
* *Celebremos al Niño,* The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 10. En el estribillo participan un contratenor o contralto hombre y un tenor; las dos coplas quedan en manos de un bajo profundo (alcanza el mi 3) que no siempre da con la entonación correcta de las notas y en la respuesta a las coplas vuelve el dúo de contratenor y tenor. La voz del bajo es muy pesada y canta con un molesto *vibrato* operático; sumado al tiempo lento con que se interpretan las coplas, el espíritu festivo del villancico se pierde. El continuo lo realizan una *viola da gamba* y una guitarra barroca.
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 16. La introducción está hecha de dos maneras: una instrumental, con el canto confiado a la *viola da gamba*, y otra en canto dialogado, como si fueran dos narradores los que cuentan lo sucedido o por suceder. En el primer dúo del estribillo, la primera voz la canta el barítono y la segunda, la soprano cruzando el registro una octava arriba. Sólo se grabó una copla, de forma antifonal,

partiéndose las frases la soprano y el barítono según el hilo narrativo del texto. El "tumbe que tumbe" final no está resuelto a dúo o, en todo caso, prevalece la voz del barítono y sólo aflora la voz de la soprano en los compases finales una octava más alta.

* *...por divertir mis tristezas... Música renacentista y virreinal*, Grupo Tempore. [1986] [2] Lado B, Pista 6. La interpretación del tenor que hace la parte solística es de un nivel de ingenuidad y desconocimiento que raya en una insolente audacia. Ni una sola inflexión para resaltar el texto ni el menor asomo de comprensión de su papel narrativo caracterizan a esta versión. Es un canto displicente. En un nivel similar se sitúa la mezzosoprano que le hace dúo. Ambos cantan sin ningún sentido de fraseo, sino nota a nota, golpeando cada una de ellas. El acompañamiento se realiza con clavecín y *viola da gamba*. Están grabados la introducción, el estribillo y la primera copla, luego de la cual el villancico se retoma Da Capo. Versión basada en *CMBM*, del cual el tenor reproduce las semitonías equivocadas.

* *Spain in the New World*, Hesperus, 1990 [2] Pista 16. La introducción del villancico, escrita para tenor, está cantada por una soprano. La voz del alto, en el dúo subsecuente, está sustituida por una *viola da gamba*. La soprano también canta las dos coplas, con buena voz y sentido musical, pero con muy mala pronunciación del español ("marrido" por marido; "mordor" por morder; "mancana" por manzana). La introducción y el estribillo a dúo sirven de principio y final. El acompañamiento lo realizan el clave y una *viola da gamba*.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 2, [1984] pista 3; *Música Virreinal (s. XVI – s. XVIII). Antología de la Música Clásica Mexicana*, 1990 [1] pista 6. Procede de una interpretación en vivo. La sección del dúo de alto y tenor está resuelta con un barítono y un tenor. A la introducción y al estribillo sólo le sigue la primera copla a solo y su respuesta a dúo con la que finaliza la pieza. El acompañamiento lo realiza un órgano eléctrico. La versión, muy gritada, está basada en la edición de TMPM II.

* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 11. Lo interpreta un dúo de alto y tenor, éste con una voz muy operática, dicción irregular y poca musicalidad. La contralto, muy discreta, canta sus partes con corrección. Se ejecuta todo el villancico, es decir, la introducción, el estribillo a dúo, las dos coplas y la vuelta a la introducción con estribillo. El acompañamiento lo realiza un órgano. Versión basada en la edición de TMPM II.

Salazar, Diego José: ***A la estrella que borda los valles***
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 12. Un trío de violas *da gamba*, apoyado por un clavecín, hace una interesante recreación del estribillo de este villancico a dúo y bajo continuo. Destaca sobre todo la claridad y elegancia del fraseo. No se grabaron las coplas.

Salazar, Diego José: ***Afuera, pompas humanas***
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 1. Originalmente una pieza para cuatro voces y acompañamiento, en esta versión la parte de la segunda soprano la interpreta un barítono y las de alto y tenor las hacen unas violas *da gamba* tenor y bajo. El acompañamiento está a cargo de un órgano, una guitarra barroca y otra *viola da gamba* bajo. Estilísticamente exquisita, la primera letra se canta a dúo; la segunda, sólo con la soprano; la tercera, con un violín en la voz del tiple a dúo con el barítono; luego se hace una versión instrumental con el violín y las violas *da gamba* y, por último, otra vez a dúo con las violas tocando las voces internas. El elegante fraseo, la calidad de la emisión vocal y la sobria, pero adecuada, ornamentación, hacen patente la calidad de la breve composición del maestro sevillano.

Salazar, Diego José: ***Ay, que me prende el amor***
* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 2. Este es un *Solo* humano que consta de estribillo y cuatro coplas. La primera sección del estribillo la presenta el barítono, a quien acompañan un bajón y una guitarra barroca, y la segunda, la soprano que va acompañada por el arpa o el clave y la *viola da gamba*. Las coplas se interpretan de forma alternada comenzando con la voz masculina. En el último compás, para enlazar una copla con otra, los intérpretes agregan una fórmula que consiste en tocar en hemiola los acordes sobre los grados IV-V y I, ya con una clara función tonal. En el inicio de la pieza está ausente el primer compás, pero presente en la vuelta al *Da Capo*. Si la transcripción implicaba la transposición una cuarta más baja, por estar la pieza con claves altas, la Capella Mediterránea la lleva todavía un tono más bajo. La línea del continuo está confiada al arpa barroca, el clavecín, una guitarra barroca que es tocada con rasgueos, y un bajón bajo que no figura en la mención de participantes de la grabación. El inteligente empleo de los instrumentos otorga variedad, riqueza dinámica y brillo tímbrico a esta pieza amatoria.

Santiago, Fray Francisco: *Ay, cómo flecha la niña*

* *Spain in the New World*, Hesperus, 1990 [2] Pista 20. Aunque esta versión se basa en la partitura publicada en *CMBM*, la obra ha sido transportada una cuarta abajo. El dúo esta formado por una soprano y un violín. El acompañamiento lo realizan un clavecín y una guitarra barroca. Sólo están grabadas las dos primeras coplas, a las cuales se le suma el estribillo que sirve de inicio y final. El *tempo* vivaz es acentuado por el ritmo que señalan las maracas de manera persistente.

* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 1. Procede de una interpretación en vivo. El título está indicado como "Ay cómo flecha rayos". Están grabados el estribillo y la primera copla que se canta repetida. El acompañamiento está confiado a un órgano eléctrico. La interpretación incluye cromatismos ajenos al estilo. El coro interpreta esta pieza en el tono original del manuscrito (que usa claves altas), la dicción se ve traicionada y no se entiende gran cosa del texto. Contiene muchas desafinaciones y notas falsas. Esta versión se basa en la edición de TMPM II.

Sanz, Francisco: *Ah, de la vaga campaña*

* *Maestros andaluces en Nueva España. Obras de Antonio de Salazar, Matías Ruiz, Miguel de Riva, Diego José de Salazar, Francisco Sanz y otros*. Capella Mediterránea, 2004 [2] Pista 7. Concebida para tres voces (dos tiples, tenor y acompañamiento), la resolución del conjunto que hizo esta versión, en la que sólo hay dos voces, una soprano y un barítono, pasa por hacer acomodos para que esté presente la mayor parte de la trama sonora. La soprano canta la primera línea casi siempre, excepto en la parte final de las coplas, donde toma la voz de la segunda tiple que venía cantando el barítono, quien asume entonces la del tenor. El barítono, ya se ha dicho, hace la segunda voz, pero eventualmente canta las partes a solo del tenor, mismas que en su momento son sustituidas por una viola *da gamba*. En la interpretación de las coplas, se obvian versos de la segunda sección, lo que hace entonces ininteligible el texto. Calidad musical hay, no cabe duda; resolución filológica, de respeto al texto, no. Importa más lo que puede hacerse con los materiales en una lectura libre, que lo que intrínsecamente ofrece la partitura.

Torres y Martínez Bravo, José: *Fuga*

* *autour du livre d'orgue de Mexico*, Gustavo Delgado-Ofelia Castellanos, 1994 [1] Pista 10. La diferencia con la versión anterior está en aspectos como la resolución de los trinos y la incorporación de adornos diversos. Ésta es más rica en ornamentaciones, pero llena de descuadres rítmicos (el

compás anterior al trino de la exposición del sujeto inicial es un caso más que evidente) a lo largo de la pieza.
**Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 1, Lado A, pista 1. Es una versión absolutamente ajustada a la transcripción realizada por el propio intérprete, en la que se distinguen nítidamente la entrada de cada uno de los sujetos de la fuga y los correspondientes contrasujetos.
* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 5. A partir de la transcripción hecha para su tesis doctoral, Delgado Parra ofrece una interpretación en la que apela al uso de diversos registros del órgano para las sucesivas exposiciones del tema de la Fuga.

Torres y Martínez Bravo, José: *Obra de mano derecha de medio registro (Despacio, Andante, Grave y Allegro)*
* *Arp-Schnitger-orgel*. Cristina García Banegas, 2002 [2] Pista 5. Para esta ejecución, la organista no sólo ha corregido las notas equivocadas de la transcripción, sino que hace notorio un estupendo sentido del fraseo y de la ornamentación. Las cuatro partes están encadenadas de tal suerte que balance, contraste y unidad forman un todo indisoluble y dejan apreciar la intención del autor de escribir una suerte de suite muy de la época.
* *Acordeón de concierto, Vol. 2*, Antonio Barberena, [2006] [4] Pistas 5, 6, 7 y 8. Barberena es un acordeonista verdaderamente pulcro para tocar las notas escritas en la partitura. Así, respeta cada uno de los sonidos que la transcripción del maestro Ramírez ofrece, incluso las notas que están equivocadas. En el tercer movimiento demuestra que conoce la ornamentación barroca, pero no la emplea en los demás movimientos, si se exceptúan las no muy ortodoxas apoyaturas que agrega en el movimiento inicial.
* *El órgano barroco*, Rafael Cárdenas, 2006 [3] Pistas 12, 13 y 14. En esta versión, los dos últimos movimientos se tocan unidos, como una *giga* que va precedida de una introducción lenta. La línea de la mano izquierda del segundo movimiento resulta ininteligible, no sé si por defecto de grabación o porque el instrumento que se usó para esta interpretación tiene poca sonoridad en el registro grave. El primer y el tercer movimientos incorporan adornos muy del estilo barroco.
* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 1, Lado A, pistas 2, 3, 4 5. Está grabada sin considerar que los cuatro movimientos forman una unidad, una suerte de suite para órgano. La ejecución se ciñe a la edición del propio intérprete (en el libro están separados en dos obras de dos movimientos cada una), incluyendo las notas equivocadas de la transcripción.

* *La tierra se alegra, Música del México novohispano*, ¿Rafael Cárdenas?, 2003 [1] Pista 10. Esta interpretación reúne los cuatro movimientos como las partes de un todo. Es una ejecución muy pulcra y con una aplicación de ornamentos lo más estilísticamente posible. Si se basó en la edición de Felipe Ramírez Ramírez, la partitura ha sido revisada antes de usarse.
* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 3. Es quizá la versión en la cual el encadenamiento de los movimientos que integran la pieza está mejor resuelto, no sólo por los adecuados *tempi* para cada sección, sino también por la justa pausa entre un movimiento y otro y por un acertado cambio de registros en el órgano. También resaltan la manera de resolver las fórmulas cadenciales y las ornamentaciones genuinamente barrocas que enriquecen el discurso.

Torres y Martínez Bravo, José: ***Obra de lleno de séptimo tono***
* *autour du livre d'orgue de Mexico*, Gustavo Delgado-Ofelia Castellanos. Pista 1. Arranca la pieza con un acorde que preludia la entrada del primer compás. Termina así también: con un largo arpegio sobre el acorde cadencial, para hacer lucir el registro entero del órgano histórico de Cholula en el que está hecha la grabación. En el transcurso de la obra, tocada en ritmo bastante rápido, el organista introduce numerosos adornos. No es muy exacto el sentido de la pulsación rítmica ni parece estar entendido el principio y fin de las frases.
* *El órgano barroco*, Rafael Cárdenas, 2006 [3] Pista 10. Es una ejecución ceñida a la transcripción de Felipe Ramírez Ramírez. Aunque se le han añadido algunas pocas ornamentaciones en puntos donde hay cláusulas, no se corrigen las notas equivocadas de la transcripción.
* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez. En una velocidad moderada, la textura de esta pieza se hace nítida. Sería una estupenda versión, sobre todo por el fraseo claro, si no fuera porque reproduce las notas erradas de la transcripción.
* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 7. Un pequeño juego de acordes preludian el inicio de esta pieza. La diferencia con la transcripción de Ramírez estriba en que ésta incluye ligaduras que no están en el manuscrito y que tampoco se agregan en la primera transcripción.

Torres y Martínez Bravo, José: ***Otra de séptimo tono***
* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 1, Lado B, pista 1. Toda la diafanidad de los compases iniciales se pierde a partir del compás trece, a medida que empiezan a aparecer notas fuera de lugar, unas sugeridas por el transcriptor-intérprete, y otras procedentes del manuscrito, sin duda una copia con errores.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 1. En la grabación de Delgado Parra, esta pieza figura como "Obra de séptimo tono". La obra corre en un tiempo vivo y ágil, tanto en la parte en compás de cuatro tiempos como en la de ¾. Hay diferencias en la resolución de los compases 13-14 respecto de la transcripción de Ramírez Ramírez que hacen más lógico el discurso musical. También se han agregado notas, ligaduras y alteraciones, éstas últimas atinadas unas veces (compás 59, mano izquierda) y otras no (compás 25, mano izquierda, *v.g.*).

Torres y Martínez Bravo, José: ***Otra de primer tono bajo***

* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 1, Lado B, pista 2. Ésta es la que el transcriptor-intérprete llama "Fuga de las quintas paralelas", un asunto que merece una discusión aparte. Aquí sólo hay que decir que la interpretación es traducción fiel de una edición deplorable.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 8. El erróneo concepto de que esta es una fuga de quintas paralelas ha sido dejado de lado merced a la corrección que el transcriptor-intérprete hizo de los compases equivocados en el manuscrito. La presentación de los sujetos se ofrece recargada de ornamentación y a lo largo de los primeros 17 compases en un *tempo* lento. A partir del compás 18, la velocidad se dobla. En la reexposición del sujeto de la fuga, vuelve el tiempo lento. En general, el ritmo se siente bastante aleatorio.

Torres y Martínez Bravo, José: ***Partido de primer tono alto***

* *Arp-Schnitger-orgel.* Cristina García Banegas, 2002 [2] Pista 4. La fiel lectura de la organista lleva implícita la aplicación de ornamentos diversos que consolidan las funciones tonales planteadas en la estructura de la pieza. La exposición de sujetos y contrasujetos está claramente definida a partir de la idea de que una manera de presentar el tema implica una manera de hacer la imitación. La cadencia, con la tercera de picardía (no sugerida en la transcripción), resulta la conclusión adecuada para esta breve pieza.

* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 2, Lado A, pista 1. En virtud de que esta partitura tiene un número considerablemente menor de errores en el manuscrito o más precisión en la aplicación de alteraciones, la ejecución resulta más convincente que otras del mismo disco.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 4. Lo que hace diferente a esta versión es la concepción de los *tempi*, bastante ágiles en relación a otras interpretaciones. El trabajo textural es menos limpio.

Torres y Martínez Bravo, José: *Otra de Torres*

* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 2, Lado A, pista 2. Aunque la pieza es de fuerte sentido modal, el resultado sonoro se antoja como un ejercicio de falsas relaciones y superposiciones cromáticas que atentan contra la claridad del discurso musical, sobre todo en un estilo que no admite dudas acerca de qué notas deben tocarse en determinados momentos.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 2. Aunque es una nueva grabación de la pieza realizada por el mismo intérprete, lo que sigue ensuciando su acabado es la falsa relación que se produce entre las notas que corren en escalas y las que las sostienen como acordes (Sol natural mientras se mantiene un Sol sostenido; Do natural mientras se deja sonando un Do sostenido, etcétera).

* *Polifonía novohispana en las catedrales de Puebla y México*, Gustavo Delgado, 2002 [7] Pista 13. Esta versión, denominada "Obra de Torres" en el disco, parte de la transcripción realizada por el propio intérprete como una alternativa a la edición de Felipe Ramírez Ramírez, pero como las alteraciones de varios pasajes escalísticos están mal resueltas en relación a la armonía sobre la cual ocurren, el resultado no es menos cacofónico que aquella transcripción a la cual pretende sustituir.

Torres y Martínez Bravo, José: *Batalla de Torres*

* *Acordeón de concierto,* Antonio Barberena, 2000 [1] Pista 9. He aquí un magnífico ejemplo de lectura acrítica de una obra mal transcrita. El intérprete, estupendo en el manejo de su instrumento, con buen ritmo y musicalidad, lee de manera intachable una partitura imposible (la única edición de que se disponía en el momento de la grabación) y deja escuchar con nitidez todos los desaguisados de la transcripción.

* *Arp-Schnitger-orgel.* Cristina García Banegas, 2002 [2] Pista 1. La lectura de esta organista no sólo corrige el empleo de algunas notas equivocadas en la transcripción, sino que está ricamente ornamentada. El adecuado cambio de registros dota a la pieza de un interés tímbrico notable. A pesar del título (Batalla), la ejecución de García Banegas no resulta anecdótica. La pulcritud para distinguir con nitidez cada una de las líneas es una de sus cualidades más sobresalientes.

* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 2, Lado B, Pista 1. Es quizá la pieza más virtuosística del libro de piezas para órgano. Lo que sorprende es la capacidad del intérprete para leer correctamente tantas notas equivocadas en la transcripción, a partir de la idea (falsa) de que lo que dice el manuscrito es verdadero y no puede contener errores.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 10. Todos los errores del manuscrito han sido subsanados en esta versión. Muy adecuados quedan los contrastes de *tempi* entre las secciones así como las resoluciones propuestas por el organista-transcriptor, principalmente en la sección lenta.

Torres y Martínez Bravo, José: ***Partido de segundo tono de Torres***

* *Arp-Schnitger-orgel.* Cristina García Banegas, 2002 [2] Pista 2. La primera parte tocada como una improvisación, introduciendo ornamentaciones y haciendo uso de cierta libertad rítmica y la segunda más rigurosa de ritmo, aunque no exenta de flexibilidad, nos dejan una imagen diferente de esta música que necesita del empleo de adornos para encontrar su sentido expresivo. La organista conoce sin duda la manera barroca de enriquecer el discurso presentado en este partido de segundo tono.

* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 2, Lado B, Pista 2. Sucede con ésta lo que con las otras piezas: la curiosa aplicación de la semitonía que hace el transcriptor, la resuelve con exacta fidelidad el intérprete. Escuchada esta pieza tal como está grabada, podría pensarse que es mala música o que el compositor es indigno de tal apelativo.

* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 6. Quizá la velocidad de la primera sección es un poco excesiva porque, en los pasajes en fusas, se traiciona la claridad de la ejecución. Sí está logrado el contraste entre sonido "duro" y "eco" y la aplicación de ligaduras faltantes en el manuscrito sitúa la obra en el estilo de la época. También las ornamentaciones en los pasajes cadenciales contribuyen a precisar el perfil barroco de la música del *Libro de Torres*. Para mantener el juego de correspondencias entre sonido "duro" y "eco, el organista-transcriptor no vacila en agregar compases donde siente que hacen falta.

Torres y Martínez Bravo, José: ***Partido de sexto tono***

* *Arp-Schnitger-orgel.* Cristina García Banegas, 2002 [2] Pista 3. El contraste de formas de articulación entre la primera y la segunda vuelta de la primera sección, más *staccato* la primera, más *legato* la segunda, y la riqueza de la ornamentación, aunada al uso de notas "inegalés", le devuelven a esta pieza su genuina filiación barroca. La organista ha corregido las notas equivocadas de la transcripción por el simple expediente de usar el sentido común para tocar una música fuertemente tonal.

* *autour du livre d'orgue de Mexico*, Gustavo Delgado-Ofelia Castellanos, 1994 [1] Pista 16. Esta versión parte de la partitura reconstruida por Felipe Ramírez Ramírez, pero corrige las notas equivocadas de la transcripción-

reconstrucción. No queda clara la frontera entre la inexactitud rítmica y las notas "inegalés" inherentes a este tipo de repertorio.
* *Joseph de Torres, Música para órgano*, Felipe Ramírez, 1988 [2] Disco 2, Lado A, pista 3. La última obra del libro de Torres está incompleta, además de que la parte existente tiene notas equivocadas. La reconstrucción del transcriptor-intérprete, a partir de los errores del original, atenta contra el sentido común de la armonía de los siglos XVII o XVIII y deriva en un ejercicio cacofónico para el teclado.
* *La música para teclado en México durante el período colonial*, Raúl W. Capistrán Gracia, 2005 [1] Pista 1. Pulcritud, musicalidad, nitidez de las voces y un *tempo* adecuado son las mayores virtudes de esta interpretación. También Capistrán corrige las notas equivocadas del manuscrito y da una versión ajustada a los cánones de la época y del estilo de esta música.
* *Obras para órgano de José de Torres y Martínez Bravo*, Gustavo Delgado Parra, 2009, Pista 9. Esta es la pieza que queda inconclusa en el manuscrito y esta grabación recoge sólo lo que el manuscrito ofrece. Una que otra errata del original ha sido corregida.

Torres y Martínez Bravo, José de: ***Luz de las luces***
* *Aires del Virreinato*, Martha Molinar, 1996 [1] 1997 [3] Pista 6. Primera grabación de esta *Tonada* a la Concepción de la Virgen. El acompañamiento lo realizan el clave y la viola *da gamba*. La cantante aborda la pieza con conocimiento del estilo.

Vidales, Francisco: ***Los que fueren de buen gusto***
* *Ars Musicæ novi et veteris mundi, Alegría y devoción*, los grupos Il Piacere y Sarabanda, 1988 [1] Lado B, Pista 4. El nombre del compositor figura como "Francisco de Vidales". Es una realización coral, con muchos desajustes de afinación. La obra está aprendida, pero no interpretada. Los ritmos suenan solfeados, pero no con la convicción que requiere el ritmo atravesado de la jácara. El sonido del coro no es malo, mas no está unificada la emisión vocal de los cantantes. Sólo se han grabado el estribillo, como principio y fin, y la primera de las tres coplas.
* *Al dichoso nacer de mi niño*, Grupo Canto, 2002 [1] Pista 6. El nombre del compositor está indicado como "Francisco de Vidales". Sorprende la seguridad con la que han sido resueltas las dificultades rítmicas de esta complicada jácara. Se grabó el estribillo como principio y fin de la obra, y, en medio, las tres coplas. El director del grupo se toma la libertad de introducir un cambio de *tempo* en medio del estribillo, cuando ocurre el verso "siempre el garbo y la voz yo la cantaré también, ¿como qué? ¿como qué?", a la manera de un recitativo. El soporte rítmico de la guitarra barroca es admirable. El espíritu de la jácara, con su aire vivo y su ritmo

atravesado, está recreado de manera formidable. El acompañamiento incluye órgano y vihuela de arco así como un bajón. La dicción es notable y contribuye a que el texto se comprenda sin dificultad. Quizá lo único no disfrutable es el timbre de la contralto, demasiado metálico y no muy integrado al resto del conjunto.

**Best Carols 100*, Taverner Consort, Choir and Players, CD3, 2007. [1] Pista 2. El nombre del compositor está indicado como "Francisco de Vidales". Dos sopranos (Emily von Evera y Rachel Platt) y una mezzosoprano (Catherine King) cantan alternando con un coro femenino para recrear la dualidad *concertino-ripieno* que le da a esta interpretación su característica barroca. El acompañamiento lo realizan diversos instrumentos: guitarra barroca, arpa, bajón y algunas discretas percusiones. Esta versión contempla el estribillo, las tres coplas seguidas y un *ritornello* al inicio de la pieza. A pesar de que las cantantes son anglófonas es notable el trabajo de dicción a excepción de la palabra "xácara" que se escucha como "sácara". También es destacable la resolución de las dificultades rítmicas de las piezas.

* *Celebremos al Niño*, The Rose Ensemble, 2005 [3] Pista 3. El compositor figura como "Francisco de Vidales", a partir de la publicación de este villancico que hizo el doctor Robert Stevenson —cuyo nombre aparece como Robert Stephenson en las notas del cuadernillo— en *CMBM*. El aire vivaz de la jácara se pierde por la excesiva lentitud con que los intérpretes —tres voces masculinas— abordan la pieza. A favor hay que decir que el descifrado rítmico es exacto y la afinación puntualmente ejemplar.

* *Missa Mexicana*, The Harp Consort, 2002 [5] Pista 4. El nombre del compositor figura como "Francisco de Vidales". Tres solistas mujeres (dos tiples y un alto) interpretan esta jácara con el acompañamiento de un arpa, una guitarra barroca y una viola *da gamba* en *pizzicato* doblando a la mano izquierda del arpa. Es notable la comprensión de la rítmica de la pieza y su relación con la acentuación de las palabras. Están grabados el estribillo y las tres coplas. Al final de cada una de ellas se hace un *ritornello* al verso final del estribillo "tres a tres y una a una, vaya de jácara pues". Es interesante que el discurso de las coplas esté concebido como el de un permanente *crescendo* que remata en la cita del verso conclusivo del estribillo. El *tempo* no es muy vivo, pero lo suficientemente preciso para recrear el aire de danza de la jácara. Versión basada en *CMBM*.

* *Tente en el ayre*, La Fontegara, 1996 [8] Pista 14. Es una versión instrumental realizada con flauta de pico, viola *da gamba* y guitarra barroca. La flauta toca las partes de la tiple primera y, cuando es necesario, las de tiple segunda. La viola lleva la voz del bajo, pero eventualmente las del alto. La guitarra hace el acompañamiento. La forma es estribillo-copla-estribillo. La flauta toca sus partes siempre ornamentadas. Rítmicamente

muy bien resuelta, propone una lectura en "abstracto", por la ausencia del texto, que revela la riqueza de ideas de la pieza.
* *Trayectoria de la Música en México, Época colonial*, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 2 [1984] pista 2. Procede de una interpretación en vivo. El nombre del compositor figura como "Francisco de Vidales". La interpretación está a cargo de un trío masculino, sin acompañamiento. Están grabados el estribillo y sólo la primera copla (faltan dos). Las voces resultan demasiado densas, casi operáticas, para este tipo de repertorio. Versión basada en la edición de TMPM II.
* *Villancicos de la Colonia*, Coro de la Catedral de México, 1993 [6] Pista 7. El nombre del compositor está indicado como "Francisco de Vidales". Es una versión que recoge las tres coplas, enmarcadas por el estribillo, haciendo una forma ternaria A-B-A. El acompañamiento lo realiza un órgano. Es de suponer que la dificultad rítmica de la pieza obligó al director a llevarla en un *tempo* muy lento para el aire de una jácara. La interpreta un coro de mujeres a tres voces. Esta versión se basa en la edición de TMPM II.

Vidales, Francisco: *Toquen as gaitas*
* *Destellos del México Barroco*, Grupo Hermes, 1994 [2] Pista 5. Se indica el nombre del compositor como "Francisco de Vidales". Se grabaron el estribillo y las coplas primera, segunda, tercera y quinta. El continuo lo realizan una guitarra barroca y un violonchelo.
* *La çarauanda del convento, Música sacra para desacralizar*, Capilla Jerónima, dir.: Carlos Hinojosa, 2006 [2] Pista 3. Esta desacralizada versión del villancico de "Francisco de Vidales", está llena de desacertadas sonoridades onomatopéyicas (de unas gaitas, que abren la interpretación, y esas mismas después de la quinta copla sobre el texto "toquen, toquen"), y de *portamenti* ajenos al estilo, sobre todo los del final. La grabación incluye el estribillo y las coplas primera, segunda, tercera y quinta. El continuo está realizado con una guitarra barroca (con un sentido muy irregular del ritmo) y un violonchelo.

Xuárez, Alonso: *Venid, zagales, veréis a un Dios niño*
* *Trayectoria de la Música en México*, Época colonial, Coro de Cámara de Bellas Artes. Disco 2, Lado 1, [1984] pista 6. Procede de una interpretación en vivo. El nombre del compositor figura como "Alfonso Juárez". La dotación original es de dos tiples, alto y tenor, pero en esta versión la voz de alto está reemplazada por la de tenor y la de éste por un bajo. La estructura es estribillo-copla-estribillo, pero sólo está grabada la primera copla repetida. El acompañamiento es de un órgano eléctrico. Esta versión se basa en la edición de TMPM II.

* *Villancicos del Barroco Hispanoamericano*, Conjunto de Música Antigua de Santiago, 1998 [2] Pista 7. En un tiempo muy lento, esta grabación rescata el espíritu de rorro de esta delicada pieza. El cuidado fraseo, la limpia emisión vocal y el preciso balance resaltan las bellezas de la obra. Están grabados el estribillo y las dos coplas sin *ritornello*. La voz del segundo bajo va confiada a una *viola da gamba*. El acompañamiento lo realiza una tiorba y la línea del continuo, un violón.

CENDIM
DIFUSION

Manuel M. Ponce y la canción mexicana

Leonora Saavedra

Este artículo expone la relación de Manuel María Ponce (1882-1948) con la música popular mexicana, en especial durante las dos primeras décadas del siglo XX. Antes de la revolución de 1910, Ponce ya empleaba materiales musicales populares como fuente para sus obras de concierto, pero a partir de 1911 se hizo sistemático su tratamiento de la canción, en arreglos que la presentaban con un formato bipartito, con un ritornelo, con melodías en forma de arco y armonía que se basaba en el uso elemental de tónica y dominante. Este tratamiento se puede examinar en una canción popular arreglada por Ponce, *Marchita el alma*, y en una canción original suya, *Lejos de ti*. La publicación en 1912 de una colección de arreglos de Ponce a canciones populares generó tal éxito que motivó la revaloración de la canción popular entre músicos y escritores, a menudo más entre los mismos músicos populares que entre los de concierto, entre los cuales pocos compartieron la posición de Ponce. Las ideas teóricas con las que éste defendió la revaloración del uso de la música popular se basaban en autores como Herbert Spencer, Oscar Chilesotti, Karl Bücher y Camille Mauclair, sobre todo en aspectos de evolucionismo y teleología, desde una perspectiva de clases sociales. Así mismo, defendió el uso de la canción popular como un elemento de carácter nacionalista que otorga identidad a una cultura, en el camino a su integración con las demás culturas occidentales.

This article presents the relationship between Manuel María Ponce (1882-1948) and the Mexican popular music, especially for the first two decades of the 20th century. Before the Mexican Revolution of 1910, Ponce was already wearing popular music materials as sources for his concert pieces, but since 1911 his treatment of the song (in arrangements that presented it with a bipartite format including a ritornelo, with melodies in arch form and with a harmony based upon an elemental use of tonic and dominant) became systematic. This treatment can be examined in a popular song arranged by Ponce, Marchita el alma *(With the Withered Soul), as well as in an original song by himself,* Lejos de ti *(Far Away from You). The release in 1912 of a collection of popular songs arranged by Ponce caused such a success to motivate the revalorization of popular song among musicians and writers, more often among popular than concert musicians, because few of the last ones agreed with Ponce's position. His theoretical ideas with which he defended the revalorization of the use of popular music were based on such authors as Herbert Spencer, Oscar Chilesotti, Karl Bücher and Camille Mauclair, especially on issues dealing with evolutionism and teleology, from a perspective of social classes. Besides, Ponce defended the use of popular song as an element of nationalistic character that confers identity to a culture, in its way up to its integration with the rest of the Western cultures.*

Entre los muchos atributos de Manuel M. Ponce se encuentra el de ser el padre de la música vernácula mexicana. Este atributo le era ya reconocido públicamente a principios de la década de 1920; así lo atestiguan comentarios en la prensa, referencias en entrevistas de la época y las canciones que le fueron dedicadas por algunos jóvenes compositores. La paternidad de Ponce sobre la música vernácula mexicana, sin embargo, estuvo llena de complejidades: su apoyo a la canción mexicana no fue sin reservas y estuvo siempre condicionado por asuntos morales y de clase: las canciones que, a decir de sus seguidores, estaban modeladas en las suyas no siempre contaron con su aprobación; su propia música no tuvo el respaldo estatal que él hubiera querido y, finalmente, las relaciones con sus seguidores no fueron fáciles, hasta el punto de hacer crisis en 1926. El texto que presento en este artículo y en otro de futura publicación hila datos conocidos y desconocidos en una narrativa que, aunque dista de haber agotado el tema de la relación de Ponce con la música popular, la reconstruye en cierto detalle y trata de mostrar su complejidad. En el centro de este relato está la relación entre la música popular, la música de concierto, y las diferentes y a veces encontradas contribuciones de ambas a la construcción de una representación musical de lo nacional en el imaginario mexicano de los primeros veinticinco años del siglo XX. Utilizo los conceptos de construcción y de contribución deliberadamente. En el concepto de nacionalismo que aquí manejo, lo nacional se construye —no se encuentra, se devela o se refleja— a través de propuestas de representación de agentes históricos personales y sociales que compiten entre ellos por el control del capital simbólico de la nación; dicha nación, a su vez, se construye en parte a través del propio proceso de su representación.

Los inicios

A pesar de que frecuentemente asociamos el interés de los músicos de concierto por la música popular mexicana con la Guerra de Revolución, Ponce había comenzado a incorporarla como material temático a sus composiciones antes de la elección de Francisco I. Madero y la caída de Porfirio Díaz. No disponemos de un catálogo de la obra de Ponce que incluya todas las fechas de composición de sus obras, pero más de un biógrafo del compositor coincide en que la *Arrulladora Mexicana "La Rancherita"* fue compuesta en 1909, y es posible que la *Arrulladora II* y la *Serenata Mexicana* hayan sido escritas también antes de iniciarse la Revolución.[1]

---

[1] Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y su obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Es difícil precisar cual fue la motivación inicial de Ponce para utilizar la música vernácula mexicana como material temático en su música de concierto y quizá aun más difícil determinar el momento en que tal utilización se convirtió en parte de un intento de representación de lo nacional. Podemos señalar como posibles motivaciones el estímulo que aparentemente recibió Ponce en Europa para recuperar lo que a ojos del compositor debía ser lo propio y a los ojos de los europeos lo diferente; el impulso a la recuperación de la música folklórica dado por colecciones como *Stimmen der Völker* de Albert Friedenthal, del cual Ponce poseía un ejemplar; o el modelo de los compositores nacionalistas rusos y españoles, a los cuales Ponce citaría con frecuencia.

Ponce mismo, muchos años más tarde, en sus "Notas sobre música mexicana" de 1948, señaló como el punto de partida del nacionalismo musical mexicano la celebración del Centenario de la Independencia de septiembre de 1910, organizada fastuosamente por el régimen de Porfirio Díaz.[2] Si el recuerdo de Ponce es correcto, el impulso nacionalista precedió entonces el inicio de la Revolución, y fue más bien motivado por un acto público que era parte de un nacionalismo político y cultural ya existente entre las élites intelectuales del porfiriato.[3] Las celebraciones de septiembre de 1910, como las organizadas posteriormente por el régimen de Álvaro Obregón en 1921, fueron catalizadoras de los movimientos culturales nacionalistas no sólo por el surgimiento súbito de un sentimiento patriótico tradicionalmente asociado a dichos actos públicos sino también por el estímulo —negativo o positivo— que significaron las representaciones de lo nacional que el gobierno puso ante los ojos de los ciudadanos en esas ocasiones. Se ha repetido innumerables veces y con razón que la música mexicana, más concretamente la música rural mexicana, no era consumida como música de entretenimiento por las clases aristocráticas mexicanas del porfiriato. Pero el gobierno de Porfirio Díaz ya había utilizado políticamente la música rural, en particular el jarabe, como símbolo de la nación en la representación que hizo de México ante el mundo en las ferias mundiales. Y aunque Díaz favorecía el repertorio de música para banda y a la banda militar como el medio musical de más clase y mayor

---

[2] Manuel M. Ponce, "Notas sobre música mexicana", en sus *Nuevos Escritos Musicales* (México: Stylo, 1948), pp. 9-27.

[3] Mi trabajo de investigación sobre las raíces del movimiento nacionalista de los años 1920-1940 me ha llevado muchas veces a la conclusión de que dicho nacionalismo no es sino la fase "de masas" de un nacionalismo iniciado en el porfiriato, y con el cual existen importantes elementos de continuidad.

impacto, charros y chinas poblanas bailaron el jarabe en el Centenario, en el que también participaron las orquestas típicas.[4]

Alrededor de 1911 Ponce comenzó a hacer una apropiación sistemática de la canción mexicana como base para crear lo que posteriormente llamaría la "verdadera música mexicana".[5] Su trabajo en esta área consistió, como sabemos, en dos tipos de composiciones, posiblemente destinadas a dos tipos diferentes de consumidores (o ejecutantes) y en las que, por lo tanto, se planteaba diferentes objetivos musicales. Por una parte, arregló una serie de canciones tradicionales para piano solo o para voz y piano, y usó la canción tradicional como modelo para la composición de canciones originales. Ponce adoptó un lenguaje armónico moderadamente cromático en estas piezas, conservó las formas esencialmente binarias de las canciones y empleó texturas decididamente contrapuntísticas pero relativamente sencillas ya que, como lo diría años más tarde, las "señoritas" a cargo de la música en los salones no eran muy expertas en dificultades contrapuntísticas.[6] Por otro lado, compuso varias rapsodias, *scherzinos* y baladas para piano de estilo romántico, en las que plantó las melodías de las canciones mexicanas en formas más complejas y, sobre todo, las sometió a tratamientos armónicos y elaboraciones contrapuntísticas tradicionales dentro de la música de concierto, haciendo bastante más difícil su ejecución por parte de un pianista no profesional.

Vale la pena hacer aquí un recuento detallado del tratamiento que dio Ponce a la canción, estableciendo un modelo potencial para ser emulado por otros compositores. Los arreglos de Ponce establecen o favorecen una particular estructura musical y dramática para la canción. Èsta se puede definir como una estructura bipartita, en la cual la primera parte, **A**, se divide a su vez en dos secciones: **a** y su repetición modificada, **b**. La segunda parte, **B**, establece un contraste melódico en su primera sección, **c**, y vuelve en su segunda sección a lo que Ponce llamaba el ritornelo, la sección que concluye la parte **A**: es decir, **b**. Ambas o una de las partes **A** y **B** pueden repetirse. La estructura puede concebirse entonces como **A:‖ B:‖** o **a-b:‖ c-b:‖**.

---

[4] Díaz, mediante el grupo organizador de la representación de México en las ferias mundiales y panamericanas, envió a la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada por lo menos en dos ocasiones como parte de la representación: Buffalo 1901 y Saint Louis 1904. Ponce hizo escala en Saint Louis durante su viaje a Europa en 1904, precisamente mientras se llevaba a cabo la feria (Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz, *Ponce, genio de México. Vida y época (1882-1948)*. Durango, México: Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1998, p. 74).

[5] "Los reportajes de la semana. El Maestro Manuel Ponce habla del folklore musical mexicano y de su actuación en Montevideo", *El Mundo Uruguayo* [Montevideo], 11 septiembre 1941, citado en Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 30.

[6] Manuel M. Ponce, "El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", *Revista Musical de México*, I/5, 15 septiembre 1919, pp. 5-9, p. 9.

La melodía de la canción está compuesta de varias frases en forma de arco. Prácticamente todas las frases ascienden y descienden, y terminan con un intervalo cadencial descendente, típicamente de segunda mayor o de tercera. El constante ascender y descender produce en el oyente una sensación intencional de inestabilidad emocional, de tensión y distensión, que puede entenderse de muchas maneras de acuerdo con el contenido del texto, pero que frecuentemente es de esperanza o infatuación amorosa y de desilusión o resignación. Esta tensión y distensión se ve acrecentada a lo largo de la canción ya que, aunque cada frase asciende y vuelve a descender, hay un ascenso general de la melodía: la segunda frase alcanza un registro más alto que la primera, y la tercera, ya en la sección **b**, alcanza invariablemente el punto más alto, muy a menudo por salto, antes de, invariablemente también, descender hasta alcanzar el registro inicial y concluir la parte **A**. En otras palabras, el contorno general de la melodía a lo largo de **A** presenta también una forma de arco que es la que da a la canción su poderosa fuerza dramática. El recorrido melódico general de la canción también reproduce la forma de arco a un macro-nivel, ya que después de un momento de contraste en la sección **c**, el retorno de **b**, con su clímax y descenso, provoca un desenlace dramático final que hace que la sensación de desilusión o resignación sea percibida como inescapable.

Comparada con la melodía, la armonía de todas las canciones, como lo apuntó varias veces Ponce, es relativamente pobre y está basada casi exclusivamente en los acordes de tónica y dominante. Así la parte **a** se inicia en la tónica, va a la dominante en su primera frase y cierra en la tónica con la segunda. La parte **b** se reinicia en la tónica y alcanza el momento climático descrito en el párrafo anterior casi siempre con un paso por o reposo en el segundo o cuarto grado, preparado por una dominante o una séptima de sensible auxiliares. El rápido descenso de la melodía que cierra la parte **b** lleva de regreso a la tónica, a menudo a través de la fórmula cadencial ii o IV – $I_{6/4}$ – V_7 – I. La parte **c** explora, como se dijo, otro material melódico, casi siempre armonizado también con acordes de tónica y dominante, y es seguida, para concluir, por un segundo clímax sobre el segundo o cuarto grados producido por el retorno de **b**, que lleva a la canción a su conclusión con la fórmula cadencial antes descrita.

La melodía de *Marchita el alma*, la canción favorita de Ponce, es un exquisito ejemplo de este arquetipo melódico de la canción. Su parte **A** se reproduce en el ejemplo 1. La frase inicial de **a**, compuesta de dos pequeños arcos, tiene un ámbito de una octava, marcado por su nota inicial (en la versión de Ponce, un Si bemol) y su nota más alta (también un Si bemol), después de la cual la melodía desciende a Fa. La segunda frase alcanza por salto la nota Fa, intensificando la música y extendiendo el ámbito de la melodía una quinta más arriba, para volver a bajar, no sin

antes levantarse otra vez, a Si bemol. Los arcos melódicos de esta sección expresan maravillosamente las imágenes del texto: el pensamiento triste, la faz mustia, el corazón herido.

La sección **b** comienza como la sección **a** pero en su segunda parte inicia un ascenso rápido para alcanzar un Sol, la nota más alta de toda la canción, con la palabra "esperanza". A partir de esta nota se inicia el descenso final que se detiene un momento en Fa, de nuevo con la palabra esperanza, para bajar suave pero inexorablemente a su punto de origen, Si bemol, y terminar en la tónica Mi bemol. La parte **B** introduce material contrastante por la agitación rítmica de su sección **c**, y vuelve a la sección **b**, señalando la desilusión final del narrador al constatar que el corazón de la mujer amada pertenece claramente a otro hombre.



Marchita el alma, en el arreglo publicado por M. M. Ponce.

Este ejemplo muestra también los rasgos característicos del tratamiento que Ponce da a la melodía de la canción. Los acompañamientos presentan texturas de tres y en ocasiones cuatro voces. Cuando la melodía principal se aquieta rítmicamente en valores de blanca, la línea del bajo se vuelve más activa, arpegiando los acordes o haciendo bordados melódicos. Esta acción complementaria entre bajo y soprano se rompe en el ascenso melódico más dramático, en el compás 7, cuando todas las voces ascienden juntas. En la segunda parte de cada compás, el bajo a veces, pero no siempre, alude sin imitar el rasgueo de una guitarra, por medio de síncopas. Así, aunque el bajo es relativamente sencillo no es monótono.

La conducción de las voces centrales es sumamente pulida y presenta correspondencias motívicas. Por ejemplo, el bordado ascendente Si bemol-Do-Si bemol en el bajo en el segundo compás, anticipa de cierta manera el movimiento Sol-Si bemol-La de la melodía principal. En el cuarto compás un bordado similar pero en movimiento inverso, Fa-Mi-Fa, anticipa igualmente el movimiento de la melodía en el tresillo, La-Sol-La. Después del clímax melódico en **b** la voz tenor del tejido contrapuntístico suaviza el descenso de la melodía con un movimiento contrario, en el compás 9. El movimiento de estas voces centrales es a menudo cromático, como puede verse en el descenso que ocurre en la segunda parte del compás 2 y la primera del 3. Las abundantes notas de paso, bordados, anticipaciones y retardos producen por momentos acordes alterados cromáticamente, de séptima y de novena, produciendo una armonía sumamente rica y a menudo tonalmente ambigua. Finalmente, aunque la melodía puede armonizarse con acordes de tónica y dominante, produciendo por supuesto un efecto anímico distinto, Ponce decide terminar la primera frase de **a**, en el tercer compás, con un acorde de segundo grado preparado por medio de una dominante secundaria. En **b**, este acorde de segundo grado y su dominante servirán para iniciar el ascenso melódico climático, en el cual el Sol será armonizado con un acorde de séptima sobre el cuarto grado menor, acorde que comienza a su vez el movimiento cadencial $I_{6/4} - V_7 - I$. La utilización del acorde de segundo grado para crear dos situaciones emotivas diferentes le da organicidad a la canción.

Estas características pueden observarse en las canciones originales de Ponce, por ejemplo, en *Lejos de ti*, una de las primeras, cuya parte **A** se reproduce como ejemplo 2. El inicio de la canción, que está en Mi bemol, va precedido de una introducción, rasgo muy común en arreglos y canciones originales. En esta ocasión Ponce presenta el motivo inicial de la melodía dos veces, armonizándolo primero con un acorde aumentado de tónica en segunda inversión, introduciendo no solo una disonancia sino también ambigüedad tonal. El Si natural en el bajo se convierte en una sensible que introduce dos acordes de séptima que resuelven a otra séptima de

dominante, sobre Si bemol, en el compás 4. Este acorde es finalmente interpretado por el oyente como la verdadera dominante cuando Si bemol en el bajo se convierte en el sostén de un acorde cadencial $I_{6/4}$ que guía, a través de un nuevo paso por V, al establecimiento sin ambigüedades de la tónica y al comienzo de la canción propiamente.

La sección **a**, con su melodía en forma de arco, lleva de la tónica a la dominante y de regreso. En la sección **b**, el motivo inicial lleva rápidamente y en un ascenso por saltos al momento climático de la melodía, en las palabras "loco delirio", en donde la nota Fa es armonizada con un acorde de cuarto grado, introducido por una séptima de sensible. A partir de allí comienza el descenso paulatino de la melodía, que descansa armónicamente sobre los grados $I_{6/4}$ y V_7, hasta llegar de nuevo a la tónica. La textura es a cuatro voces en su mayor parte, las voces centrales son a menudo cromáticas, las notas externas a los acordes producen una armonía rica y en ocasiones inestable, la línea del bajo es sumamente variada y Ponce utiliza el motivo inicial de la canción en diversos registros, produciendo imitaciones entre las voces en los compases 9 (soprano y tenor), 10 (tenor) y 12 (soprano, en un registro más alto). Ponce engarza así una melodía explosivamente emotiva, en un acompañamiento sumamente activo, de textura compleja pero sutil, y una armonía que hace aun más poderosa su carga dramática por su misma ambigüedad.



Lejos de ti, canción original de Ponce.

La popularización de la canción mexicana

Las canciones de Ponce se publicaron por primera vez en 1912, cuando la casa Wagner editó una colección con varios arreglos y una canción original, *Por ti mi corazón*.[7] Después de esta publicación, una serie de arreglos y canciones originales fueron publicados también por las casas Enrique Munguía, Otto y Arzoz, y De la Peña Gil. Las canciones de Ponce gozaron casi inmediatamente de inmensa popularidad; otros compositores siguieron su ejemplo con arreglos y canciones originales, muchos de los cuales fueron publicados por las mismas casas de música que las de Ponce, creando un fenómeno de masificación de la canción que analizaremos más adelante. Esta música fue re-apropiada por la cultura popular y ejecutada en el resto del país por cantantes populares, bandas de pueblo y en multitud de pianos domésticos.[8] Pronto fue muy difícil para el público en general distinguir las canciones tradicionales de sus arreglos y de canciones compuestas recientemente. De esta manera, en los 15 años que siguieron a los primeros arreglos y canciones de Ponce, en la mente de la mayor parte de los mexicanos el cantar, arreglar, componer y recolectar canciones mexicanas fueron todas formas —prácticamente las *únicas* formas— de hacer nacionalismo musical.

Es difícil precisar la razón del éxito de Ponce y de la popularización de la canción mexicana en sus inicios (hacia el final de la década de 1910, por supuesto, la popularidad de la canción se retroalimentaría por su éxito de mercado y su consecuente valor político). Invocar un supuesto fervor revolucionario sería un recurso expedito: Ponce mismo afirmó que, a consecuencia de la Revolución "se sintió la necesidad de cultivar un arte que sería la expresión fiel de nuestra vida".[9] Aún así, haría falta demostrar que efectivamente la población en su conjunto, y no sólo los protagonistas de la Revolución, vivieron esta experiencia histórica como algo más que un sacudimiento social que amenazó en más de una ocasión con sumergirla en el hambre, el caos, la arbitrariedad impune y la epidemia. Por otro lado, es innegable que a consecuencia de la guerra y de la participación es-

---

[7] Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 30. De hecho, uno de los arreglos de Ponce, *Soñó mi mente loca*, se basó, no en una canción tradicional, sino en una canción original del yucateco Alfredo Tamayo, quien en 1920 acusó a Ponce de plagio. Ver Manuel M. Ponce, "En Defensa propia", *México Moderno* I/6, 1° de enero de 1921, pp. 374-381; y Ricardo Pérez Montfort, "Entre 'nacionalismo', 'regionalismo,' y 'universalidad'. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920 y 1921", *Heterofonía*, 118-119, enero-diciembre 1998, pp. 41-51.

[8] Entre los muchos testimonios de esta re-apropiación de la música y el estilo de Ponce, ver Mauricio Magdaleno, "El Cenit de Manuel M. Ponce. De *Estrellita* a la *Elegía*", en Miranda, *Manuel M. Ponce*, pp. 173-174.

[9] Ponce, "Notas sobre música mexicana," pp. 25-26.

pontánea e inesperada de las clases trabajadoras rurales y urbanas en ella, la existencia de grandes grupos sociales de diversa composición étnica, social y cultural estalló en la conciencia nacional. Esto dio por resultado, entre otras cosas, la necesidad y el deseo de un mayor conocimiento de los diferentes componentes culturales del pueblo mexicano, concebido como una nación más inclusiva. En música, en particular, numerosas canciones viejas y nuevas circularon con los diferentes ejércitos de una región a otra del país, y pronto hubo conciencia de la existencia de un acervo musical que nadie conocía en su totalidad. Finalmente, es importante tomar en cuenta la creciente migración a la ciudad de las clases medias de la provincia, quienes trajeron consigo acervos culturales regionales que fueron revalorados y propuestos más tarde como nacionales y ya no únicamente regionales, como el antiguo son jalisciense.

Igualmente intrigante que el por qué de la popularidad de la canción es el cómo fue transmitida y popularizada. Hace falta un estudio de la estructura socio-musical de la ciudad, pero podemos hacernos una idea de ella, quizá, a través de la actividad musical de un músico particularmente visible en México en las primeras décadas del siglo: Miguel Lerdo de Tejada, compositor exitoso de danzas y canciones románticas, y director de la Orquesta (Típica) Lerdo de Tejada, con la cual actuaba regularmente en lugares públicos como parques, restaurantes y cafés de moda, en celebraciones privadas como banquetes y fiestas y con frecuencia en actos oficiales. La orquesta de Lerdo contaba con un grupo de base que se ampliaba de acuerdo a las necesidades de los compromisos adquiridos, e incluía a cantantes como Julia y Felipe Llera, Ángel Esquivel y, más tarde, Mario Talavera, muchos de ellos entrenados profesionalmente y aspirantes a cantar ópera. El repertorio de la orquesta era sumamente ecléctico, constituido por arias de ópera al lado de música que hoy denominamos de salón, y composiciones nuevas pero aún en ritmo de vals o polka, o de danzas más recientes y de moda, como la habanera (nacionalizada como danza mexicana), el *cake-walk* y el *two-step*.

Oveja negra de la familia Lerdo de Tejada, Miguel había iniciado su carrera musical como pianista en bares y centros nocturnos de dudosa reputación. Uno de sus primeros trabajos fue en el centro nocturno Capellanes, cuya concurrencia su biógrafo y colega, Mario Talavera, describe así:

> Integraba la parroquia un interminable cortejo de ricachones, viejos pecaminosos, jóvenes calaveras, parranderos incorregibles, "fuereños bien" y "fuereños payos", simples trasnochadores, uno que otro moralista furtivo, toreros y artistas de categoría, milites y el famoso grupo de los "palomos", que estaba integrado por estudiantes, cadetes, vagos, gente menuda de coleta y de bambalinas...[10]

[10] Mario Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada: Su vida pintoresca y anecdótica*, México, Compás, s.f., pp. 32-33.

Podemos imaginar que los músicos profesionales urbanos no estaban siempre al margen de ese *demi-monde* en el que entraban y salían miembros —del sexo masculino, por supuesto— de clases sociales más altas y más bajas. La presencia de este *demi-monde* probablemente contribuía a establecer, por lo menos en el área urbana, vías de comunicación y transmisión oral de repertorios musicales a través de diferentes clases sociales. En el cambio de siglo, las clases burguesas y trabajadoras compartían como música popular, en el sentido de "de entretenimiento", los géneros de salón, aclimatados en México en todo tipo de versiones incluyendo las de banda municipal y militar. Es posible que los nuevos géneros y las nuevas composiciones fueran compartidos también rápidamente.

Talavera nos da una vívida descripción, basada en los recuerdos de Lerdo, de la rápida transmisión oral y súbita popularidad en la ciudad de México de su canción romántica en ritmo de habanera *Perjura* (escrita en mayo de 1901 junto con el poeta Fernando Luna y Drusina, autor de la letra), dándonos una idea de cómo funcionaba esta transmisión a través de músicos y públicos de diferentes clases sociales:

> [*Perjura*] cundió en forma vertiginosa, primero en los centros nocturnos y después en el pueblo, que la acogió amoroso… Así fue como primero la cantó Lerdo… luego sus amigos íntimos; después la cantaron las mujeres de la vida alegre, en seguida los cancioneros populares, más tarde los artistas de ópera José Torres Ovando… Manuel Romero Malpica… y Felipe Llera… Finalmente cantó la "Perjura" Titta Ruffo y todo el mundo, consagrándose en definitiva Miguel Lerdo de Tejada…[11]

Esta transmisión predominantemente oral tomó forma escrita cuando los editores H. Nagel Sucs., dada la enorme popularidad de la obra, compraron los derechos de edición a sus autores. La composición de *Perjura*, por supuesto, tuvo lugar años antes de la popularización de la canción mexicana, pero las vías comunicantes no deben haber sido muy diferentes: cantantes de ópera y cancioneros populares, músicos de cabaret, y músicos de restaurante y salón de te (lugares a los que la orquesta de Lerdo tuvo acceso a partir de la primera década del siglo) formaban un mundo profesional musical intercomunicado en parte gracias a la evidente movilidad social del músico profesional.

Es posible que la transmisión oral, y de oral a escrita, se realizara también en sentido inverso, y que las canciones y arreglos de Ponce recorrieran el mismo camino que aparentemente recorrió *Perjura*, pero en sentido contrario. Ponce y Lerdo fueron amigos y colegas. A partir de su regreso de Aguascalientes a la ciudad de México en 1908, Ponce se había incorporado a un grupo de artistas e intelectuales que constituyeron la parte final de la bohemia mexicana del cambio de siglo. En la afición de este grupo,

---

[11] Mario Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada*, p. 65.

que incluía a literatos como Luis G. Urbina y Rubén M. Campos, la línea divisoria entre lo que hoy consideraríamos lo culto y lo popular era más bien tenue. A decir de Mario Talavera, Lerdo y Ponce compartieron por un tiempo una casa cercana a la Alameda, apodada La Tebaida por los muchos artistas e intelectuales que allí se congregaban. La camaradería entre ellos se extendía no sólo a sus relaciones amistosas, que incluyeron fiestas y parrandas mientras ambos fueron solteros, sino también a las profesionales. Lerdo interpretaba regularmente, e incluso posteriormente grabó, las canciones de Ponce. Recíprocamente, al menos en una ocasión Ponce "le escribió" a Lerdo, quien no sabía notación musical, una de sus composiciones, compartiendo los honorarios resultantes (¡y la acusación de plagio!). Ésta fue el vals *Amparo*, encargo del Casino Español para ser estrenado en un baile en honor de la señorita Amparo Corral, en 1909.[12]

Ponce recurrió a un número diverso de fuentes para la recolección de sus canciones. Por supuesto, él mismo escuchó en provincia las interpretaciones de los músicos itinerantes que después describiría en sus escritos. En la ciudad de México tuvo como informantes a amigos y colegas de las clases medias, sobre todo aquellos nacidos en provincia que vieron con orgullo la revaloración de la música de su "terruño". Sin embargo, en más de una ocasión se refirió metafóricamente a haber rescatado alguna canción del arroyo, tal le debe haber parecido la reserva anónima, por lo menos en apariencia, de melodías transmitidas oralmente en el fluido medio de la música urbana.

Ponce, el teórico de la canción

En 1912 Ponce comenzó a introducir gradualmente ante el público sus canciónes y sus obras basadas en temas mexicanos. Las presentó primero como *encore* de conciertos, como en el recital de sus alumnos ofrecido el 24 de mayo en la Sala Wagner o después del estreno de su *Concierto para piano* con Julián Carrillo y la Orquesta Beethoven el 7 de julio.[13] Posteriormente, en un concierto enteramente dedicado a sus obras en el teatro Arbeu del 9 de julio del mismo año, Ponce presentó, ya como parte integral del programa, obras mexicanistas de concierto, así como la can-

---

12 Así describe Mario Talavera este episodio: "Por cierto que al día siguiente del susodicho baile, llegó muy alarmado el maestro Ponce diciendo a Miguel que los músicos comentaban que el vals 'Amparo' se lo había robado éste, porque era nada menos que la Manon de Massenet, a lo que Lerdo contestóle sin inmutarse: '¿Con que me lo robé? ¡Nos lo robamos!, ya que lo hice contigo, por lo que fuiste mi cómplice y, además, nos lo bebimos entre los dos'...". Mario Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada*, pp. 90-91.

13 *Serenata Mexicana Alevántate* y *Rapsodia Mexicana*, respectivamente.

ción original *Por ti mi corazón* y tres canciones en arreglo: *La Barca del marino*, *Marchita el alma*, y *Ven, oh luna*.[14] Este concierto fue muy bien recibido en la prensa. El 25 de mayo de 1913 Ponce ofreció otro concierto enteramente compuesto de sus obras, combinando igualmente obras no mexicanistas con obras mexicanistas y canciones. El éxito de público y prensa fue enorme y el concierto tuvo que ser repetido el 15 de junio.[15] La popularidad de Ponce como abogado de la canción alcanzó un clímax con la conferencia "La canción mexicana", que dictó el 13 de diciembre de 1913 en la Librería General de Del Moral y Gamoneda, igualmente un éxito de público y de prensa. El texto de esta conferencia, considerada un parteaguas en la historia de la música mexicana, fue publicado en diciembre de ese año junto con dos arreglos de Ponce, *Marchita el alma* y *Soñó mi mente loca*.[16]

A pesar de verse ampliadas y suplementadas a lo largo de los años, las ideas de Ponce sobre la canción, los músicos populares y lo que él llamaba la labor de folklorismo (en la música de concierto) permanecieron más o menos estables desde la conferencia de 1913 hasta el traslado de Ponce a París en 1925. Dichas ideas fueron dadas a conocer en conferencias, reseñas y entrevistas con periodistas, y en publicaciones y re-ediciones de las mismas.[17] Vale la pena recordar algunas de las ideas principales manejadas en estos escritos y conferencias. Formado intelectualmente durante el porfiriato, Ponce aplicó a su análisis de la música popular y de su propio papel en la preservación y difusión de la misma una visión del mundo y de la historia que compartía con sus contemporáneos. La alta cultura mexicana estaba, como sabemos, unificada por la fe y el interés en un acercamiento racional y científico a la naturaleza y a la sociedad. Una versión modificada del positivismo comteano —de su método, más que de su contenido— y, con ella, la concepción de la sociedad como un organismo sujeto a leyes discernibles por medio de la ciencia, fueron adoptadas como el fundamento de la educación pública y de la política interior y exterior del estado. Esta aproximación cientificista a la sociedad abrió el camino para otras concepciones relacionadas con ella, como el darwinismo social y el evolucionismo de Herbert Spencer. Al comenzar el nuevo

---

[14] Las obras de concierto fueron *Tema Variado Mexicano* y *Rapsodia Mexicana*.

[15] En esta ocasión Ponce tocó *Serenata Mexicana*, *Rapsodia Mexicana II*, las canciones *Por ti mujer* y *Yo te quiero*, y los arreglos *Si alguna vez* y *La Barca del marino*, ésta última como *encore*.

[16] Manuel M. Ponce, "La Canción mexicana", *Revista de Revistas*, *Suplemento de Navidad*, 21 de diciembre de 1913, pp. 1-4.

[17] La siguiente discusión de las ideas de Ponce está basada en "La Canción mexicana", en su "Estudio sobre la música mexicana" en *Escritos y composiciones musicales*, *Cultura* IV/4, julio 1917, pp. 8-26 (reproducido también en *Música de América: Revista mensual de arte*, I/7, [Buenos Aires], septiembre 1920) y en "El folk-lore musical mexicano…".

siglo los políticos e intelectuales de México concebían la historia del país como progreso, obtenido a base de evolución y adaptación en la creación de un orden social cada vez más complejo. Estas ideas fueron utilizadas también para justificar un orden social bajo la tutela de un poder ejecutivo centralizado al cual quedaban supeditados los derechos individuales en aras del bien social común. La democracia era una posibilidad teórica pero no real, y la paz y el orden debían ser mantenidos a toda costa para permitir la aplicación racional del pensamiento científico a la solución de los problemas sociales por parte de las élites.

Ponce no fue la excepción a estas ideas, y aplicó con frecuencia a su trabajo teórico sobre la música, la historia y la estética las ideas de Spencer y de otros teóricos igualmente influidos por el evolucionismo, como el historiador de la música Oscar Chilesotti o el economista y sociólogo del trabajo Karl Bücher.[18] Ponce creía, como Spencer, que un rasgo fundamental de la evolución, incluyendo la evolución musical, era la transformación de lo homogéneo —una sencillez confusa, decía— en lo heterogéneo –una complejidad clara. Y aplicaba esta diferencia a su concepción tanto de la historia de la música como de la relación jerárquica entre música culta y popular (relación que, a su vez, consideraba producto de la historia y la evolución). La música culta, de mayor complejidad, representaba por tanto un grado más avanzado de la evolución musical.[19]

En sus escritos Ponce divide la música popular mexicana en música bailable, música religiosa y la canción, a la cual considera "la parte más noble e interesante".[20] Pionero de la investigación sobre la música popular mexicana, Ponce hace una descripción técnica de la canción, destacando su estructura binaria y la presencia de un ritornelo. Intenta también comenzar una tipología de la canción basada en el ritmo, el *tempo* y la métrica, y comenta con cierta benevolencia los asuntos tratados en ella: amor, sufrimiento, celos e incluso la embriaguez, la cual deplora pero considera parte indispensable de la vida del pueblo. Señala claramente que, a su juicio, todo el interés de la canción (y en general de toda la música popular) reside en su melodía y no en su muy pobre armonía, basada en los acordes de tónica, dominante y subdominante, con muy escasas modulaciones. Finalmente, escribe que aunque los compositores populares han hecho uso en ocasiones de poesía de literatos de prestigio, la mayor parte de la poesía utilizada es defectuosa y falta en cultura literaria.

---

18 Ponce leía a Oscar Chilesotti (*L'Evoluzione della musica*, Torino, 1911) y a Karl Bücher (*Arbeit und Rhytmus*, en traducción española, publicada en 1914).

19 "Estudio sobre la música mexicana", p. 8. Ponce se apoya aquí en los *Primeros Principios* de Spencer, parte II, capitulo 15.

20 "Estudio sobre la música mexicana", p. 16.

Ponce ve claramente la existencia de clases sociales adineradas y desposeídas y atribuye a éstas un sentido musical extraordinario, producto de la necesidad de expresar el sufrimiento. Así, hace una descripción idílica e idealizada de un pueblo que concibe como pobre y resignado a su destino, condenado "al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres", y de la canción popular que, como el pueblo, es sencilla, doliente, dulce y apacible, y protegida en el ámbito rural de la contaminación de la música urbana de género chico y la música de Estados Unidos. A esta imagen contrapone la de las clases favorecidas, a las que describe bebiendo champagne, en locas carreras de automóviles, tomando el *five o'clock tea* y escuchando valses de opereta vienesa o el "ritmo canallesco de un *cake walk* americano". [21] Ponce establece así un contraste no sólo entre la posición económica de estos grupos sociales sino también entre sus hábitos culturales, diferenciando entre lo urbano y lo rural, lo moderno y lo tradicional, lo mexicano y lo extranjero. Como es claro, Ponce hace una crítica de las relaciones de clase, pero aunque es crítico de la burguesía, tampoco establece para sí mismo una posición de clase dentro del pueblo, del cual es igualmente crítico en cuanto a los alcances de su producción musical y literaria, su capacidad intelectual e incluso su calidad moral. Así, Ponce describe una jerarquía social y cultural que aunque entiende y critica, no tiene intención de subvertir.

Apoyándose en Camille Mauclair, crítico de arte ampliamente leído en México, Ponce afirma la naturaleza anónima de la música popular, cuyo origen y su historia cree imposible de trazar.[22] Por otro lado, en su descripción de los artistas populares itinerantes expone la existencia e importancia en ella de la improvisación y la transmisión oral, aunque sin entenderlas como parte indispensable de la música popular. Ponce valora antes que todo la música culta occidental y a pesar, una vez más, de su apreciación por el cantante popular, concibe un proceso *progresivo y teleológico* en el cual la canción arreglada y utilizada temáticamente en composiciones de alta cultura ocupa un lugar más alto y más adelantado que en su transmisión oral y popular. Así, emplea una serie de metáforas en su descripción de la canción que no deja dudas sobre la posición subalterna de ésta. En 1919, por ejemplo, afirma:

> La canción mexicana… sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés.[23]

---

21 "Estudio sobre la música mexicana", p. 18.

22 "Estudio sobre la música mexicana", p. 23.

23 "El folk-lore musical mexicano", p. 5.

Esta era la situación hasta 1910, aclara Ponce, cuando la difícil tarea de preservar la música popular fue iniciada, y la canción popular, vestida de un "discreto ropaje armónico", fue finalmente bienvenida en los salones aristocráticos. En este punto de la narrativa de Ponce la "chicuela avergonzada" se convierte, de manera significativa, en una "chicuela robusta", no menos, pero tampoco más.[24] Así, en un lenguaje metafórico que se convertiría en un verdadero topos al ser utilizado una y otra vez por Ponce, por la prensa y por otros compositores, Ponce sitúa a la música popular en una posición de subordinación —como plebeya, mujer, joven y desnuda— no sólo con respecto a los compositores que la transformarán y a los públicos a los que está destinada, sino también con respecto a la música de concierto nacional, música en la cual se transformará en una etapa más avanzada de su evolución.

Ponce y el nacionalismo musical y político

Ponce afirmó con frecuencia que la canción popular es la manifestación del alma de un pueblo, idea que es premisa de los nacionalismos culturales desde que fue lanzada originalmente en el siglo XVIII por el escritor y primer teórico alemán del nacionalismo cultural Johann Gottfried von Herder, a quien Ponce cita, en otro contexto, en su escrito sobre estética musical.[25] En este punto cabe hacer una diferencia entre dos conceptos de nacionalismo. Uno designa un estilo musical que consiste en la utilización, generalmente como material temático o rítmico, de músicas consideradas o propuestas como "del pueblo" por parte de los compositores de música de concierto. El otro designa la función social y política de la música, independientemente de su estilo musical, en la construcción de la comunidad imaginaria —aunque no ficticia— que es una nación. Estos conceptos, aunque relacionados, no son lo mismo.

Ponce en ningún momento expresa dudas sobre la validez del nacionalismo como estilo, y es claro que, siguiendo el ejemplo y la práctica discursiva de protagonistas y teóricos de la música europea, lo considera natural, beneficioso, deseable y hasta cierto punto inevitable en el desarrollo de las naciones y su música. Sobre el nacionalismo como estilo tiene Ponce bastante que decir. Menos clara es en su mente la función social y política de la música, nacionalista en estilo o no. Así, en un principio Ponce se apoya repetidamente en la idea de la música como la *expresión* del alma del pueblo. Esto no es excepcional: la idea de que existe una

---

24 "El folk-lore musical mexicano", p. 6.

25 "Ensayos de estética musical" en *Escritos y composiciones musicales*, *Cultura* IV/4, julio 1917, pp. 1-5.

colectividad llamada pueblo o nación que requiere de una unidad geopolítica (el estado-nación), que coincide exactamente con dicho pueblo y que se expresa a través del arte popular (por ende llamado "del pueblo"), es precisamente lo que el nacionalismo postula *a priori*. A partir de este principio el nacionalismo político y cultural procede a seleccionar, construir y hacer reconocibles las ideas, símbolos y relatos alrededor de los cuales se agrupará, *a posteriori*, la colectividad cuya existencia como nación fue postulada inicialmente.

Paulatinamente y en función de la realidad histórica, la idea de nación y la función política de la música se harán cada vez más claras en Ponce. Ya en la conferencia de 1913, de hecho, consideraba a la canción como una posible fuente de resistencia política: "Y si por la crueldad del destino tuviésemos que sufrir la injusta opresión de un pueblo más fuerte... quedarían, para fortalecer nuestro amor a la patria... las hermosas canciones populares, que son el símbolo de nuestro mexicanismo indestructible".[26] Más adelante Ponce es aún más preciso. Por ejemplo, en 1916 intenta establecer las condiciones para su regreso a México de su auto-exilio en La Habana y entra en un intercambio epistolar con el cónsul mexicano Antonio Hernández Ferrer. En su carta, Ponce describe su labor en pro de la patria: ennoblecer sus cantos y melodías y llevar "a tierras extranjeras, como protesta de acusaciones de barbarie, la pequeña nota de cultura cristalizada en las Baladas y las Rapsodias de mi país".[27] En efecto, la presentación de la alta cultura de un país a otras naciones es una función política nacionalista del arte ya que en el sistema internacional de estados-nación se postula que sólo las naciones con una historia y una cultura propias tienen derecho a la soberanía e independencia políticas. Ésta es desde Porfirio Díaz una función del arte mexicano, que Ponce adopta para su música en un momento de particular tensión entre México y Estados Unidos tras el ataque de Francisco Villa a la ciudad de Columbus y las consiguientes acusaciones de barbarie en contra de México.

En su respuesta, el cónsul hace mención de otra función política del arte nacionalista: ésta no consiste en la *expresión* de una identidad nacional que ya existe sino en la *formación* de una identidad nacional aún latente. Ésta es concebida como la *formación del alma nacional* mexicana: "Es usted sin duda alguna, uno de los más constantes luchadores que han consagrado siempre sus energías y juventud a la necesaria y grandiosa labor en nuestra patria de la 'formación del alma Nacional Mexicana', fuente única de verdadero patriotismo y de la grandeza de nuestra patria".[28] En efecto, en la segunda mitad de la década de 1910 la tarea de reagrupar

---

26 "La Canción mexicana", p. 2.

27 Citado en Díaz Cervantes, *Ponce, genio de México*, p. 271.

28 *Ibid*, p. 272.

a la dividida población de México en una sola nación y de definir las características de ésta se hace apremiante. Ponce se suma a la tarea con una conferencia sobre "La importancia del folklorismo en la formación del alma nacional", organizada por la Dirección General de Bellas Artes en enero de 1917, en la cual declaró que

> la música tiene una misión importantísima que cumplir en el resurgimiento de nuestra nacionalidad, pues... siendo los cantos del pueblo la manifestación de sus más íntimos sentimientos, el alma nacional vibra ya en estos cantos dispersos, aunque muy débilmente todavía. Porque la música, pasando sobre las pasiones y sobre los odios, une, en un sentimiento espiritual, a los más encarnizados enemigos.[29]

Más tarde, ya de regreso permanentemente en México, auguró en una entrevista el éxito del Concurso de Música Popular organizado por *El Universal* en 1917-1918, y afirmó que al participar en él "los compositores habrán hecho una buena obra habiendo contribuido a la formación del alma nacional".[30] En esta misma entrevista y a consecuencia de esta función política del nacionalismo Ponce da por sentado que el recoger el folklore musical debe ser apoyado por el Estado, y se queja:

> Hace dos años que me dedico particularmente a recoger y estilizar las canciones populares mexicanas. He tenido dificultades por la falta de apoyo oficial y no he emprendido un viaje de estudio a través de toda la Republica. ¡Ese ha sido mi deseo!

Respecto al nacionalismo como estilo, Ponce describe la "obra de folklorismo internacional" de músicos como Chopin, Brahms, Dvořák, Grieg o Glinka, quienes a su juicio han mostrado al mundo "el alma de sus respectivos pueblos", adornando la melodía popular con "las galas de su alta y noble inspiración".[31] Sin decir abiertamente que su propósito personal es emular a dichos músicos, Ponce expresa su esperanza de que dicha obra de folklorismo se lleve a cabo en México. Para ello, en 1913 y de nuevo en 1917 se pregunta, hasta cierto punto en forma retórica pero como veremos con un fondo de verdad, si se podría lograr algo semejante con los cantos populares mexicanos. Sugiere entonces que se utilicen las melodías de la canción mexicana específicamente como temas de sinfonías, motivos conductores de óperas, o "delicados pensamientos" de música de cámara. Ésta es la primera formulación expresa de su deseo de crear un *estilo* nacionalista y una propuesta concreta de cómo y con qué materiales llevarlo a cabo: las melodías de la canción mexicana utilizadas como material temático de géneros de prestigio como sinfonías, óperas y

---

29 "La conferencia del maestro Ponce", *El Universal*, 21 enero 1917.

30 "El Concurso de canciones mexicanas de 'El Universal'. Manuel M. Ponce exterioriza sus sentimientos acerca de la canción popular", *El Universal*, 22 agosto 1917.

31 "Estudio sobre la música mexicana", pp. 25-26.

música de cámara. Aunque esta idea pudiera parecer trivial hoy en día, la propuesta de utilizar la canción, y no algún otro género, como material temático, en sustitución de temas sin aparente nacionalidad alguna, como había sido la práctica musical hasta entonces, fue revolucionaria en su momento.[32]

Sin embargo, todavía dos años más tarde, en 1919, Ponce no estaba completamente convencido de que fuera posible componer música nacionalista, es decir, música que pudiera ser claramente identificada como mexicana en relación a la música de otros países. Ponce dedica una buena parte de "El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", un ensayo clave publicado en su propia *Revista Musical de México*, a este asunto, apremiante para él: "¿Existe en nuestros cantos la materia prima… para constituir una música verdaderamente nacional?"[33]. Para resolver este problema Ponce trata de encontrar una música popular que sea única y distintiva, y que asegure por lo tanto la individualidad de la música nacional de concierto. En un primer momento, Ponce busca la respuesta a esta pregunta en la historia de la música mexicana. Toda investigación en este sentido, afirma, "debe ceñirse a la época post-cortesiana, pues desgraciadamente no poseemos melodías aztecas auténticas". A diferencia de su colega Rubén M. Campos, quien también escribe sobre música folklórica en la *Revista*, Ponce no consideraba a la música popular como el producto de un mestizaje y, por lo tanto, no creía que la singularidad de la música mexicana pudiera ser atribuída a o creada sobre la base de elementos indígenas. [34] Al contrario, afirma el origen español de las danzas y pondera el carácter italiano de la canción mexicana, "una anomalía" que atribuye a la influencia que la música italiana ejerciera por siglos sobre las otras escuelas musicales europeas (y no a una influencia directa de la ópera italiana en México, como probablemente sea el caso). La música popular, para Ponce, resulta de un proceso no de sincretismo o mestizaje sino de "aclimatación", de transculturación en México de la música europea. Sin embargo, no está seguro de que dicha aclimatación sea una fuente legítima y suficiente de la deseada singularidad de la música popular mexicana y, por lo tanto, no está seguro tampoco de que ésta sea lo suficientemente diferente de la europea y distintiva como mexicana.

Ponce, por otro lado, dice estar convencido de que las melodías populares pueden determinar una nacionalidad con tal de que posean verdadero "color local". De manera un tanto paradójica, Ponce apela entonces al testimonio ofrecido por los visitantes extranjeros, como quien se vuelve a

---

32 "Estudio sobre la música mexicana", pp. 25-26.

33 "El folk-lore musical mexicano", pp. 7-9.

34 Rubén M. Campos, "Las fuentes del folklore mexicano", *Revista Musical de México* I/1,15 Mayo 1919, pp. 18–23.

un espejo mágico, capaz de devolver a quien en él se mira una imagen de sí mismo vista por alguien más:

> Los cantos mexicanos tienen cierto color local, aunque no tan bien determinado como los españoles o rusos, por ejemplo. Sin embargo, artistas tan distinguidos como Granados, Casals, Dumesnil, Gabriela Besanzoni, Rosa Raisa, Arturo Rubinstein, Sascha Jacobsen y otros, han encontrado en ellos, como color local, un ambiente saturado de melancolía o una vivacidad picaresca que revelan ya la tristeza secular del indio, ya el carácter agudo del mestizo.[35]

Así, Ponce encuentra la confirmación de la singularidad de la música popular mexicana en una alteridad, establecida en relación a los extranjeros y a su música: lo mexicano es lo que lo europeo no es; de hecho, lo que los europeos *perciben* como diferente. A pesar de ser paradójico, éste es un gesto de individuación cultural respecto a la música europea y en dirección de una singularidad distintiva. Por otro lado, este paso es contrabalanceado por un gesto de acercamiento a la cultura europea, expresado como el deseo de alcanzar lo que parece ser la meta definitiva: el que la música mexicana sea aceptada como parte legítima de la música "universal". Éste es, por supuesto, un deseo personal de Ponce como compositor de música de concierto. Al mismo tiempo, el obtener dicho reconocimiento es un acto político nacional que se realiza a través de Ponce como agente histórico.[36]

La necesidad de Ponce de pertenecer a la cultura occidental convierte a su deseo en un deber ineludible: como Grieg en Noruega, los compositores mexicanos deberán llevar a cabo la postergada tarea —llevada a cabo ya en otras naciones europeas— de "elevar la canción popular a la categoría de verdadero arte", siendo éste, por supuesto, la música occidental de concierto. La idea misma de que el nacionalismo sea una etapa por la que todas las naciones occidentales que participan de la música "universal" deban pasar no se cuestiona; es más, es la certeza en su inevitabilidad la que da a las palabras de Ponce un tono inconfundiblemente mesiánico.

---

35 "El folk-lore musical mexicano", p. 9.

36 En el contexto de la música universal —que finalmente es la que en realidad le importa a Ponce— este dilema manifiesta el problema de auto-definición de una nación cuya cultura, como resultado de su pasado colonial, se ha convertido en una parte periférica de la cultura occidental con, por otro lado, suficientes residuos de un pasado pre-colonial para ser considerada incómodamente diferente y, sin embargo, no completamente independiente.

CENDIM DIFUSION

Influencia y desacuerdo

Las ideas de Ponce sobre la canción mexicana causaron, por lo que sabemos, reacciones encontradas entre otros compositores de música de concierto. Por ejemplo, Gustavo E. Campa apoyó sólo parcialmente las opiniones que Ponce expresó en su conferencia de 1913. Campa decía compartir sus sentimientos respecto al pueblo y a la patria: "Como si fuera un ausente, piensa siempre Ponce en esta patria nuestra, tan adorada como adolorida y... pretende sacar a flote nuestro arte elevando los más dulces cantos arrancados al alma del pueblo que ahora más que nunca sufre y llora... Sus deseos son los míos!". Igualmente, Campa se decía partidario de la idea de dignificar los cantos populares y dar carácter propio al arte nacional "a semejanza de lo que en Europa hicieron Grieg, Brahms, Dvořák, Glinka". Sin embargo, no daba mucho valor a las transcripciones de Ponce, en las que encontraba cierto amaneramiento en la armonización. En cambio, señaló sus Rapsodias Mexicaṇas —obras, como se dijo antes, más académicas y más ambiciosas— como "ejemplo de cómo pueden dignificarse y embellecerse esas ingenuas melodías, generalmente desdeñadas en nuestro exiguo medio musical".[37]

A pesar de su aparente entusiasmo por la propuesta de Ponce sobre la creación de un arte nacional, hasta donde sabemos Campa —al igual que otros compositores ya establecidos de la época— no secundó la empresa de Ponce en sus propias composiciones. Más aún, no todos los compositores se unieron a la idea de que el desarrollo de una música con carácter nacional debía estar basado en la música popular. En su reseña de uno de los conciertos dedicados a Ponce en 1914, Rafael J. Tello opinó que

> el modo de hacer en México arte auténtico que acreciente nuestro acervo de producciones estéticas, no radica en el arreglo de melodías populares... por parte de quienes están capacitados para hacerlo... En mi concepto las representaciones musicales mexicanas no son exclusivamente los temas populares, y el corazón y el alma de México se sienten en otras obras. Entre ellas... el bellísimo Trío de Ponce.[38]

Diez años después de la conferencia inicial de Ponce, Tello seguía opinando: "Debe cultivarse la música internacional. No creo que existe la música popular".[39]

---

[37] Gustavo E. Campa, "La Conferencia de Manuel M. Ponce sobre la música popular mexicana", *Gaceta musical* 10/1(1 enero 1914). Citado en Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 32.

[38] Rafael J. Tello, "El hermoso 'Trío' de Manuel M. Ponce", *Excélsior*, recorte sin fecha del *Archivo Manuel M. Ponce*, fechado enero 1914 y citado por Miranda en *Manuel M. Ponce*, p. 34. Tello conservó esta posición por lo menos hasta 1923.

[39] Luis Marín Loya, "Nuestras Encuestas Trascendentales. ¿Qué Opina usted de la Música Popular Mexicana?", *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, 60, 95.

Como veremos, las ideas de Tello tendrían más adelante un impacto político sobre Ponce.

Carrillo, por su parte, declaró también en 1923 que "El tecnicismo es el todo en la música... La música popular no sirve más que para ocultar la falta de conocimientos técnicos de los autores. De otro modo el arte musical mexicano sería maravilloso".[40] Y un año más tarde, en otra entrevista, Carrillo dejaba bien clara su posición sobre la posibilidad de desarrollar un estilo nacionalista en México, e incluso, su desacuerdo con el principio mismo del nacionalismo, es decir, con la idea de que la nacionalidad existe como una condición natural del ser humano, y que se expresa inevitablemente como tal en un estilo musical:

> [Carrillo] declara preferir, sobre toda música, la de cámara. Y no encuentra música mexicana, porque no tiene los caracteres que la distingan de las otras: la italiana, melódica; y la alemana, rítmica. Después de éstas únicamente sobresalen como tipos la española y la húngara.—¿Quien ha dicho que la nacionalidad de un músico puede influir en su inspiración? Los rusos son los mejores productores de música española, y tiene usted como ejemplo el 'Capricho español', de Rimsky Norsakow [*sic*].[41]

Las palabras de Carrillo dejan claro que los compositores nacidos en los años de 1860-1880 formaban parte de una generación cuyos procesos de construcción identitaria no se basaban en la idea de la nación como una unidad geopolítica capaz de otorgar una identidad, sino en la pertenencia cultural, de clase y hasta cierto punto étnica (con la noción de criollismo) a una comunidad imaginada transcontinental y transnacional que no coincide con los límites geopolíticos del estado-nación. Esta generación no estuvo interesada en explorar y explotar una alteridad respecto a la cultura europea, alteridad que probablemente veían como un auto-exilio cultural.

Hace falta un estudio de la obra de los compositores contemporáneos de Ponce que hoy se consideran menores para evaluar el grado de influencia que tuvieron sus ideas en ellos: Juan León Mariscal, José Pomar, Carlos Barajas y Antonio Gomezanda, por ejemplo, se mencionan en ocasiones en la prensa de la época como compositores relacionados con el "folklorismo musical". Por lo pronto, parece sensato afirmar que durante la década de 1910 y hasta la salida de Ponce a París hay una falta de uniformidad en la recepción de sus ideas entre los músicos de concierto, si bien se da a éstas gran atención y existe un consenso respecto a la necesidad de dignificar la música popular mexicana. Finalmente, hay

---

40 Luis Marín Loya, "Nuestras Entrevistas. Julián Carrillo y La Música Popular", *El Universal Ilustrado*, 25 de octubre de 1923, 41, 53.

41 Ortega [*sic*], "Zig Zags en la República del Arte", *El Universal Ilustrado*, 17 de enero de 1924, 34, 48.

que señalar que, a pesar de la recepción en general positiva de la obra de Debussy entre los músicos de México —promovida por el propio Ponce, por Carlos J. Meneses y por Pedro Luis Ogazón—, todos los compositores, incluso Ponce, daban por hecho que los nacionalismos a tomar como modelo serían los nacionalismos de estilo romántico, de compositores europeos como Grieg o Dvořák.

Un padre descontento

Como sabemos, a diferencia de los compositores de música de concierto, los compositores de música popular recibieron con entusiasmo lo que concibieron como las ideas nacionalistas de Ponce. Sin embargo, en su artículo, ya citado, de 1919, Ponce hizo un balance un tanto negativo de lo que se había logrado, en su opinión, en el ámbito del folklorismo musical. A pesar de reconocer que se había ganado terreno en varios aspectos, principalmente en la concientización tanto del público como de los "jóvenes músicos" sobre el valor del canto popular, Ponce en este artículo encuentra bastante que censurar y desaprobar. Por ejemplo, ya no se muestra tan optimista como seis años antes respecto a la naturaleza misma de la música popular. De hecho, en el centro de la posición subordinada que para él ocupa la música popular hay una preocupación de clase social que se ve expresada como una preocupación moral. Muchas canciones, escribe, son "rehacias [*sic*] al ennoblecimiento, por su fealdad ingénita o por las huellas imborrables de perversión que en ellas dejara la procacidad popular".[42] Por esta razón, dice, fue necesario seleccionar las mejores melodías, suavizar sus asperezas y clasificar las canciones —lo que efectivamente intentó en sus escritos de 1913 y 1917 y en sus propios arreglos. Pero su labor personal no fue suficiente y en 1919 reiteraba la necesidad de "un coleccionador, un folklorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país, hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical de nuestro pueblo".[43]

La necesidad que expresa Ponce aquí de conocer la música popular en su inmensa diversidad se ve, pues, balanceada por un deseo igualmente urgente de ejercer un control sobre ésta: es necesario recolectar para conocer toda aquella música que se desconoce, pero también es necesario estudiarla para separar lo bueno de lo malo. Esta doble necesidad de conocer y controlar se había hecho ya patente en el Concurso de Música Popular convocado en 1917 por *El Universal*, del cual Ponce aceptó ser jurado. El concurso, como muchos otros convocados por el mismo dia-

---

42 "El folk-lore musical mexicano," p. 6.

43 "El folk-lore musical mexicano," p. 7.

rio, fue un intento por parte de este medio de comunicación de sumarse a otros muchos agentes involucrados en la construcción de la identidad nacional y en la reunificación social del país en la última etapa de la Revolución.

En las bases del concurso y en los textos de editorialistas y colaboradores del diario, anónimos o no, se hacían claros tres objetivos concretos: primero, elevar las músicas regionales (o mejor dicho, algunas de ellas) a la categoría de músicas nacionales, es decir, convertirlas en músicas en las que la población entera pudiera reconocerse aunque no fueran producto de su propia cultura regional. Segundo, encontrar (o declarar) formas de cultura expresiva netamente mexicanas en oposición a las percibidas como extranjeras. El concurso y sus editorialistas se declararon abiertamente en contra de las danzas europeas del siglo XIX, danzas bailadas "por los abuelos" pero que, con excepción del vals lento y la danza mexicana (como dijimos, derivada de la habanera), no se han aclimatado en México. Ésta es, por supuesto, una opinión de la élite cultural, pero está basada en la evolución que gracias al mercado nacional tuvo la música de salón en México, y cuyo producto ha sido la clara permanencia del vals lento —y de la polka, de hecho— como géneros mexicanos. De manera más urgente, el concurso se declaraba igualmente en contra de las músicas urbanas llegadas recientemente de Estados Unidos como el *one-step* y el *two-step*, sobre lo cual hablaremos más adelante. Es también claro en los objetivos del concurso, y muy particularmente en los escritos de Rubén M. Campos, que nacionalizar lo regional y separar y proteger lo nacional de lo extranjero, dos procesos comunes en los nacionalismos culturales, se vieron impactados por la creciente migración del área rural a la ciudad de México de miembros de las clases trabajadoras pero también de las clases medias. Así, el tercer objetivo fue el de preservar el acervo de la música tradicional que era considerada como "del terruño" por los muchos mexicanos emigrados de la provincia al ámbito urbano de la ciudad de México.[44]

Además de coincidir con los objetivos del periódico, tanto Ponce como Campos (quien imaginaba que "el sueño dorado de nuestros músicos obscuros es un invitatorio jubiloso venido de allá, de la ciudad empa-

---

[44] Véanse, entre otros, "Bases del Concurso", *El Universal*, 22 de agosto de 1921; "Nuestro Concurso de Música Nacional. Hoy se reunirá el jurado calificador. Magnífico éxito alcanzado. Los compositores acudieron a nuestro llamado", *El Universal*, 3 de enero de 1918; y Rubén M. Campos, "Entre dos lunes. Crónica semanal escrita especialmente para El Universal", *El Universal*, 30 de julio de 1917 y "Entre dos lunes: crónica semanaria escrita únicamente para 'El Universal'", *El Universal*, 18 de marzo de 1918. Ver también Armando Gómez Rivas, "El Concurso de música popular mexicana de *El Universal*", *Heterofonía*, 132-133, enero-diciembre de 2005, pp. 121-133.

vesada y esplendorosa")[45] suponían que el concurso sería también una oportunidad para recolectar un acervo valioso de melodías populares —haciendo que la música fuera del campo hacia ellos, y no al revés— que el compositor utilizaría después como material en sus composiciones y arreglos. En palabras del mismo Ponce:

> Por eso, cuando supe la idea de El Universal de abrir un concurso, me felicité, porque ésa es la única manera de hacer un acopio de material venido directamente del pueblo, arrancado del corazón de las clases trabajadoras, cuyo material indudablemente, será la base sobre la cual se pueda emprender la gran obra de nacionalización en la parte que al arte musical le corresponda.[46]

Es difícil saber hasta qué punto este ultimo objetivo rindió frutos, sobre todo porque solamente una de las melodías tradicionales no armonizadas que fueron enviadas recibió un premio. En cuanto a la calidad de las armonizaciones y de las nuevas piezas cuya composición estimulara el concurso, el jurado constituido por Campos, Ponce y Campa hizo patente de nuevo la necesidad, expresada posteriormente por Ponce, de discernir sobre lo bueno y lo malo y de controlar la música popular, al aclarar abiertamente en su dictamen que "los suscritos consideran necesario manifestar que todas las composiciones... adolecen de fallas de escritura musical, ya sea en su estructura rítmica o en su armonización, por lo cual ha sido necesario retocarlas, aún las que acusan procedencia de músicos entendidos".[47]

Como se dijo anteriormente, dos años después del concurso Ponce seguía firmemente convencido de que la determinación de lo que debía y no debía ser incorporado a la música nacional debía estar en las manos de aquellos que poseen los rasgos de carácter adecuados (aquellos que da la educación y el nacimiento) y el dominio técnico (el del coleccionador inteligente y metódico, el del compositor no-empírico) necesarios para dicha tarea. Se quejaba entonces de que algunos jóvenes compositores, en medio del sacudimiento revolucionario,

> al abordar el nuevo género de composición... creyeron que acentuando lo innoble de algunos cantos, lo grotesco... lo inconveniente... imprimían a sus trabajos un sello más marcado de mexicanismo. Estos compositores olvidaron que la verdadera labor del folklorista es ennoblecer las inspiraciones populares.[48]

---

45 Rubén M. Campos, "Entre dos lunes", *El Universal*, 30 de julio de 1917.

46 Hipólito Seijas, "El Concurso de canciones mexicanas de El Universal'. Manuel M. Ponce exterioriza sus sentimientos acerca de la canción popular", *El Universal*, 22 de agosto de 1917.

47 "Nuestro Concurso de música nacional. Fallo del jurado acerca de las composiciones" *El Universal*, 31 de marzo de 1918. Campa sustituyó en algún momento del proceso a José Pomar, miembro original del jurado.

A estos problemas morales y estéticos se unían deficiencias técnicas debidas, en su opinión, a la falta de conocimiento y claridad de sus autores en cuanto a la forma y la armonía: "En cuanto a las formas elegidas para vaciar en ellas las melodías vernáculas, un lamentable empirismo ha guiado nuestros pasos, originando extravíos tan deplorables como la confusión de la forma rapsódica con el vulgar pot-pourri de *aires* nacionales. La armonización sufre de una cierta monotonía".[49]

Ponce dice creer que éstas y otras deficiencias se subsanarán paulatinamente. Aún así, su descontento es palpable. ¿A quién está dirigido este artículo y de quién habla Ponce en él? Dada nuestra falta de conocimiento detallado sobre el estado de la música en México durante la Revolución, la dificultad de acceso a las fuentes y la inestabilidad en esos años en el registro de los derechos de autor, es difícil contestar esta pregunta con exactitud. Es difícil también saber si Ponce se refiere a compositores de música de concierto, de música popular, o a aquellos que transitaban entre las dos. Lo que es claro es que en 1919 Ponce siente haber perdido el control del nacionalismo iniciado por él y ve con pesar que sus seguidores se sustraen a su liderazgo.

Revisemos una última vez su propuesta: para Ponce la función primordial de la canción es la de dar expresión a la vida íntima, personal, familiar y comunitaria. Sus canciones abundan en imágenes poéticas relacionadas con el amor, la descripción apasionada pero respetuosa de la mujer, la decepción amorosa, el anhelo, la fidelidad y, en ocasiones, la vida rural. En otras palabras, las canciones proponen imágenes relacionadas con el amor de pareja, casto y fiel, al que Ponce concebía como redentor de la vida de sufrimiento del hombre mexicano. El ciclo pendular de ilusión apasionada y desilusión resignada, propuesto entonces como característico del alma mexicana, se expresa en la canción por una serie de rasgos estilísticos que se convertirían en arquetípicos de la música mexicana: las melodías en forma de arco, la estructura formal reveladora de dicho movimiento pendular, las fórmulas melódicas cadenciales descendentes, etc.

En manos de Ponce la canción se convirtió durante unos cuantos años en un medio de formación del alma nacional, destinado a familiarizar a las clases medias urbanas con la cultura expresiva de las clases trabajadoras rurales, una vez que dicha cultura expresiva hubiese pasado por el filtro estético y moral del compositor. El destino principal de la canción, "ennoblecida" por Ponce, era el espacio íntimo del salón familiar. Al mismo tiempo, Ponce intentaba preservar los valores personales y comunitarios, en esencia rurales, de la canción, arreglando las existentes y componiendo otras que siguieran fielmente el modelo de aquellas. Finalmente, intentaba proteger a la antigua música mexicana en general del impacto de

49 "El folk-lore musical mexicano", p. 7.

las nuevas músicas urbanas. Es posible entonces aventurar que la nación mexicana que Ponce concebía era similar a la sociedad pre-industrial, centrada en las relaciones familiares y comunitarias. Paralelamente, su deseo era llevar esta "labor de folklorismo" a una etapa que consideraba como superior, utilizando las melodías de la canción como material temático de composiciones de concierto, con las cuales Ponce daría a México un lugar en la música occidental y, más generalmente, en el sistema de estados-nación poseedores de una alta cultura y una tradición histórica.

En 1922 Ponce reprodujo en *El Universal Ilustrado*, prácticamente sin modificaciones, el texto de 1919, dando así mayor difusión a lo que originalmente apareció en una publicación especializada. Esta re-publicación puede entenderse como parte de una polémica pública sobre la canción mexicana y la música popular en general. En efecto, a lo largo de los años, otras propuestas sobre cómo representar lo mexicano en música habían surgido, resultado del desarrollo de la canción popular como arquetipo/estereotipo musical y comercial, la nacionalización y politización del teatro de revista, y la modernización de la clase media urbana y su adopción del *foxtrot* y otras músicas de baile provenientes de Estados Unidos como *loci* o sitios de procesos identitarios. Dichas propuestas sobre lo nacional en general y la canción en particular, surgidas de diferentes agentes históricos personales y colectivos y con un impacto masivo, compitieron y sobrepasaron el nacionalismo de Ponce, contribuyendo a un segundo exilio geográfico y estético del compositor en 1925.

DOCUMENTOS

CENDIM
DIFUSION

El libreto de la *Anita* de Morales: peripecias desde la pauta hasta el escenario

Eduardo Contreras Soto

Según Manuel Gutiérrez Nájera, Melesio Morales ya trabajaba en la que sería su última ópera, *Anita,* en 1895.[1] No podría yo asegurar que, desde entonces, ya tuviera a su disposición para dicha ópera el libreto que terminó por ser el definitivo, escrito por el italiano Enrico Golisciani. Lo cierto es que la ópera ya parecía concluida hacia 1902, cuando el compositor se la ofreció al empresario Napoleone Sieni para la temporada del año siguiente. Con la confianza en su inminente estreno, Morales debió promover la edición del libreto traducido en español, el cual en efecto salió publicado por la Tipografía de *El Tiempo* —el periódico donde colaboraba Morales—, en 1903, sin crédito del traductor. Como es sabido, *Anita* nunca se estrenó, ni en esa temporada de 1903 ni en la del año siguiente, a pesar del ofrecimiento de que entonces sí se daría, y el compositor murió sin ver montada su última producción escénica.[2]

La revaloración de la obra de Morales ha incluido, desde luego, el rescate de *Anita*, la cual ha llegado por fin a las salas de concierto para algunas ejecuciones, si bien sigue faltando la puesta en escena completa de la ópera. El día que se emprendiere este proyecto, bien valdrá la pena revisar con detalle el estado y el contenido de los materiales documentales en los que se conserva la ópera, para obtener una edición moderna. Por lo menos, en el caso del libreto de Enrico Golisciani, hay elementos muy interesantes para revisar y editar, los cuales dependen por supuesto de la música con la cual se integran y, a su vez, han influido en ciertas decisiones en torno de esa misma música.

Golisciani (1848-1919) era un libretista y poeta napolitano que escribió más de 80 libretos entre 1871 y el año de su muerte. Quizá hoy se le pueda recordar, sobre todo, por haber escrito libretos para algunas obras de Ermanno Wolf-Ferrari, entre ellas *Il segreto di Susanna* y *L'amore medico*.[3] Desconoz-

---

[1] Manuel Gutiérrez Nájera, "Los maestros Melesio y Julio Morales", *Almanaque mexicano de arte y letras*, 2ª ed., México, Caballero, 1895, *apud* Áurea Maya y Eugenio Delgado, "Una aproximación a *Anita*, última ópera de Melesio Morales". *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, julio-diciembre de 1992; pp. 25-31. En este mismo artículo se ofrece un resumen de la historia de la creación de esta ópera.

[2] Morales escribió algunos artículos y cartas que se publicaron en su momento, en torno del caso de *Anita*; pueden revisarse en la antología *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*/ Ed. Áurea Maya. México, INBA-CENIDIM, 1994; pp. 103-106.

[3] Los datos elementales sobre Golisciani los he tomado de su entrada en *The New Grove Dictionary of Opera* [ed. rev.]/ Ed. by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1994.

co la manera como entraron en contacto Golisciani y Melesio Morales, aunque es significativo que el libretista hubiera escrito primero para el hijo del compositor, Julio: su ópera *Colombo a Santo Domingo* se estrenó en México en 1892, sin respuesta favorable del público ni de la crítica. En cualquier caso, el libreto de *Anita* ya debería existir en 1902, cuando la ópera estaba concluida. Se trata de un texto que, a pesar de su claro estilo romántico, ya deja ver la influencia del realismo en términos dramáticos, que en la música tendría un correlato con el *verismo* que había empezado a poner de moda *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, cuyo estreno en Roma en 1890 podía considerarse como algo reciente y de moda para la época de *Anita*.

Esta ópera de Morales sobrevive en tres grupos de partituras, todas resguardadas hoy en día en el Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México. Describo a continuación los tres grupos:

1) Tres cuadernos empastados, dos de los cuales tienen un número en su respectiva pasta. El que ostenta el número "1" contiene la ópera completa, en versión para voces y piano, con muchos taches, anotaciones y parches, lo cual le da un carácter de borrador. El cuaderno con el número "3" contiene la ópera completa, también para voces y piano, pero transcrita en limpio, casi podría decirse que como una versión definitiva; en la pasta, además del número, tiene el rótulo "Concertatore", es decir, este cuaderno pudo haberse destinado al director musical para los ensayos. Por último, hay un tercer cuaderno, sin número en las pastas pero sí un rótulo, "Suggeritore", es decir para el apuntador. Y en efecto, este cuaderno contiene lo que podríamos llamar un guión de voces de la ópera, sin la mano izquierda del piano y sin los pasajes exclusivamente instrumentales de la obra.

2) Dos cuadernos empastados, que contienen la ópera completa en versión para voces y orquesta, cada uno de sus dos cuadros en su respectivo cuaderno. Tiene tal cantidad de tachones y correcciones que sugiere de inmediato su calidad de borrador, como el cuaderno "1" de la versión con piano.

3) Dos cuadernos empastados, similares a los dos anteriormente descritos, también con la ópera completa para voces y orquesta, también repartidos sus dos cuadros en los respectivos cuadernos, pero con la música ya pasada en limpio. Bien podría considerarse a esta partitura como la versión definitiva de la ópera, lo que tendría que haber estado en el atril del director de orquesta en ese estreno que nunca se dio.

Todas las partituras descritas están dibujadas a mano con tinta negra, tanto la música como el texto cantado y las acotaciones, salvo algunas adiciones con tinta roja; ninguna partitura tiene fecha alguna, lo cual dificulta precisar su cronología. Si bien podría parecer que una mano hubiera dibujado y caligrafiado las partituras del grupo 1), y otra distinta se hubiera encargado de las partituras de los grupos 2) y 3), en realidad casi todo el material es

autógrafo del compositor, excepto la partitura rotulada "Suggeritore", del grupo 1).[4] Todas las partituras llevan sendos sellos; el del grupo 1) tiene la leyenda "ANITA/ Dramma lirico di E. Golisciani,/ MUSICA DI/ MELESIO MORALES"; el de los grupos 2) y 3) dice: "ANITA/ DRAMMA LIRICO/ DI/ ENRICO GOLISCIANI/ MUSICA DEL/ MAESTRO MELESIO MORALES."; estos sellos bien pueden representar la sanción del compositor a las partituras como copias autorizadas para su ejecución.

Reproducimos, a continuación, el libreto italiano de Enrico Golisciani para la *Anita* de Melesio Morales. Lo hacemos precedido de la traducción española que publicó *El Tiempo* en 1903, la cual no es fiel ni exacta del original, como advertirá fácilmente quien lea en italiano. No debe perderse de vista que estas traducciones de libretos operísticos se publicaban para dar a los espectadores y aficionados en general una idea del argumento y las situaciones dramáticas de las óperas, con lo cual todos podían tener más claro lo que verían y escucharían en el teatro el día de la representación, aunque no lo entendieran; es decir, una función no muy distinta de la que cumple hoy el supertitulaje en pantalla que se proyecta durante las representaciones en muchos grandes teatros.

Para el texto italiano, se ha tomado como base lo que aparece escrito en los dos cuadernos empastados del grupo 3), es decir la versión de la ópera con orquesta. Sin embargo, hay muchas variantes de lo que dice esta partitura, tanto en la música cuanto en los textos de diálogos y acotaciones, respecto de las partituras del grupo 1), es decir las versiones con piano. En varios casos, algunas variantes del grupo 1) podrían funcionar mejor en la propia versión orquestal que lo que esta misma versión contiene; además, existen algunas omisiones de texto en la versión orquestal, atribuibles a mero descuido en la copia, que se pueden subsanar recurriendo al texto equivalente en la versión con piano.[5] Las acotaciones escénicas varían mucho de una versión a otra, lo cual puede explicarse por el hecho de que, en la versión con piano, apenas se estaría proponiendo el trazo escénico que las acciones requerirían, y, en cambio, en la versión orquestal, el trazo ya estaría mejor definido en función de como se debía cantar y actuar, ante las necesidades y posibilidades reales de la escena. Que los ensayos debieron afectar el trabajo musical y del libreto

---

[4] Sobre la identificación del punto y la caligrafía de Morales, me atengo a la opinión de Áurea Maya, una de las especialistas en el compositor, quien conoce a fondo sus documentos manuscritos.

[5] El ejemplo más claro se da en el cuadro primero, núm. 8, justo al empezar el número de estudio 90: en el sistema de *Anita* se indica su intervención y una acotación escénica, y está escrita la música de lo que debe cantar, pero no hay texto alguno; al revisar el pasaje correspondiente en la versión para piano, se puede observar que las notas son exactamente las mismas, pero aquí sí está escrito el texto que debe cantar Anita, un aparte: "(*Più me non sono...*)". No tiene que existir problema alguno en restablecer ese texto en la partitura orquestal, que seguramente no se copió por un mero olvido.

lo prueba el hecho más evidente: en la versión con piano, estaban agrupadas dos escenas bajo un sólo número, el 6, el cual contenía el retorno victorioso de los republicanos y continuaba con el *terzettino* de los personajes de *Anita*, Rodrigo y Manuel; en la versión orquestal, se dividió esta escena, y quedaron dos números, el 6 sólo para el retorno, y el 7 para el *terzettino*; esto cambió obviamente el total de números del primer cuadro, de 8 a 9, lo cual se refleja también en la traducción española del libreto.

Los criterios con los que se transcribió la caligrafía del italiano de 1902 son sencillos. Se modernizó por completo la puntuación; en la versión con piano, casi todos los parlamentos terminan con puntos suspensivos, algo típico de la dramaturgia del periodo romántico, cantada o actuada; siguiendo un criterio más actual, estos puntos se han omitido en la mayoría de los casos. Se trató de normalizar la ortografía con los criterios actuales. Al comparar las versiones con piano y la orquestal, se pueden observar muchos cambios entre palabras contraídas o completas, comunes en el italiano, así como variantes literales como *tra* y *fra* que significan lo mismo; en todos estos casos, no se consignaron las variantes en el aparato de notas. Sólo se señalaron algunos cambios de puntuación, en especial de signos de admiración y de interrogación, cuando eran muy notorios de una versión a otra, hasta el grado de modificar el sentido y la intención de los parlamentos. Para la identificación de los textos que se tomaron como base para el establecimiento del libreto, se le asignó la inicial O al texto principal, es decir la partitura con orquesta del grupo 3), en dos tomos o cuadernos, y la inicial P a la partitura con piano del grupo 1), rotulada como "3" y "Concertatore". Las únicas abreviaturas usadas en el cuerpo de las notas son: ac., "acotación", y om., "se omite", "omisión", "omitido, omitida". Para una ubicación rápida de los diálogos respecto de la música en la partitura, se han introducido entre corchetes los números de estudio más cercanos a cada cambio de escena.

El consejo de redacción de *Heterofonía* agradece, de manera encarecida, la asesoría generosa de un hablante nativo del italiano, nuestro colega Luca Conti —frecuente colaborador de la revista—, quien revisó de manera detallada una primera versión de la transcripción de este libreto. Empero, hay que aclarar en su descargo que el autor de estas líneas asume la responsabilidad por el trabajo final de la presente edición.

Libreto de *Anita*

Enrico Golisciani

(Texto en español)

ANITA
EPISODIO DE LA GUERRA FRANCESA EN MÉXICO
DRAMA LÍRICO EN UN ACTO Y DOS CUADROS DE
ENRIQUE GOLISCIANI
MÚSICA DEL MAESTRO
MELESIO MORALES

Personajes

Manuel, guardia nacional, bajo
Rodrigo, guardia nacional, barítono
Anita, hermana de Manuel, soprano
Gaston d'Auvray, tenor
Coro de militares

La escena pasa en un barrio de Puebla, la noche del 1° de abril de 1867.

Acto único
PRIMER CUADRO

Interior de una casa entresolada. En el fondo, a la izquierda, una alcoba cubierta con una cortina, sobre la que está colocado un uniforme militar; a la derecha, puerta de entrada. Al lado izquierdo de la escena, puerta interior, y al lado derecho gran ventana que da a la calle. En un rincón armas de guerra; en la división de la alcoba un altarcito con una imagen de la Virgen. Enmedio de la escena una modesta mesita rodeada de sillas, y encima un quinqué de vidrio, encendido. Comienza la noche.

NÚM. 1. ESCENA Y ARIOSO DE RODRIGO

Anita aparece sentada en un canapé. Voces y tumulto por la calle. A poco entra presuroso Rodrigo, y dirigiéndose a Anita, le pregunta:

RODRIGO: Anita, ¿dónde está Manuel?

ANITA: (*Indicando la recámara contigua*) Allá... (*Tranquila.*) está poniéndose el uniforme...

RODRIGO: Llámamelo, hazme favor...

ANITA: ¿Qué pasa, Rodrigo?...

RODRIGO: Anda, ve, por favor te digo...

ANITA: (*Para sí.*) (¡Ay, Dios!... Adivino... ¡Pobre hermano mío!, ¡pobre patria querida!; ¿cuál será tu suerte al fin?...)

Entra en la recámara.

RODRIGO: (*Sentándose, mientras se oyen de muy lejos tiros de cañón.*) ¿Un presagio fatal por qué me asalta cruel? Yo asisto a la batalla como a una fiesta... y sin embargo en esta vez... (*Alzándose turbado.*) ¿Temo la noche?... ¿O el destino de Anita?... ¡En vano busca la causa mi alma desolada!... (*Con profunda tristeza.*) Es el amor que por ti siento, ¡oh, mujer idolatrada!, el que tanto me acobarda y me llena de un temor jamás probado. Es mi amor, no correspondido, el que me atormenta, y que en secreto me susurra que podrá ser desoído y despreciado. ¿Habrá dado acaso a algún rival su corazón? ¡Oh, no!, no resisto a tal sospecha que me apena y no me abandona. ¡Oh mujer! ¡Oh Anita mía!, ¿engañarme podrías así? ¡Ah!, para siempre habrías muerto mi corazón que tanto te adora.

NÚM. 2. ESCENA Y PARTIDA DE MANUEL Y RODRIGO

Manuel saliendo de la recámara. Después Anita.

MANUEL: ¿Me buscabas, Rodrigo?...

RODRIGO: Sí... Date prisa, partamos, es tiempo, esta noche un asalto general se dará a los enemigos. (*Quedo.*) Deberemos concurrir a él...

MANUEL: ¿No se había dispuesto el ataque para mañana?

RODRIGO: Mañana ya habremos vencido...

MANUEL: (*Excitado.*) Vamos, pues, vamos... (*Llamando.*) Anita, Anita, ven...

ANITA: (*Saliendo de la recámara.*) Hermano...

MANUEL: Pronto... Dame mis armas que me voy con Rodrigo...

ANITA: (*Desolada.*) ¿Una nueva batalla acaso, Manuel?

MANUEL: Sí, hermana, pero dame mis armas, anda.

ANITA: (*Con dolorosa resolución.*) Sea, pues, y que Dios te acompañe. (*Entra en la alcoba y vuelve con las armas de Manuel; mientras, éste se pone su capote militar. Anita le da:*) La espada..., la pistola... (*Ayudando a Manuel a ceñírselas.*) Ve y no olvides que un alma desde el cielo espera ser vengada... ¡El alma de nuestro padre!...

MANUEL: (*Dominando su emoción.*) ¡Adiós..., te encargo la casa..., adiós! (*Tumulto de voces por la calle. Rodrigo va a ver por la ventana y vuelve hacia Manuel.*)

ANITA: (*Llorosa, se dirige a Manuel, y con pasión le dice:*) Por poco tiempo, hermano, ¿verdad?... ¡Oh! ¡Si yo no fuera mujer!...

Cada vez más y más se oye por la calle la banda de tambores que pasará por delante de la ventana.

RODRIGO: (*A Manuel, quedo.*) Oye, ya una fuerza de los nuestros marcha a la trinchera para atacarla, no hay que perder tiempo... (*Manuel abraza a Anita con efusión y se va. Rodrigo toma una mano de Anita, y llevándosela al corazón, le pregunta conmovido:*) Anita, ¿me amas?... (*Anita, sin contestar, rompe en llanto. Rodrigo sale precipitado.*)

ANITA: (*Sola y muy agitada.*) ¡La sorpresa y la emoción me impidieron responderle! ¡Oh, si pudiera un día adivinar el insano afecto que por otro y no por él abriga mi alma!... (*La banda de tambores se oye muy cercana. Anita se asoma a la ventana.*) ¡Oh! Ellos son... Id, ¡oh héroes defensores de la Patria, id contra de los opresores, exterminadlos; que a todos os asista y llene de bendiciones el cielo!...

NÚM. 3. ESCENA DE ANITA.– BATALLA

ANITA: ¡Cayó la tarde! ¡Entre las sombras que lentas descienden, reina la muerte!... (*Nerviosa.*) ¡Oh! ¡Si yo no fuera mujer, estaría al lado de mis hermanos peleando en el campo del honor!... (*Se asoma a la ventana.*) Dios santo, ¡qué horror! (*Vuelve a la escena.*) ¡Cómo siento ímpetus guerreros en favor de mi patria, y del sagrado deber de vengar la muerte de mi amado padre!... (*Sigue el rumor de la batalla. Asustada, entra en la alcoba y saca dos velas que enciende a la Virgen a quien implora.*) ¡Madre! (*Dice.*) Madre mía, auxilia a esos héroes, valientes defensores de la patria, ¡asístelos!, ¡socórrelos! (*El repique de una campana anuncia la victoria; el cañoneo va cesando poco a poco.*)

NÚM. 4. "ARIOSO" DE ANITA

ANITA: (*Reconcentrándose preocupada con sus recuerdos.*) Y sin embargo... ¡Ay Dios!... Alguna vez cuando en obscura noche silenciosa yo velo ignara a alguna dulce palabra, ¡cuánto me siento triste!, ¡cuánto me siento sola! Y luego recuerdo el memorable día cuando la suerte adversa y fiera nos colmaba de desgracias. Estando en un poblacho varias jóvenes, una horda de bandoleros nos perseguía (*Alzándose agitada.*), pero un joven noble y valiente salió a nuestra defensa y nos salvó la vida y el honor... (*Con amor.*) Por primera vez sentí una fascinación, que dominó mi alma y de aquel joven héroe, su imagen quedó esculpida en mi corazón. ¡Ah, sí, aquí dentro (*Señalando el pecho.*) yo llevo de esa pasión el fuego, que me espanta porque ha de tener un fin trágico!... ¡Cruel destino el mío! ¡Oh, Dios! ¿Por qué te vi, joven extranjero, por qué?... (*Permanece absorta. Por la puerta de entrada Gastón, inerme, con los vestidos en desorden, herido, vacilante, se presenta de improviso. Anita, sorprendiéndose.*)

NÚM. 5. ESCENA DE AMOR.– ANITA Y GASTÓN

GASTÓN: (*Entrando.*) ¡Socorro!... ¡Asilo!...
ANITA: (*Con miedo.*) ¿Quién es?... ¡Un enemigo!...
GASTÓN: Un herido... que está... en brazos de la muerte...
ANITA: (*Entre sí y fijándose en Gastón.*) ¡Oh! ¿Qué veo?... ¡Gran Dios!... Es él... (*Apoyándose conmovida en la mesita, con voz entrecortada y vivo esfuerzo:*) Antiguo deber entre nosotros es la hospitalidad... Un herido no es ya un enemigo..., tú lo has dicho... Entra..., siéntate...
GASTÓN: Gracias..., gracias... (*Caminando con dificultad, llega a la mesa y cae a plomo sobre una silla, casi sin sentido.*)
ANITA: (*Observando con angustia los movimientos de Gastón.*) ¡Dios santo!... Se muere..., tiene sangre que le brota... (*Desvariando.*) Una venda..., una venda; (*Deteniéndose.*) pero es un extranjero; ¿lo atenderé?..., ¿le prestaré mis servicios?... (*Dudando. Piensa...*) Pero... ¿estará bien que vea yo agonizar sin auxilio al que me salvó?... ¡Manuel! (*Llamando... Como arrepentida de llamar, va y cierra la puerta.*) ¡Ah, no! Lo mataría... (*Deteniéndose con indecisión... Tomando una resolución.*) Pues que me perdone la Patria, es un hombre que muere, y un mexicano no puede ver tal cosa con ojos serenos. (*Busca prontamente trapos para hacer vendas y curar las heridas de Gastón. Todo con agitación y febrilmente. Manifestando más amor que hospitalidad.*)
GASTÓN: (*Volviendo en sí poco a poco, y mirando a Anita.*) ¡Oh, hermosa joven!, ¿por qué vendaste mis heridas?; ¿por qué me devuelves a una vida desgraciada? Ajeno a las maternas caricias desde muy niño, viví

entregado a la carrera de las armas, al lado de mi valeroso padre, quien en un encuentro cayó a mis pies herido mortalmente... y murió...

ANITA: (*Con alma.*) Yo también lloro a mi amado padre muerto a los disparos de tus compañeros; por esto comprendo todo el dolor que tus palabras me revelan. Pero en ti solamente veo al vencido que, sangriento, me implora socorro, y te lo doy.

GASTÓN: (*Conmovido, incorporándose.*) De piadoso corazón es espejo o tierna criatura tu belleza, que me hace gozar de la existencia de los ángeles en la tierra.

ANITA: (*Retirándose de Gastón, que se le acerca.*) Déjame, déjame, por ti nada he hecho... (*Con turbación y casi con susto.*)

GASTÓN: ¡Qué dice!... ¿Que yo no la vea más? ¡Que parta!... (*Tomando entre sus manos la diestra de Anita.*) ¿Quién eres..., que entre estos montes, al parecer guarida de gigantes, te escondes cual vaga flor, cuyos suaves encantos perfuman y seducen al corazón? ¡Oh, visión etérea, fantasma divino, no inmolarte; que las tinieblas desaparezcan de tu destino!...

ANITA: (*Cada vez más turbada.*) Calla, incauto, calla... Deliras... ¡No te comprendo!; no puedo, vete... Patria y venganza son mis leyes... Haz que yo no reniegue de mi piedad...

GASTÓN: (*Con efusión.*) ¡Antes la invoco..., mátame... pero habla!...

VOCES: (*Voces por la calle. Una voz canta y contestan todas.*) La suerte fue propicia. Derrotados los enemigos, han caído; y el pabellón mexicano flamea triunfante.

GASTÓN: (*Con sorpresa, y nervioso.*) ¿Qué voces?...

ANITA: (*Con ímpetu.*) Soy hermana del capitán que va a llegar..., el que es tu mortal enemigo...

GASTÓN: Entrégame a él...

ANITA: (*Resuelta.*) ¡No..., eres mi huésped!... (*Señalando a Gastón la alcoba.*) ¡Escóndete!... (*Gastón resiste. Mientras, tocan a la puerta.*)

GASTÓN: ¿Esconderme?... Sería yo un vil si tal hiciera...

ANITA: (*Con firmeza.*) Lo quiero... Lo mando... (*Obliga a Gastón a entrar en la alcoba, llevándolo a la fuerza.*) Ven... Anda... Entra... Presto... (*Luego Anita abre la puerta. Manuel, Rodrigo y un grupo de militares armados entran poco a poco.*)

Núm. 6. Regreso victorioso de Manuel, Rodrigo y sus compañeros

MANUEL: Que, ¿no me oías?...

ANITA: (*Responde indicando la ventana.*) Estaba yo ahí... (*Manuel presenta a sus amigos.*)

MANUEL: He aquí a mis compañeros. (*El grupo de soldados al ir entrando saluda a Anita.*)

MILITARES: El cielo te guarde, Anita... (*Anita contesta con galantería.*)

ANITA: (*Sonriendo.*) Y a vosotros todos, ¡oh, valientes!...

MILITARES: (*Con aire festivo.*) Dejemos las sangrientas armas, descansemos de la terrible lucha. Estamos en el plácido asilo que de rosas corona la beldad, amiga del valor.

UNA VOZ: (*Con garbo.*) ¡Viva México!...

TODOS: (*Con entusiasmo.*) ¡¡Viva!!

MANUEL: (*Llevando del brazo a Rodrigo, dice a Anita:*) Mira, hermana, a nuestro vengador...

ANITA: ¿Qué dices, Manuel?

MANUEL: Exánime tendió al suelo al mayor de nuestros enemigos; a aquel que condenó a muerte a nuestro padre; al coronel D'Auvray.

RODRIGO: Fausto destino mis deseos cumplía...

ANITA: (*Conmovida, señala al cielo, y dice a Rodrigo:*) Por él os doy merecidas gracias; así me lo dicta el corazón.

MANUEL: Celebremos con fiesta la victoria. ¡Venga el vino!... (*Van por vino y vasos Anita y Manuel, y reparten entre los militares.*)

RODRIGO: ¡Sí, celebremos con fiesta la victoria!

TODOS: (*Con alegría.*) ¡Cantemos, bebamos!

RODRIGO: A vuestro padre...

MANUEL: A nuestro padre. (*Haciendo atención en Anita, que no secunda la fiesta.*) Homenaje a la memoria del valiente sacrificado, cuyo uniforme allí resalta (*En el fondo.*) como trofeo de gloria. (*Indicando las armas y el uniforme. A Anita:*) Entona, pues, de la batalla la canción.

ANITA: Otro que por mí la cante que yo, silenciosa, con el corazón rezaré por él...

MANUEL: ¿Por qué, hermana, te niegas? ¿No es para nosotros ese canto la libre expansión de nuestros sentimientos? (*Anita calla; el coro depone los vasos sobre la mesa.*)

RODRIGO: (*A Manuel.*) Espera a que su ánimo se tranquilice, y mientras, yo le pediré por mi obra un galardón...

ANITA: ¡Un galardón! ¿Y cuál?

NÚM. 7. TERCETINO.– ANITA, MANUEL Y RODRIGO

RODRIGO: Anita, te amo, eres tú luz y vida, la que guiaste mi brazo para vengar a tu padre... Concédeme en premio tu mano de esposa...

ANITA: (*Turbada.*) Basta... (*Apartándose.*)

MANUEL: (*Quedo a Anita. Al fin, con fuerza.*) Grata a Rodrigo —piénsalo bien— tú debes estar y por ello estás obligada a obsequiar sus deseos;

consiente, no sea que vaya a sospechar la existencia de otro amor. Dale tu mano a nuestro vengador.

RODRIGO: (*Que estaba un poco lejos de Anita, se le acerca.*) Sí, tu mano de esposa (*A Anita.*) y seré tan feliz cuanto puede ser un mortal amado.

ANITA: (*A Manuel.*) La nupcial cadena, hermano, no me atrae, lo sabes...

RODRIGO: (*A Anita.*) Yo ceñiré de flores esa cadena, si logro hacer mío tu corazón.

ANITA: Bueno; mañana acaso responderé...

MANUEL: (*Quedo, a Rodrigo.*) ¡Oh, será tuya!...

RODRIGO: (*A Manuel.*) Ojalá y tus palabras me porten la fortuna. (*Dirigiéndose a todos.*)

NÚM. 8. LA CANCIÓN DE LAS BATALLAS.– RODRIGO Y CORO

RODRIGO: Vamos, cantaré la canción de las batallas. (*Aprobaciones generales. Alegría.*)

ANITA: (*Para sí, sentándose y con mucha agitación.*) ¡Ay!, yo desfallezco.

RODRIGO: (*Copa en mano.*) ***Primera estrofa.–*** Si los franceses poseen la angélica ciudad, lo deben a la traición de la Soledad; ignominia que para afrenta del pequeño Emperador no borrarán los siglos. Adelante, defensores de la patria, la guerra está encendida. Pleguemos el orgullo del déspota de Francia. (*Anita entretanto ha ido furtivamente a la puerta de la recámara, y ha susurrado rápidamente alguna palabra.*)

MANUEL: ¡Bravo! Otra estrofa, otra, otra.

TODOS: Sí, otra, otra.

ANITA: (*Para sí.*) Siento que me muero.

RODRIGO: ***Segunda estrofa.–*** Los fuertes y las trincheras que vengan a asaltar; allí está de la patria el altar sacrosanto; ante el valor mexicano nada podrán los imperialistas, y sólo la muerte encontrarán. Adelante, defensores de la patria, la guerra está encendida. Pleguemos el orgullo del déspota de Francia. (*Gastón aparece de improviso saliendo de la recámara, pálido de ira, y con ánimo decidido, se dirige a la multitud.*)

NÚM. 9. GASTÓN PRISIONERO.– FINAL

GASTÓN: ¡Callad, bandidos, yo os desafío!
ANITA: (*Sofocando un grito.*) ¡Está perdido!
TODOS: ¡Un enemigo nuestro!... (*Con sorpresa.*)
MANUEL: (*Indignado.*) ¡Escondido en esta casa!...

RODRIGO: No sólo... Es el hijo del vil coronel D'Auvray, lo he conocido bien...

ANITA: (*Reprimiendo una exclamación dolorosa...*) ¡Piedad, Dios mío!

MANUEL: (*Atónito.*) ¿Del asesino de mi padre? (*A Anita.*) Y tú, ¿qué respondes?; en vano escondes la cara; explica el caso, aclara el misterio...

ANITA: (*Con marcada turbación.*) Él llamó a la puerta herido, inerme, acabado... Y aquí entre nosotros no se niega jamás el auxilio a los desgraciados.

RODRIGO: (*Sospechoso.*) ¡Auxilio a los desgraciados!

MANUEL: (*Con dureza a Anita.*) Esperaste mucho para abrir la puerta cuando yo llamaba, esto te acusa.

GASTÓN: (*A todos.*) Sobre de mí caiga toda la ira que os exalta...

TODOS: La ira ruge..., clama..., desborda... (*Rodeando a Gastón, que toma postura en guardia.*)

MANUEL: (*A Anita.*) ¿Y pudiste sentir piedad de un enemigo? Por ti, Anita, por tu culpa el deshonor ha profanado nuestra morada.

[RODRIGO]: (*A Gastón.*) ¿Quién te indujo a venir aquí, pérfido, maldito, traidor? ¿No sentiste bajo este techo el hielo de la tumba?

ANITA: (*A Manuel, indicando a Gastón.*) Todo cargo, toda acusación la rechazo por injusta; salvé al hombre en la desgracia, no al enemigo, presa de vuestro furor.

GASTÓN: Nada temo, nada pido, entregado estoy a vuestra furia; desprecio la muerte como a vosotros mismos.

MILITARES: (*Dirigiéndose en sus amenazas a Gastón.*) La ira ruge..., clama..., desborda... en lo íntimo de nuestros corazones. Ella caerá sobre vuestra cabeza; ¡infame, traidor, cobarde!

TODOS: (*Movimiento. Brillan los puñales y lucen las pistolas. Echándose sobre Gastón.*) Que muera, pues... ¡Muera!...

ANITA: (*Interponiéndose.*) No... Deteneos... (*A Manuel, refiriéndose a Gastón.*) Sabe, oh Manuel, que el capitán que un día nos defendió salvando nuestra vida y nuestro honor, es éste, Gastón...

MANUEL Y RODRIGO: (*Deteniéndose.*) ¡¡Él!! (*Pausa. Silencio.*)

MANUEL: (*Indicando a Gastón.*) Prisionero de guerra quede entre nosotros, y que se dé parte al Jefe francés.

GASTÓN: (*Rodeado por algunos militares, queda preso; luego, dirigiéndose a Anita:*) ¡Generosa, para siempre adiós!

MILITARES: (*A Gastón, con dureza.*) ¡Síguenos!...

RODRIGO: (*Para sí.*) Yo vigilaré atento...

SOLDADOS: (*Al partir.*) Adelante, defensores de la Patria, la guerra está encendida, pleguemos el orgullo del déspota francés. (*Manuel, Rodrigo y los soldados parten llevándose a Gastón. Se van cantando la canción de guerra.*)

ANITA: (*Con ímpetu de locura.*) Tú, ¡oh, cielo, ayúdame, salvarlo debo!... ¡Salvarlo quiero!... (*Sale con violencia de la escena por la izquierda.*)

TELÓN
Corto intermedio

SEGUNDO CUADRO

Interior de una prisión. Una puerta de entrada a la izquierda. En el fondo a la derecha una puertecita reservada. Algunos estorbos ocupan parte de la pieza. Profunda obscuridad. Una lámpara encendida.

Al alzarse el telón, Gastón aparece tirado en el suelo, apoyando la cabeza sobre una cureña rota.

Manuel entra quedo, quedo, por la puerta de la izquierda, inspeccionando. Y mira a Gastón con tristeza.

NÚM. 1. "ARIOSO" DE MANUEL

MANUEL: Helo ahí... en la paz de profundo sueño sumergido por la última vez. ¡Mísero Gastón! Esta prisión no se abrirá sino para conducirlo al suplicio apenas raye la aurora. ¡Mísero, le debo gratitud, Anita lo ama, y el destino fatal, siendo enemigo de mi patria lo hizo enemigo mío! Matamos a su padre; lo cargamos de cadenas; ¡y aquí sin remedio debe esperar la muerte! ¡Oh! Cuántos y cuán encontrados afectos martirizan mi corazón. ¡Lo compadezco y aun mi compasión es culpable, y debo reprochármela!... Huyamos, no mi piedad traicione mis deberes. ¡Adiós, Gastón, te asista el cielo!... (*Parte.*)

NÚM. 2. EL SUEÑO DE GASTÓN

Interludio de orquesta.

GASTÓN: (*Soñando.*) De un corazón piadoso es espejo, ¡oh, tierna criatura!, tu belleza, que me hace soñar en los ángeles... (*Despertándose e incorporándose.*)

NÚM. 3. "ROMANZA" DE GASTÓN

GASTÓN: ¡Ah!, siempre la misma visión; siempre sonriéndome la joven magnánima. (*Levantándose. Con sarcasmo.*) ¡Irrisión de la suerte! Prisionero estoy, y el nuevo día no lo veré... ¡Rápida y sin gloria fue para mí la vida!... ¡La gloria!... ¿Y qué es la gloria?... ¡Una sombra a la que to-

dos sacrifican las más nobles y dulces realidades!... (*Pausa.*) ¡Extraña angustia yo siento!... (*Fantaseando.*) Quién sabe si un día, de mí se acordará y "mísero", dirá... ¡Murió en la flor de sus años!... Yo ya no oiré ese triste recuerdo; ni tampoco el suspiro que arrancará a su alma noble y gentil... (*Reconcentrándose y con ímpetu.*) ¡No! ¡Todo muere aquí en la tierra!... (*Suspirando.*) ¡Oh, sueño de una hora! ¡Oh, sueño que fue...! (*Anita, observando, entra silenciosa por la puerta reservada, cubierta con el capote y el kepí de Manuel.*) ¿Quién llega? (*Adelantándose.*)

Núm. 4. Escena de Anita y Gastón

ANITA: (*Clavando la faz al suelo, frente a Gastón.*) ¡Extranjero!...

GASTÓN: (*Estupefacto, retrocede.*) ¡Demencia! ¡Delirio!... ¿Tú?... ¡Anita!...

ANITA: (*Casi con timidez.*) ¡Yo!...

GASTÓN: (*Fuera de sí.*) ¿Aquí?... ¿Para qué?...

ANITA: (*Agitada.*) Pende sobre tu cabeza sentencia funesta que yo ocasioné por haberte escondido en mi casa. Vengo a salvarte, que remordimiento no quiero... ¡Vete!, disfrazado con este capote y este kepí, la guardia que te custodia te creerá mi hermano... ¡Vete!... (*Poniendo el kepí y el capote a Gastón.*)

GASTÓN: (*Emocionado.*) Es que soy el hijo de aquel que condenó a tu padre...

ANITA: (*Con angustia.*) Que huyas, te digo... No indagues los misterios del corazón...

GASTÓN: (*Amoroso y suplicando.*) Pero dime una palabra, una sola palabra, te lo ruego...

ANITA: (*Con fuerza.*) ¡Vete!

GASTÓN: ¿Me amas, Anita? Di..., que cuidadoso, en mi pecho guardaré el secreto... Te lo juro por lo más sagrado...

ANITA: (*Con impaciencia.*) ¡Vete! ¡Huye!...

GASTÓN: (*Desolado.*) Corazón de hielo tienes... Me quedo...

ANITA: (*Prorrumpiendo.*) ¡Ah!, sálvate, no quiero que mueras... Más que el odio, el amor te es fatal.

GASTÓN: (*Vivamente conmovido.*) Tú me amas, sí, de alegría se inunda mi alma... (*Afectadísimo.*) Por esta profunda emoción de goce sobrehumano, no negarme el éxtasis de arcana palabra, que tus ojos llenos de lágrimas me han revelado, y moriré tranquilo y contento.

ANITA: (*Con sorda excitación.*) Conocí apenas a mi madre; viví lejos de mi padre; y ajeno mi corazón a todo tierno afecto, transcurrió mi vida en medio de pesares y dolores. (*Con efusión.*) En tu semblante, en tu lenguaje, en tu nobleza, rompiéndose denso velo, apareció a mi vista una pers-

pectiva de infinitos y bellos horizontes. Dominada por aquella ilusión, me encontré bien luego, hija, hermana, pretendida y ciudadana infiel... Te baste, pues, esta declaración y vete... Huye, te grita mi pobre y extraviado corazón... Vete, ten piedad de mí..., de ti..., ¡Extranjero, yo te amo!...

GASTÓN: (*Presa de gozo indecible.*) ¡Ah! ¡Más no ambiciono! ¡Oh, dicha ignota al cielo, que tu amor me ofrece en tan dulces palabras!...

... ...

(*Abraza con efusión a Anita, que llora...*)

ANITA: (*Se oye el toque de una campana.*) La hora es ésta, ve, huye, no tardar...

GASTÓN: ¡Abandonarte en semejante peligro!...

ANITA: No temas, sabré afrontar la ira de Manuel, parte...

GASTÓN: Para volver a ti presto... ¡Ángel mío, adiós!...

ANITA: (*Con amor.*) ¡Adiós!... (*Gastón besa a Anita en la frente y se va por la puerta reservada. Anita permanece estática cerca de la puerta por donde ha huido Gastón.*) ¡Virgen santa, a ti me encomiendo; auxílialo, vela por mí!...

NÚM. 5. MUERTE DE ANITA

RODRIGO: (*Entrando a paso lento por la puerta de la izquierda.*) Le arrancaré la verdad... y luego...

ANITA: (*Maquinalmente.*) ¿Quién es?

RODRIGO: (*En el colmo del estupor... mirando a Anita...*) ¿Eres tú?... ¿Cómo es que aquí te encuentras, mujer? ¿Dónde está el prisionero?... Di, ¿dónde está?... (*Barriendo la estancia con fiera mirada escrutadora, y adivinando.*) ¡El horrendo misterio comprendo!

ANITA: Óyeme... Rodrigo, tenme piedad... (*Se oye dentro de la escena un tiro de fusil.*) ¡Ay!... ¡Lo han matado!... (*Retirándose de Rodrigo violenta y asustada.*)

RODRIGO: (*Ciego de cólera.*) ¡Tú lo amabas! ¡Ah!...

Escena muda: Anita, asustada y como loca, corre por toda la pieza huyendo de Rodrigo, que le sigue furioso; Anita cae al fin de rodillas. Entonces Rodrigo, en arranque de celo y despecho, saca su revólver y le dispara gritando...

RODRIGO: ¡Muere!... (*Anita da un agudo grito y se desploma muerta.*)

MANUEL: (*Acudiendo, llamado por el disparo, entra por la puerta reservada.*) Oí un grito... (*Viendo a Anita tirada, se le acerca.*) ¡Anita! ¡Asesinada por ese hombre!...

RODRIGO: (*Con fiereza.*) Traicionaba a la Patria, y la he matado. ¡Que el cielo me juzgue!... (*Sale con precipitación.*)

MANUEL: (*Presa de vivo dolor, inclinado sobre el cuerpo de Anita, exclama:*) ¡Oh, hermana; hermana mía!...

Cae el telón lentamente para levantarse luego.

CUADRO FINAL

Plaza de Puebla. Algunas tropas. Vista conmemorativa de la entrada del general Porfirio Díaz el día 2 de abril de 1867.

CENDIM
DIFUSION

Libreto de *Anita*

Enrico Golisciani

(Texto en italiano)

ANITA
DRAMMA LIRICO[1] DI
ENRICO GOLISCIANI
MUSICA DEL
MAESTRO MELESIO MORALES[2]

PRIMO QUADRO

N° 1. Scena Ed Arioso Di Rodrigo

Si alza il sipario. Anita siede presso il tavolo. Voci e tumulti in strada. Si alza e va alla finestra; poi ritorna verso l'altare. Abattuta e piangente prega. Ritorna a sedere. [8] *Rodrigo entra premuroso.*[3]

RODRIGO: (*A Anita.*) Anita, ov'è Manuelo?...
ANITA: Di là... si veste la divisa...
RODRIGO: Qui appellalo, ten prego.
ANITA: Ch'è mai, Rodrigo?
RODRIGO: Va!... Ten prego, dissi...
ANITA: (*Va nella alcova.*[4] *Da sé.*) (Ahimé![5]... Indovino!... Misero fratel!..., povera mia patria,[6] qual mai la sorte tua sarà...[7])

Anita entra. Rodrigo nel mentre siede preoccupato;[8] *si odono lontanissimi colpi di cannoni.*

RODRIGO: (*Da sé, con profonda tristezza.*)[9] Un presaggio feral perché funesta l'anima mia così? Alla battaglia io volo come a festa... eppure[10] in questo dì!... (*Con rispetto.*)[11] Temo la notte?[12]... O pel destin d'Anita?... In van lo chiedo all'anima smarrita... In van! In van!... (*Con passione.*)[13] È l'amor, che per te sento, oh fanciulla idolatrata, che mi getta lo sgomento

entro il cor che mai temé...[14] (*Con efusione.*) T'amo e a me segreta voce, ah!, susurra un dubbio atroce, che dilusa,[15] che spezzata la mia fiamma sia da te!... Se un rivale! E sarà[16] vero? Dato ad altri il core avrai? (*Con passione.*) Non resisto a tal pensiero, non resisto no, no, no, che scacciar da me non so!... No... (*Con passione.*)[17] O fanciulla fanciulla, o Anita mia, me ingannar, ingannar così, così potresti.[18] (*Con anima.*) Ah!, per sempre infranto avreste[19] questo core[20] che t'adorò!... [15] Per sempre infranto avreste, questo core, questo cor, ah!, che tanto t'adorò!...

N° 2. Dipartenza di Rodrigo e Manuelo[21]

MANUELO: (*Sorte dalla alcova.*) Di me cerchi, Rodrigo?...

RODRIGO: (*Avvicinando Manuelo.- Sotto voce.*) Sollecita..., partiam. N'è tempo..., questa notte un assalto alla trinciera ci vuol sui nemici... esser colà dobbiam...[22]

MANUELO: Non se attende a per domani quel[23] colpo?

RODRIGO: (*Sorridendo.*)[24] Domani? Domani noi già la vittoria avrem...

MANUELO:[25] Andiamo..., andiamo. (*Chiamando.*)[26] Anita..., Anita..., a me...

ANITA: (*Ritornando.*)[27] Fratel!...

MANUELO: Su... l'armi! Con Rodrigo io[28] vado...

ANITA: Una novella[29] mischia, Manuelo?

MANUELO: Sì, sorella..., ma l'armi!... (*Con violenza.*)[30] L'armi a me...

ANITA:[31] Sia dunque. Iddio con te. (*Anita entra nella alcova ed a poco torna coll'armi di Manuelo qui, nel mentre, indossa*[32] *il suo cappotto. Anita torna frettolosa e porge l'armi a Manuelo.*)[33] Prendi... l'armi... Va'!... Va'!... (*Con solennità.*) Va', ricorda[34] ch'un ombra invendicata dal ciel ti guarda!... (*Con passione.*) Nostro padre!...

MANUELO: (*Con tristezza.*) Nostro padre!... (*Rimangono emozionati. Manuelo risoluto.*) Affido a te la casa..., addio!... (*Tumulto di voci per la via. Rodrigo guarda alla finestra.*)

ANITA: Ma per poco, fratel, non è vero?..., non è ver, fratello? (*Anita, con disperazione. Manuelo lascia Anita malvolontieri e muove per andarsene.*)[35] Ah! Donna non fossi nata!...

RODRIGO: (*Lascia la finestra e va da Manuelo.*) Ascolta..., già una squadra dei nostri alla trinciera muove alla pugna... (*Rodrigo torna alla finestra. Manuelo abbraccia Anita e con effusione le dice:*)[36]

MANUELO: Sorella... mia..., dunque addio..., addio!...

RODRIGO: (*Ritornando. Inquieto, a Manuelo.*) Andiam, non indugiar più. (*Manuelo esce. Rodrigo va da Anita, la prende di mano e, portandosele al cuor, commosso*[37] *le dice:*) Anita, di..., di..., m'ami tu?... (*Anita, senza rispondere, dà*[38] *in pianto. Rodrigo attende risposta, ma non avendola,*

deluso,[39] *esce anche precipitato. La banda ogni volta debe suonare più forte, come avvicinandosi.*)[40]

ANITA: (*Con emozione.*)[41] Risponderli vietomi del mio cuore il battito[42] violento. Oh, se dovesse un giorno Rodrigo indovinar l'affetto che per un altro e non per lui qui celo!... (*Indicando il cuore. Va alla finestra. Scoprendo Manuelo e Rodrigo, grida da entusiasmo.*)[43] Oh! Son dessi! Andate, difensori della patria, incontro all'oppressor, lo sterminate! Tutti v'assista e benedica[44] il ciel!... (*Anita rimane alla finestra lungo tratto.*)

N° 3. Scena d'Anita e Battaglia[45]

[21] ANITA: (*Lascia e chiude la finestra. Deboli rumori in strada.*)[46] Caduto è il di. E tra le tenebra che scende lenta la morte regna, la morte regna tra le tenebra. (*Rumori.*)[47] Oh! Se donna non fossi, coi miei fratelli accanto già[48] sarei... Cielo!... (*Gira agitata. Sentendo rumori in strada, s'affacia alla finestra. Apre, guarda ed sclama.*)[49] Qual folla!... (*Ritornando al proscenio.*)[50] Oh, qual selvaggia ebbrezza della battaglia il tremito[51] desta nel torvo cor...[52] Che di teneri affetti non carezza il riso, il riso ammaliator. (*Gira agitatissima.*)[53] Come mi sento spinta di essere là[54] sul campo dell'onor. Andrei in nome della patria, del nostro voto santo a vendicar lo scempio del caro genitor... Ah!... (*Entra in camera. Vien fuori con due candele, cui accende; mette le candele sull'altare.*[55] *Va ancora una volta alla finestra. Guarda, e piena di spanto,*[56] *esclama:*[57]) Dio!... (*Fuochi.*)[58] Qual mischia orrenda! (*Fuochi. Muove verso l'altare ed in ginocchio dice:*)[59] Madre!... (*Fuochi.*)[60] Madre, aiuto a quei prodi!... (*Suona "paso de ataque".*)[61] Cielo! (*Repique.*)[62] Aiuto, aiuto agli eroi... Aiuto ai nostri cari... difensori della patria... (*Rista un po' a sentire.*[63] *Il fragore decresce.* [40] *I rumori cessano. Cessa anche la campana. Chiude la finestra e va a sedere presso il tavolino, dopo che spense le candele. Tutto è calmo.*)[64]

N° 4. Scena ed Arioso d'Anita[65]

ANITA: (*Trista e pensosa.*) Eppure... Ohimé!...[66] Tal volta allor che l'ora è folta tacita io veglio, ignara d'una dolce parola..., (*Con tristezza.*)[67] come mi sento trista!..., come mi sento sola!... E al dì ripenso al memore di quando più infieriva[68] su noi le truce ostil baldanza. Del[69] villaggio scesa, già noi fanciulle un'orda ebra ghermiva, ma un giovin duce sorse in nostra difesa e a noi salvò clemente, e vita e onor!...[70] La prima volta un fascino novo mi vinse il core, e del prode l'immagine sculta rimane in me..., sculta rimane in me!...[71] (*Indicando il cuore.*) Ah!, sì, qui dentro io porto di essa passione il foco, il cui fin mi spaventa e giungerà, sì, giungerà

tra poco, giungerà tra poco. (*Con gran passione.*) Crudel destino il mio! (*Con anima.*) Crudel destino il mio, ohimé!...[72] (*Appassionatissimo.*) Per che ti vidi, giovane stranier? Per che? Per che? Per che? Per che ti vidi, giovane stranier? La prima volta un fascino novo mi vinse il core, e del prode l'immagine sculta rimane in me, del prode l'immagine rimane sculta in me, rimane sculta in me, rimane in me...[73] (*Con dolcezza.*)[74] Per che, per che ti vidi, o giovane stranier... Ah!, crudel destino il mio, ah!... crudel destino, ahimé!...[75]

N° 5. Scena d'Amore.– Gastone ed Anita[76]

[51] GASTONE: (*Si presenta alla porta, inerme, colle vesti in disordine, ferito e vacillante. Parlato.*)[77] Soccorso!...[78] Asilo!...

ANITA: Chi va là[79]?... Un nemico?...[80]

GASTONE: (*Con voce manca.*) Un ferito... infelice... che a morte è presso già.[81]

ANITA: (*Fissando Gastone, eccitata:*)[82] Oh! Che veggo? Gran Dio!... Gli è d'esso..., gli è d'esso! (*Con calma apparente.*)[83] Antico dover tra noi è l'ospitalità... Un ferito..., un nemico più non è, tu lo dicesti... (*Parlato.*)[84] Entra..., siedi... (*Gastone entra con passi vacillanti. Vacilla. Cammina a stento. vacilla. Seguita a camminare. Vacilla. Muove e vacilla ancora. Vacillante molto. Si lascia cadere su d'una scranna. Anita, osservando Gastone, esclama.*)[85] Egli manca!... (*Agitata.*)[86] Egli muore!..., di sangue gronda... (*Muove verso l'alcova. Quasi parlato.*)[87] Una benda..., una benda...,[88] (*Arrestandosi, pensa...*) E a un straniero,[89] appresterò[90] mie cure?... (*Riflette.*)[91] Ma dovrei l'agonia mirar di lui che mi salvò?... (*Come chiamando.*) Manuelo!... (*Poi, pentita, chiudendo la porta.*)[92] Ah!, no!... L'ucciderebbe... (*Prendendo una risoluzione.*)[93] A me la patria perdoni..., è un uom che muor..., è sacro l'ospite al messicano onor!... (*Anita cerca prontamente dei veli per fasciar la ferita di Gastone, e lo fa febbrilmente.*)[94]

GASTONE: (*Rinvenendo.*) La mia ferita perché bendasti?[95] Perché, perché alla vita, perché mi richiamasti?[96] Tolto a materni baci, tolto a baci nascendo (*Piangente.*), mesti tra[97] l'armi di traendo il padre mio seguito avrei..., il padre mio seguito avrei che nel conflitto, da pro'soldato, da truce colpo nel cor piagato, ai piedi miei cade testè, ahimé!...[98]

ANITA: Piango, straniero, un padre, piango un padre anch'io che l'archibugio de' tuoi m'ha spento e tutto il fiero spasimo, lo spasimo io sento che il tuo linguaggio rivela, rivela il tuo linguaggio[99] a me; ma in te sol vidi l'ospite mio e in tuo soccorso son presto a te, e in tuo soccorso son presto a te...

GASTONE: (*Commosso.*)[100] Ah! D'un cor pietoso è specchio, o tenera fanciulla, la tua beltà che gli angeli mi fan sognar quaggiù. Io t'amo Anita, t'amo, tu sei l'idolo mio (*Con veemenza.*),[101] che m'ami dimmi,[102] o cara, o mi vedrai morir!...

ANITA: (*Scostandosi di Gastone.*)[103] Mi lascia, mi lascia, per te nulla fece...[104]

GASTONE: Che parli?[105]

ANITA: Mi lascia.

GASTONE: Ch'io nol vegga più...

ANITA: Va'... Va'!...[106] (*Grido.*)

GASTONE: (*Prendendo tra le mani la destra d'Anita.*) Chi sei? Fra questi monti, che di giganti sembran ricetto, schiudersi può cosi vago fior, che con soave incanto[107] conquide i sensi, i sensi e il cor? Ah! O vision eterea, fantasima divino, non t'involar!, le tenebre fuga del mio destino.

ANITA: Taci, mal cauto, taci. Vaneggi... Non ti comprendo!...[108]

GASTONE: Il tuo[109] sorriso affondasi, affondasi su chi beato muor!... Il tuo sorriso affondasi su chi beato muor...

ANITA: Non posso, va, va. No, no, no, non posso,[110] tu vaneggi, sì, vaneggi tu!... Taci..., taci... mal cauto, taci. Patria, vendetta sono mie leggi. Ch'io non imprechi la mia pietà!...[111]

GASTONE: L'invoco pure, spegnimi, ma parla.

ANITA: Taci..., taci... (*Sorpresi tacciono ascoltando le voci di fuori.*)[112]

VOCE: (*Dentro la scena.*)[113] Lo scontro fu propizio, vinti i nemici and'àr ed il vessil[114] del Messico vedemmo trionfar,[115] lo scontro fu propizio, vinti i nemici and'àr ed il vessil[116] del Messico vedemmo trionfar.

CORO: Sì, sì, sì, vedemmo trionfar![117]

UNA VOCE: Viva Mexico!

CORO: ¡¡Viva!![118]

GASTONE: Chi sono?...

ANITA:[119] Sono i nostri... Al capitan sorella io son che qui verrà, mortale vostro nemico...

GASTONE:[120] A lui mi dona...

MANUELO: (*Di dentro, picchiando la porta e chiamando.*) Anita...[121]

ANITA: No..., no..., Ospite mio tu sei... (*Anita indica a Gastone di entrare all'alcova.*)[122]

GASTONE: (*Scostandosi dalla porta.*) Celarmi?... E vil così sarei?...[123]

MANUELO: (*Di dentro, picchiando e chiamando.*) Anita...[124]

ANITA: Il va'! Va'!![125] (*Anita muove verso Gastone...*)

MANUELO: Anita... (*Picchia ancora.*)[126]

ANITA: (*Lo prende con decisione per braccio...*) Vieni... (*Anita, facendo sforzii, lo trascina verso l'alcova camminando in lotta...*) Anda...[127] (*Sono*

arrivati alla porta.) Entra... Presto... (*Anita spinge Gastone dentro l'alcova. Chiusa della porta.*)[128]

N° 6. Ritorno vittorioso di Rodrigo, Manuelo e compagni[129]

[68] *Anita tratta di rimettersi.*

MANUELO: (*Chiama di dentro e batte di nuovo.*) Anita!... (*Anita va ad aprire facendo finta di essere tranquilla: apre la porta. Manuelo, entrando, a Anita.*) Che non udisti tu?...[130]

ANITA: (*Indicando la finestra.*) Ero là... (*Manuelo fa segno ai compagni di entrare. Entrano a poco a poco un gruppo*[131] *di militi armati. Manuelo attende cortese. Manuelo, entrati che siano tutti, li presenta ad Anita.*)[132]

MANUELO: I miei compagni...

CORO:[133] Ti guardi, Anita, il ciel...

ANITA: E a voi tutti, oh, gagliardi...

CORO: Giù l'arme sanguinose. Della pugna si terga il sudor. Siam nel placido asil che di rose corona la beltà... Che di rose corona la beltà, amica del valor..., del valor... (*Gridando.*) Evviva!... Evviva!...

MANUELO: (*Presenta Rodrigo a Anita.*)[134] Ecco, sorella, il vindice[135] nostro.

ANITA: Manuel, che dici?[136]...

MANUELO: Al suolo ei stese esanime al più rio dei nostri nemici... colui che a nostro padre a morte condannava, il colonnel D'Aubray.

RODRIGO: Fausto destin i miei voti appagava.

ANITA:[137] Per lui rendervi grazie, il cor mi detta...

MANUELO:[138] La festa celebriam della vittoria. (*Chiedendo da bere.*) A noi del vin.[139] (*Manuelo ed Anita portano del vino e dei bicchieri che, colmi, danno a tutti.*)[140]

RODRIGO: (*Coppa*[141] *in mano.*) Della vittoria la festa celebriam.

CORO: Cantiam! Beviam![142]

RODRIGO: Al vostro padre!...

MANUELO: (*Fissando*[143] *Anita che non partecipa del entusiasmo.*) Al nostro padre!...[144]

CORO: Beviam!...[145]

MANUELO: Omaggio alla memoria del sacro estinto,[146] di cui le spoglie, trofeo[147] di gloria, in queste mura s'ergono... (*Indicando le vesti*[148] *sospese e le armi.*)[149] Delle battaglie intona la canzon...

ANITA: Altro per me lo faccia, concedimi ch'io faccia, e del core nel silenzio per lui preghi...[150]

MANUELO: Perche, suora, ti neghi?[151] Non è per noi quel canto dei nostri cori il libero grido?... (*Anita tace. Il coro depone i bicchieri sul tavolo. Manuelo fa finta di parlare con Anita.*)[152]

RODRIGO: (*Indicando Anita, dice a Manuelo:*)[153] Che pria l'animo suo si plachi lascia..., e ch'io possa in tanto chiedere de l'opra mia un ghiderdon...[154]

ANITA: (*Interrompendo.*)[155] Un ghiderdon?

RODRIGO: (*A Anita con amore.*)[156] Anita!...

N° 7. TERZETTINO.– ANITA, RODRIGO E MANUELO[157]

[83] RODRIGO: T'amo, e tu, (*Con passione.*) luce e vita de miei[158] pensieri, guidasti il braccio a vendicar[159] il padre tuo.

ANITA: Rodrigo... (*Turbata ed appartandosi.*) Basti!...[160]

MANUELO: (*Consigliando Anita.*) Grata a Rodrigo, pensavi!... non dei tu rifiutar, né[161] far che ti si creda d'altri amori in preda. (*Con forza.*) La mano accorda[162] al nobile nostro vindicator...

RODRIGO: (*Con gentilezza.*)[163] Sì, la tua mano, la tua man di sposa, ed io sarò beato quanto a mortale è dato, e quanto sogna amore, e quanto sogna, sogna amor, ah!

ANITA: Ah! La nuzial catena per me lusinghe il sai, il sai, fratello, non ebbe mai,[164] no, no, no, non ebbe mai...

MANUELO: La mano accorda[165] al nostro nobile vendicator, non dei, né[166] far che ti si creda, né[167] far che ti si creda d'altri, d'altri amori in preda, d'altri amori in preda, non ti... d'altri amori in preda, in preda d'altri amori, amori.[168]

RODRIGO: Io t'amo Anita, io cingerò di fior questa catena, e cedere a me, vedrò, il tuo cor, e cedere a me, vedrò, il tuo bel cor, e cedere a me, vedrò, vedrò, il tuo cor, il tuo cor.[169]

ANITA: Lusinghe non ebbe per me la nuziale, la nuziale, la nuziale, la nuziale catena, il sai fratello, la nuzial catena il sai fratel, non ebbe mai, mai!, mai lusinghe ebbe per me, il sai.[170] Ebben..., domani forse risponderò...[171]

MANUELO: (*Sotto voce a Rodrigo.*) Va!... Sarà tua!...[172]

N° 8. CANZONE POPOLARE.– RODRIGO[173]

[89] RODRIGO: (*A Manuelo.*) Che de gioir fossiera mi sia la tua parola...[174] (*I soldati seguitano a bere. Muove verso i soldati, tutto contento. A tutti, con entusiasmo.*)[175] Io canterò delle battaglie la canzon...

ANITA: (*Da sé*[176].) (Più me non sono...)[177]

RODRIGO: (*Prende un bicchiere. Copa in mano.*)[178] Posseggono[179] i francesi l'angelica città, ma sol perche l'ha resi audace la viltà a "Soledad", spergiuri[180] incomberà su lor dei secoli futuri l'eterno disonor! Posseggono[181] i francesi

l'angelica città, ma sol perche l'ha resi andace la viltà. Avanti, pro[182] guerrieri, la mischia già s'accese, dal despota francese fiacchiam l'orgoglio altier.

CORO E RODRIGO: Avanti, pro[183] guerrieri, la mischia già s'accese, dal despota francese fiacchiam l'orgoglio altier, dal despota francese fiacchiam l'orgoglio altier!..., fiacchiam l'orgoglio altier.

MANUELO: Una strofa c'è ancor...

TUTTI: Una strofa c'è ancor.

ANITA: La morte ho in cor...[184]

RODRIGO: I forti ed i castelli che vengano a assaltar, è della patria in quelli il sacrosanto altar.[185] Contro il valor dei nostri indarno pugneran, e gli imperiali mostri la morte troveran. I forti ed i castelli che vengano assaltar, è della patria in quelli il sacrosanto altar. Avanti, pro' guerrieri,[186] la mischia già s'accese, del despota francese fiacchiam l'orgoglio altier.

CORO: Avanti, pro' guerrieri, la mischia già s'accese, del despota francese fiacchiam l'orgoglio altier, del despota francese fiacchiam l'orgoglio altier, fiacchiam l'orgoglio, l'orgoglio altier.[187]

RODRIGO, MANUELO E CORO: (*Gridi.*) Bravo![188]

(Gioia, chiasso, gridi "Viva Mexico".) [189]

N° 9. GASTONE PRIGIONIERE[190]

[92] GASTONE: (*Vien fuori furioso.*) Menzogna! Io vi sfido, banditi.

ANITA: (È perduto!)

MANUELO: Un nostro nemico... nascoso colà!...[191]

RODRIGO: Non basta: gli è il figlio, l'ho ben conosciuto, del vil colonnello[192] D'Aubray.

ANITA: (Dio, pietà!)

MANUELO: Del padre l'assassino?...[193] (*Rimane attonito. Poi s'avvicina a Anita; pieno*[194] *d'ira, con voce velata.*) E tu rispondi. Il viso in vano scondi... Chiarisci il mistero...[195]

ANITA: (*Mite.*) Qui venne[196] ferito, inerme, finito. A niun si ricusa asilo tra noi...

RODRIGO: (*Con rabbia.*)[197] (Asilo!...)

MANUELO: T'accusa il lungo silenzio serbato da te...

GASTONE: (*Con impeto.*) Su me, l'ira vostra rimpiombi... A me. (*Commozione generale. Tutti contro Gastone.*)[198]

CORO:[199] L'ira freme, rugge l'intimo agitando del tuo core, poscia irrompe al par del turbine sul tuo capo, o traditor, sul tuo capo, o traditor, o traditor; l'ira freme, rugge l'intimo sul tuo capo, o traditor, o traditore; (*Portano fuori i pugnali.*) l'ira freme, rugge,[200] ascosa nel profondo d'ogni cor. Che muoia dunque...

MANUELO: D'un nemico tu al cospetto, sol pietà sentisti in cor? Per te, Anita, il nostro tetto profanato ha il disonor, profanato ha il disonor; sol pietà sentisti in core? Per te, Anita, il nostro tetto profanato ha il disonor...

RODRIGO: Chi so spinse, maledetto, il tuo passo insidiator? Non provasti[201] in questo tetto della tomba il gelo in cor, della tomba il gelo in cor; non provasti, maledetto, non provasti in questo tetto della tomba il gelo in cor? Che muoia dunque!...

GASTONE: (*Si mette in guardia.*) Non ti curo, stuolo abietto,[202] tutto io fido al tuo furor, tutto io fido al tuo furor, tuo furor. Della morte che m'aspetto, il mio sprezzo fia, fia maggior; della morte che m'aspetto, il mio sprezzo fia maggior... Vi sfido..., banditi... (*Gastone sfida tutti.*)

ANITA: Ogni scusa, ogni sospetto saldo appien respinge[203] il cor; salvai l'uom, nemico, il getto degna preda al tuo furor, degna preda al tuo furor.

TUTTI: (*Si slanciano contro Gastone; portano fuori l'arme; gridi.*) Muoia, muoia, muoia![204]

ANITA: (*Decisa, traponendosi.*) No! Fermatevi!... (*S'arrestano. A Manuelo, indicando Gastone.*) Quel capitan che un giorno mi difese, Manuelo, è lui!...

MANUELO E RODRIGO: Lui!...

MANUELO: Prigioniero rimanga di guerra... Che il francese Duce in capo lo sappia...[205]

GASTONE: (*Con tenerezza. Mezza voce.*)[206] Anita generosa, generosa, per sempre addio... Addio!...

CORO: (*Una voce, quasi parlato. Sgarbato.*) Ci segue. (*Partono, Gastone in capo.*)[207]

RODRIGO: (Io veglierò!) (*Parte.*)[208]

CORO: (*Cantichiando.*) Avanti, pro' guerrieri, la mischia già s'accese, del despota francese fiacchiam l'orgoglio altier. (*Si sperdono. Anita gli segue addietro sino alla porta. Da lontano.*) Fiacchiam l'orgoglio altier... (*Appena. Lontanissimo.*) Fiacchiam l'orgoglio altier... (*Anita segue collo sguardo soldate e prigionier.*)[209]

ANITA: (*Che ha veduto sparir tutti. S'avanza fretto lora sulla scena, e con delirio sclama:*) Tu, o cielo!..., tu m'aiuta!... (*Quasi parlato.*) Salvarlo debbo... Salvarlo io vò!... (*Esce tutta in fretta.*)[210]

Sipario rapido.[211]

SECONDO QUADRO[212]

N° 1. ARIOSO DI MANUELO

[1] *Manuelo entrando per la porta segreta.*

MANUELO: (*Guardando Gastone.*)[213] [2] Eccolo! Nella pace del sonno immerso[214] giace... (*Stentato.*)[215] l'ultima volta!...[216] Misero Gastone!... Per lui questa prigione scelsi[217] più non s'aprirà che per trarlo al supplizio..., più no, non s'aprirà, non più che per trarlo al supplizio, ah!, no che per trarlo al supplizio, mentre il mattino in ciel ritornerà..., misero Gastone!... Misero! A lui degg'io riconoscenza, degg'io... Anita l'ama, e nemico mio, (*Animato.*) nemico della patria il destino lo fè![218] (*Parlando.*) Il padre l'uccidemmo,[219] di ceppi l'avvincemmo e qui l'inevitabil morte aspettare ei de'. Ah! Qual d'affetti m'agita fiero, fiero tumulto il cor. Lui piango ma colpevole è il mio rimpianto ancor, colpevole, colpevole è il mio rimpianto ancor, ah![220] Qual d'affetti m'agita fiero, fiero tumulto il cor. Lui piango ma colpevole è il mio rimpianto ancor, colpevole è ancor. Usciam... (*Muove per andarsene.*) Pietà ai miei rai non faccia velo. (*Vicino all'uscio.*) Ah, misero[221] Gaston, (*Stentato.*)[222] t'assista[223] il cielo!... (*Sparisce.*)[224]

N° 2. SOGNO DI GASTONE[225]

[10] *Interludio d'orchestra.*

[17] GASTONE: (*Che parla dormito.*)[226] D'un cor pietoso è specchio la tua beltà[227] che gli angeli... mi fa sognar... (*Sede.*)[228]

N° 3. SCENA E ROMANZA.– GASTONE[229]

[19] GASTONE: (*Destandosi.*) Ah!..., sempre la stessa vision, sempre a me sorridente, la fanciulla magnanima... (*Si leva scuotendosi.*)[230] Irrision della sorte. Prigioniero qui son ed il novello[231] sol io non verrò.[232] Fu rapida e ingloriosa (*Quasi piangendo.*)[233] la vita per me... (*Con sarcasmo.*) La gloria!... Ebben, ch'è desso mai?... Un'ombra a cui tutti s'immolano[234] del cor gli affetti!... Che strana angoscia è nel mio sen... (*Fantastichiando.*)[235] Chi sa se un dì, di me se soverrà e "misero", dirà,[236] egli perì..., egli perì degli anni nell'april, misero, egli perì degli anni nell'aprile... Io non udrò, non udrò quel tristo sovvenire. Io non udrò il sospir che strapperò, che strapperò all'alma sua gentile, che strapperò all'alma sua gentil,[237] all'alma sua gentil, all'alma sua gentile. Ma no,[238] (*Con sarcasmo.*)[239] tutto la morte cancella, (*Sconsolato.*)[240] tutto la morte cancella,... tutto!... Angiol del ciel, aerea vision, sogno que fu cara illusion, angiol del ciel, aerea vision, sogno que fu cara illusion. (*Calando.*) Sogno que fu cara illusion!...[241]

N° 4. Scena e Duetto.– Anita e Gastone

[26] *Anita, guardinga, entra per la porta riservata coperta*[242] *dal cappotto e keppi*[243] *di Manuelo.*

GASTONE: Chi giunge?...
ANITA:[244] Straniero!...
GASTONE: (*Retrocedendo.*)[245] Demenza mi coglie... Tu?...
ANITA: Io...
GASTONE: Qui... Perché?...[246]
ANITA: Sul capo ferale sentenza ti pende segnata da me perché[247] nel mio tetto t'ho scoso!...[248] Rimorsi non voglio... (*Levandosi il cappotto.*) No!... Non voglio... (*Con forza.*) Ten va'!...[249], (*Porgendo il keppi ed il cappotto a Gastone.*) in questo cappotto rivolto, la scolta che a guardia ti sta[250] mio fratel ti creda... (*Con angoscia.*) Ten va'... Ten va'![251] Sul capo ferale sentenza ti pende. Va'!...[252]
GASTONE: È un nemico, il figlio di lui vuoi salvar che spense...
ANITA: (*Energico.*)[253] Lo voglio, ti dico. (*Fa segno di partire.*)[254] D'un cor il mister (*Solenne.*)[255] non scrutar.
GASTONE: (*Appasionato.*) Ma un detto, ten prego, un sol detto...
ANITA: Va'!! Va'!!...[256]
GASTONE: (*Tenero.*)[257] M'ami tu?... Di nel[258] mio petto geloso il mister chiuderò del mondo. Allo sguardo e del cielo!...[259] Lo giuro!...
ANITA: No..., no..., Va'!!...[260]
GASTONE: Cor hai di gelo. (*Con fierezza.*) Qui dunque io resto...[261]
ANITA: (*Con angoscia e terrore.*) Ah! Salvati!..., non voglio che tu muoia...[262] Salvati! Più che l'odio, t'è l'amor mio fatal.[263]
GASTONE: Ah! Tu m'ami, sì, di gioia[264] un'onda il core assal. Per questo vivo palpito di gioia sovrumana non rifiutarmi l'estasi della parola arcana, che gli occhi tuoi, di lacrime soffuse han detto a me..., e sarò lieto di morire al piè, e sarò lieto di morire al piè. (*Avvicinandosi con amore.*)
ANITA: Conobbi appena mia madre: cresciuta lontan del padre e tra il fiero poblano ad ogni affetto il mio cor visse[265] estraneo,[266] pari ad avel vedovato di fior! E fu una vita di febbri tessuta, d'acri desii, solitarii dolor, ah! Nel tuo sembiante, nel tuo linguaggio, un denso velo quasi frangendo per un istante, come il miraggio d'infiniti orizzonti,[267] apparve, apparve me. Per questo istante vedi,[268] mi rendo cittadina, figlia, sorella[269] infida; ti basti[270] dunque, vanne ti grida smarrito il cor... Pietà, pietà di te, straniero,[271] io t'amo, vanne, pietà..., per me, di te, io t'amo!
GASTONE: Anita,[272] m'ami tu. Di gioia un'onda il cor assal, di gioia un'onda, un'onda assal.[273] Per questo vivo palpito di gioia sovrumana non rifiutarmi l'estasi[274] della parola arcana. Più non bramo, ebrezza[275]

ignota, ignota ai cieli che tu mi sveli, o amor...!, o amor!,[276] nel grido dal suo core!... (*S'abbracciano.*)

ANITA: (*Mezza voce.*)[277] Io t'amo! Io t'amo...

GASTONE: (*Mezza voce.*)[278] Tu m'ami! Tu m'ami...

Rimangono abbracciati tremanti. [45] *Suonano le quattro del mattino.*[279]

N° 5. MORTE D'ANITA[280]

ANITA:[281] L'ora è questa! Va' via!... Va' via!...[282]

GASTONE: Lasciarti in tal periglio?...

ANITA: Non temer! Saprò l'ira affrontar di Manuelo... (*Gridando.*) Parti!...

GASTONE: Per rivedert'in breve io partirò, angiol di Dio...

ANITA: (*Parlato sotto voce.*)[283] Silenzio... Addio!...

GASTONE: (*Bacia sul fronte ad Anita e fugge.*)[284] Addio...

ANITA: (*S'inginocchia e volta al cielo, sclama:*)[285] Vergine Santa, mi volgo a te..., mi volgo a te, Vergine Santa. Deh![286] Tu lo scorta, veglia su me, (*Dolcissimo.*)[287] veglia su me!...

RODRIGO: (*Entrando adagio per la porta a sinistra. Pensoso.*) (Il ver strapparli... e poi...)[288]

ANITA: (*Sgomentata.*) Chi va là?...

RODRIGO: (*Al colmo dello stupore, scoprendo Anita.*) Sei tu che vedo io... qui, donna? Dov'è il prigionier?... Dov'è (*Guardando in torno, e in subito lampo.*) il prigionier?...[289] Ah! L'orrendo mister comprendo!...

ANITA: (*Accorrendo presso Rodrigo.*) M'odi, pietà... M'odi mercè. (*Colpo di fucile dentro. Grida.*) Ah!... L'anno ucciso!... (*Scostandosi di Rodrigo.*)[290]

RODRIGO: (*Cieco d'ira.*) Tu l'amavi!!...[291]

Scena muta. [*Anita,*] *sfuggendo Rodrigo, cade alla fine in ginocchio.*

RODRIGO: (*Accorrendo dietro Anita, in un baleno*[292] *trae fuori il revolver, e...*) Muori!! (*Scarica su di Anita.*)

ANITA: (*Da acuto grido, s'alza dritta colle mani al petto e cade morta.*) Ah!!...[293]

MANUELO: (*Entra*[294] *per la porticina.*) Qual grido?... Che?...[295] (*Vedendo Anita morta.*) Anita assassinata, e per quel uom?[296]

RODRIGO: La patria ella tradìa,[297]... l'ho spenta!...[298] Sia di me giudice il cielo!... (*Esce precipitato.*)[299]

MANUELO: (*Vinto dal dolore, s'inginocchia presso il* [*corpo.*]) Oh! Suora, suora mia!...[300]

Cala il sipario lentamente.[301]

QUADRO PLASTICO
Saludo al Sr. Gral. Porfirio Díaz[302]

Notas

1 P DRAMMA LIRICO IN UN ATTO E DUE QUADRI

2 P MUSICA DI MELESIO MORALES

3 P *Si alza il sipario. Anita siede presso il tavolo. Voci e tumulti sulla dritta. S'alza e va a la finestra; poi, gira per la stanza. Si ferma in faccia al altare. Sempre abattuta e piangente, prega. Ritorna a sedere.* [8] *Rodrigo, presuroso, dalla sinistra.* O *presuroso*

4 P *Muove per intrare nella alcova.*

5 OP Ahimè

6 P povera nostra patria

7 P sarà?...

8 OP *preocupato*

9 P *Anita entra.*/ RODRIGO: (*Sedendo. Nel mentre che lui aparrá preocupato, si odono lontanissimi colpi di cannone. Pensoso. Da sé, con profunda tristezza.*)

10 P e pure

11 O *rispeto* P om. ac.

12 O note P notte

13 P om. ac.

14 OP temè

15 P delusa

16 P sarà

17 P da me non so!... Ah!... | om. ac.

18 P cosí, cosí potresti

19 P avresti

20 P cor (*Dolcissimo.*) O om. ac.

21 P **N° 2. SCENA- DIPARTENZA DI RODRIGO E MANUELO**

22 O dobiam P doviam

23 P tal

24 P (*Con sorriso.*)

25 P (*Eccitato.*) O om. ac.

26 P (*Chiamando verso l'alcova.*)

27 P om. ac.

28 P ne

29 OP novela

30 P om. ac.

31 P (*Con dolorosa risoluzione.*) O om. ac.

32 P *indosa*

33 P (*Anita entra nella alcova ed a poco torna colle armi di Manuelo. Manuelo, nel mentre, indorsa il suo cappotto. Torna Anita fretelosa e porge l'armi a Manuelo.*) O *fretolosa*

34 P La spada..., la pistola... Va!... Va!... Va!... (*Con solennità.*) Ricorda O Va!... Va!... (*Con solennità.*) Va,

35 P (*Manuelo lascia Anita mal volontario e muove per andarsene.* [*Anita,*] *con disperazione.*)

36 P MANUELO: (*Va ad Anita, cui abbraccia con effusione, e la dice, man mano dalla via s'ode avvansarsi la banda di tamburi.*) O *efusion*

37 OP *commoso*

38 OP *da*

39 OP *diluso*

40 P RODRIGO: (*Inquieto, avvicinando Manuelo.*) Andiam, non indugi... (*Manuelo esce. Rodrigo va ad Anita, la prende di mano e commoso, portandola al cuore, dice:*) Anita, di..., di..., m'ami tu?... (*Anita, senza rispondere, da in pianto. Rodrigo attende risposta... ma non avendola, diluso, esce anche lui precipitoso. La banda di tamburi e cornete s'avvicina ogni volta, suonando la marcia dei soldati.*)

41 P om. ac.

42 OP vattito

43 P (*Indicando il cuore. Va dalla finestra. Scoprendo Rod e Man, grida d'entusiasmo.*)

44 O al'oppressor, lo sterminate!... Tutti v'asista e venedica P all'oppressor, li sterminati!... Tutti v'assista e benedica

45 P **N° 3. SCENA D'ANITA.– BATTAGLIA**

46 P (*Lascia la finestra.*)

47 P (*Incomincia a sentirsi da lontano la battaglia.*)

48 O gia P già

49 O en el extremo inferior de la partitura: *Di gran rumori in strada.* P (*Gira agitata. Sentendo rumori per la strada, si affacia alla finestra. Vede e sclama.*)

50 P (*Ritorna in scena.*)

51 P fremito

52 P (*Si sentono anche colpi di fucili contrimati.*) O om. ac.

53 P (*Rumori. Forte scarica di fanteria. Colpi di fucili contrimati. Gira agitatissima.*)

54 O la P là

55 P *nell'altare*

56 P *spavento*

57 OP *sclama*

58 P (*Scarica forte di fanteria.*)

59 P (*Muove verso l'altare ed in ginocchio dice:*)

60 P (*Lunga scarica fortissima.*)

61 P om. ac.

62 P om. ac.

63 OP *un po a sentire.*

64 P (*La fucileria diminuendo. Rimane un po* [ilegible]. *Se oye un repique de pequeñas caqmpanas.* [*sic* el español] *Chiude la finestra e va presso il tavolino, dopo spegne le candele.* [40] *Alcun colpo di cannone s'ode da lontano.*)

65 P **N° 4. ARIOSO DI ANITA**

66 O Ohimè!... P Ahimè!...

67 P (*Con espressione.*)

68 OP inferiva

69 P Nel

70 P (*Va al proscenio.*) O om. ac.

71 P sculta rimane, sculta in mè...

72 O ohime!... P ohimè!

73 P rimane in me sculta, rimane, rimane in me...

74 P om. ac.

75 OP ahime!...

76 P ANITA E GASTONE
77 O (*Si presenta alla porta, inerme, colle veste in disordine, ferito e vacilante. Parlato.*) P (*Dalla destra, inerme, le veste in disordine, ferito e vacilante, si presenta d'improviso. Parlato.*)
78 P Socorso!...
79 O la P là
80 P Un nemico...
81 O gia P già
82 P (*Fissando Gastone sclama eccitata:*)
83 OP *aparente.*
84 P om. ac.
85 O (*Gastone entra con passi vacilanti. Vacila. Cammina a stento. vacila. Seguita a camminare. Vacila. Muove e vacila ancora. Vacilante molto. Si lascia cadere su d'una scranna. Anita, osservando Gastone, sclama.*) P (*Gastone entra con passi vacilanti. Camina, vacila. Arriva al tavolo a stento. Vacilante molto. Si lascia cadere su d'una scranna. Anita, che osserva i movimenti di Gastone. Agitata.*)
86 P om. ac.
87 P (*Muove verso l'alcova.*)
88 OP Una venda..., una venda...,
89 P è uno straniero,
90 OP apresterò
91 OP (*Rifletta.*)
92 P (*Poi, pentita, chiude la porta.*)
93 P (*Risoluta.*)
94 O *lo fa febrilmente.*) P *lo fa febbrilmente concitata.*)
95 O perche vendasti P perché bendasti
96 O Perche, perche alla vita, perche mi richiamasti? P Perchè, perchè alla vita, perche mi richiamasti?
97 P perchè mi richiamasti. Tolto a'materni baci, tolto ai materni baci, mesti fra
98 O ahime!... P ahimè!...
99 O il tuo linguagio rivela, rivela il tuo linguagio P il tuo linguaggio rivela, rivela il tuo linguaggio
100 O (*Commoso.*) P (*Commoso, alzandosi.*)
101 O (*Con vemenzza.*) P om. ac.
102 OP dimi
103 P (*Scostandosi di Gastone che l'è troppo vicino.*)
104 P nulla io feci...
105 P (Che parla!)
106 OP Va... Va!...
107 O co'soave incanto P co'soave incanti
108 P Non ti comprendo...
109 P suo
110 P Non posso, va! Va! No, no, non posso,
111 O pieta P pietà
112 O *taciono ascoltando le voci di fuori.*) P *taciono ascoltando le voci di fuori.*) Senti...
113 P UNA VOCE: (*Dalla drita, dentro la scena.*)
114 OP vesil
115 P (*Gastone fa delle mosse spiacevole.*) O om. ac.
116 OP vesil

117 O CORO: Sì, sì, sì, vedemmo trionfar. P CORO DI VOCI: Si, si, si, vedemmo trionfar, si, si, si, vedemmo trionfar!

118 P UNA VOCE: Evviva il Messico!/ TUTTI: Evviva!

119 P (*Con acento severo.*)

120 P (*Con coraggio.*)

121 O Todo el parlamento, escrito con tinta roja. P om.

122 P (*Battono alla porta di dentro. Anita indica Gastone che deve entrar nella alcova.*)

123 P sarei così

124 O Todo el parlamento, escrito con tinta roja. P MANUELO: (*Di dentro. parlato.*) Anita!... (*Si bate di nuovo.*)

125 O Il va! Va!! P Il va... Va!

126 O Todo el parlamento, escrito con tinta roja. P om.

127 O escrito sobre las mismas notas que este parlamento en el pentagrama de Anita: (Vieni)

128 P ANITA: (*Con angoscia, a Gast:*) Il va... Va!... (*Anita muove verso Gastone e lo prende con decissione per braccio, facendo sforzo di condurlo all'alcova... Caminano in lotta. Parlato.*) Vieni... (*Agitatissimo, si tace. Finalmente sono arrivati alla porta.*) Anda... (*Anita spinge Gastone dentro l'alcova.*) Entra... Presto... (*Poi chiude la porta.*)

129 P **N° 6. TERZETTINO.– RITORNO VITTORIOSO DI RODRIGO, MANUELO E COMPAGNI**

130 O escrito con tinta roja: MANUELO: (*Chiama di dentro e vate di nuovo* P [68] MANUELO: (*Chiama di dentro.*) Anita!... (*Anita tratta di rimettersi. Anita va ad aprire facendo finta di essere tranquilla. Apre la porta. Man*[*uelo*]*, entrando:*) Che..., non udisti tu?...

131 O *grupo*

132 P (*Manuelo fa segno ai compagni di entrare. Entra a poco a poco un gruppo di militi armati. Manuelo attende cortese. Entrati che siano tutti, Manuelo gli presenta a tutti.*)

133 P TUTTI:

134 P (*A Anita:*)

135 P vindici

136 P disci

137 P (*Additando il cielo.*) O om. ac.

138 P (*A tutti.*) O om. ac.

139 P vino!...

140 O (*Manuelo ed Anita portano del vino e dei bichiere che, colmi, danno a tutti.*) P (*Manuelo ed Anita cercano del vino e dei vicchieri che, colmi, danno a tutti.*)

141 OP *copa*

142 O Bebiam! P Beviam!

143 O *Fisando* P *Fissando*

144 P padre...

145 OP Bebiam!...

146 OP stinto

147 P trofei

148 OP *veste*

149 P (*Indicando le arme e le veste sospese.*)

150 P preghi!...

151 O neghi. P neghi?...

152 P (*Anita tace. Il coro depone i bicchieri sul tavolo.*)

153 P (*A Manuelo, indicando Anita.*)

154 P ghiderdon!

155 P (*Subito.*)
156 P (*A Anita.*)
157 P om. todo el título, sin división en este cuadro.
158 P de'miei
159 P vendicai
160 P ANITA: Rodrigo!... (*Turbata e appartandosi.*) Basti!...
161 OP ne
162 OP acorda
163 P (*Con amore.*)
164 P fratel, non ebbe no,
165 OP acorda
166 OP ne
167 OP ne
168 P non ti si creda d'altri amori in preda, d'altri amori in preda, in preda d'altri amori...
169 P catena, e cedere a me, vedrò, il tuo cor, e cedere a me, vedrò, vedrò, il tuo cor!...
170 P fratel, non ebbe mai, mai, mai lusinghe ebbe per me...
171 O responderò P risponderò
172 O (Va!... Sarà tua!...) P MANUELO: Ah!... Sará tua...
173 P **N° 7. CANZONE POPOLARE.– RODRIGO E CORO DI MILITI**
174 Así en O y en P; O Che de gioir fossiera mi sia la tua parola... P Che di gioir fossiera mi sia la tua parola...
175 P (*Muove verso i soldati. A tutti, con entusiasmo.*)
176 OP *se*
177 P (Più me non sono...) O om.
178 O (*Prende un bichiere. Copa in mano.*) P (*Prende un bicchiere, e s'avvicina al proscenio. Copa in mano.*)
179 OP Possegono
180 P a Soledad, spergiuri
181 OP Possegono
182 P Avanti o pro
183 P Avanti o pro
184 P ANITA: (*Da sè.*) (La morte ho in cor...)
185 P I forte ed i castelli che vengano assaltar! È della patria in quelli il sacro santo altar!
186 O vengono P vengano assaltar! È dalla patria in quelli il sacrosanto altar! Avanti, o pro guerrieri
187 P CORO E RODRIGO: Avanti, o pro guerrieri, la mischia già s'accesse, dal despota francese fiacchiam l'orgoglio altier, dal despota francese fiacchiam l'orgoglio altier!..., fiacchiam l'orgoglio altier!...
188 P TUTTI: Bravo!!... (*Gridi.*)
189 O *(Gioia, spanssione, chiaso, gridi "Viva Mexico".) sic* el español. P *(Aplausos. Gritos de "Viva México!!...") sic* el español.
190 P **N° 8. PRIGIONE DI GASTONE.– FINALE**
191 O ascoso colà... P ascoso là!...
192 O colonello P colonnelo
193 OP assasino
194 P *a Anita e pieno*
195 P il mistero!...
196 P Lui venme
197 P (*Sospetoso.*)

198 P rimpiombi!... A me!... (*Porta fuori la spada. Commozione generale.*)

199 Los siguientes parlamentos del CORO, MANUELO, RODRIGO, GASTONE, ANITA y TUTTI tienen diferente distribución en P; aquí se reproduce la presentación completa en P: CORO: L'ira freme, rugge l'intimo agitando del tuo core, poscia irrompe al par del turbine sul tuo capo, o traditor, sul tuo capo, o traditor, traditor; l'ira freme, rugge l'intimo sul tuo capo, o traditor, o traditore; l'ira freme, rugge, ascosa nel profondo d'ogni cor! Ch'ei muoia dunque!... Muoia!... Muoia!... Muoia!... (*S'arrestano.*)/ MANUELO: D'un nemico tu al cospetto, sol pietà sentisti in cor. Per te, Anita, il nostro tetto profanato ha il disonor, profanato ha il disonor; d'un nemico tu al cospetto, sol pietà sentisti in cor, sol pietà sentisti in cor?/ RODRIGO: Chi so spinse, o maledetto, il tuo passo insidiator. Non provasti in questo tetto della tomba il gelo in cor, della tomba il gelo in cor; non provasti il gelo in core? Non provasti in questo tetto della tomba il gelo in cor! Ch'ei muoia dunque!.../ GASTONE: Non ti curo, stuolo abgetto, tutto io fido al tuo furor, tutto io fido al tuo furor, tuo furor... Della morte che m'aspetto, il mio sprezzo fia, fia maggior; della morte che m'aspetto, il mio sprezzo fia maggior. Vi sfido..., banditi!.../ ANITA: Ogni accusa, ogni sospetto saldo appien respinge il cor; salvai l'uom, nemico, il getto degna preda al tuo furor, degna preda al tuo furor... (*Gastone sfida tutti. Tutti si slanciano contro Gastone.*)

200 O ruge P rugge

201 O insidiator. Non provasti

202 OP abgetto

203 O rispinge P respinge

204 O muoia.

205 P MANUELO: Prigionero ci rimanga di guerra!...Che il francese Duce in capo lo sappia!...

206 P (*Con amore.*)

207 P CORO: Ci segue... (*Partono tutti.*)

208 P om. ac.

209 P CORO: (*Cantichiando.*) Avanti, o pro guerriero, la mischia già s'accesse!, del despota francese fiacchiam l'orgoglio altier..., fiacchiam l'orgoglio altier!..., fiacchiam l'orgoglio altier!... (*Anita gli segue addietro sino alla porta.*)

210 P ANITA: (*Che ha veduto sparire tutti. Ritornando fretto lora verso la scena, sclama con delirio.*) Tu, o, cielo!..., m'aiuta!... Salvarlo debbo... Salvarlo io vò!... (*Esce.*) O tu m'aita!...

211 P om. ac.

212 P QUADRO SECONDO/ *Prigione.*

213 P [1] MANUELO: (*Entrando per la porta segreta. Guardando Gastone, che dorme.*)

214 OP sono inmerso

215 P om. ac.

216 P (*Lugubre.*) O om. ac.

217 P celsi

218 P Anita l'ama..., e nemico mio, (*Avvivando.*) nemico della patria il destino lo fì! O è nemico

219 OP uccidemo

220 P (*Con passione.*) O om. ac.

221 OP A misero

222 O (*Stent*) P om. ac.

223 OP asista

224 P (*Esce.*)

225 P **N° 2. IL SOGNO DI GASTONE**

226 P (*Parlando.*)

227 O belta P beltà
228 P (*Risvegliandosi.*)
229 P **N° 3. SCENA E ROMANZA DI GASTONE**
230 P om. ac.
231 OP novelo
232 P vedrò
233 P om. ac.
234 O y P inmolano
235 P (*Fantasticando.*)
236 O y P e misero, dirà
237 OP che straperò, che straperò all'alma sua gentile, che straperò all'alma sua gentil
238 OP nò
239 P om. ac.
240 P om. ac.
241 O sogno que fu cara ilusion, angiol del ciel, aerea vision, sogno que fu cara ilusion. (*Calando.*) Sogno que fu cara ilusion!... P sogno que fù, cara ilusion... angiol del ciel aerea vision sogno que fù cara ilusion! (*Calando.*) Sogno que fù cara ilusion!... (*Rimane pensoso.*)
242 OP *coverta*
243 P *kepi*
244 P ac. tachada: (*Piantando la face al suolo.*)
245 P (*Retrocedendo. Quasi parlato.*)
246 O che P chè
247 OP perche
248 P scoso...
249 OP va!...
250 OP stà
251 O Ten va... Ten va! P Ten va!... (*Con terrore.*) Ten va!
252 OP Va!...
253 P om. ac.
254 P om. ac.
255 P om. ac.
256 O Va!! Va!!... P Va!... Va!!...
257 P om. ac.
258 P Di!..., nel
259 P cielo...
260 OP Va!!...
261 P resto!...
262 P muoia!...
263 P fatal!...
264 P Tu m'ami! Sì!... Di gioia
265 P vise
266 OP estrano
267 OP orizonti
268 P apparve a me... Per quell'istante vedi
269 P sorella, figlia
270 O vasti P basti
271 P smarrito, pietà, di me, di te, straniero
272 P Ah! Anita
273 P Di gioia un'onda il core assal... Di gioia un'onda il core assal...

274 O rifiutarmi estassi P rifiutarmi l'estasi
275 P bramo, o ebrezza
276 P che tu... mi sveli, o amor, o amor
277 P om. ac.
278 P om. ac.
279 P *Rimangono abbraciati tremanti.* [45] *Campana di dentro.* O *quatro*
280 P **N° 5. MORTE DI ANITA.– SCENA FINALE**
281 P (*Inquieta.*) O om. ac.
282 OP Va via!... Va via!...
283 P (*Quasi parlato.*)
284 O (*Baccia sul fronte ad Anita e fugge.*) P (*Bacia sul fronte Anita e parte.*)
285 P (*Volta al cielo, affanosa esclama:*)
286 P Santa, deh!
287 P om. ac.
288 P RODRIGO: (*Entrando adagio per la porticina. Sarutando.*) Il ver strapparli... e poi...
289 P Sei tu che vedo io qui, donna, dov'è il prigionier?... Dov'è?... (*Guardando in torno... e in subito lampo...*) Il prigionier?...
290 P ANITA: (*Avitichiandosi a Rodrigo.*) M'odi... Pietà... M'odi merce... (*Colpo di fucile, dentro. Anita grida, scostandosi da Rodrigo, e accorrendo.*) Ah!... L'hanno ucciso!...
291 P amavi?...
292 O *valeno*
293 P *Scena muta. Anita cade in ginochio. Rodrigo in un valeno trae il revolver... e...scarica su d'Anita.*/ RODRIGO: Muori!.../ ANITA: (*Da acuto grido e cade muorta.*) Ah!!!...
294 P *Entrando*
295 P Che!...
296 O assasinata, e per quell'uom. P assassinata, e per quell'uom?...
297 O tradia P tradìa
298 P spenta...
299 P *precipitoso.*
300 P MANUELO: (*Vinto dal dolore, in ghinochi andovi presso il corpo d'Anita, sclama:*) Oh! Suora! Suora mia!...
301 P om. ac.
302 P *Cuadro Plástico/ Saludo al Sr. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos/ Gral. Porfirio Díaz* [*sic* el español].

MÚSICA

CENDIM
DIFUSION

(Villancico de la Santísima Trinidad; CSG.196)

(Dúo y a 5)

Zagalejos amigos

Mº [Juan Gutiérrez de] Padilla

Transcripción y Edición:
Nelson Hurtado

Dúo y a 5

Tiple 1º] duo y a 5

zagalejos

Za - ga - le - jos a - mi - gos, za - ga - le - jos a -

Tiple 2º] respuesta a 3

zagalejos.= mal puede

Tiple 3º]

mal puede

Bajo [1º] duo y a 5 con bajon

zagalejos

Za - ga - le - jos a - mi - gos, za - ga - le - jos a -

Bajo 2º]

mal puede

mi - gos de - cid si sa - béis, ¿có - mo sien - do la u - na han

mi - gos de - cid si sa - - - - - - - - -

11

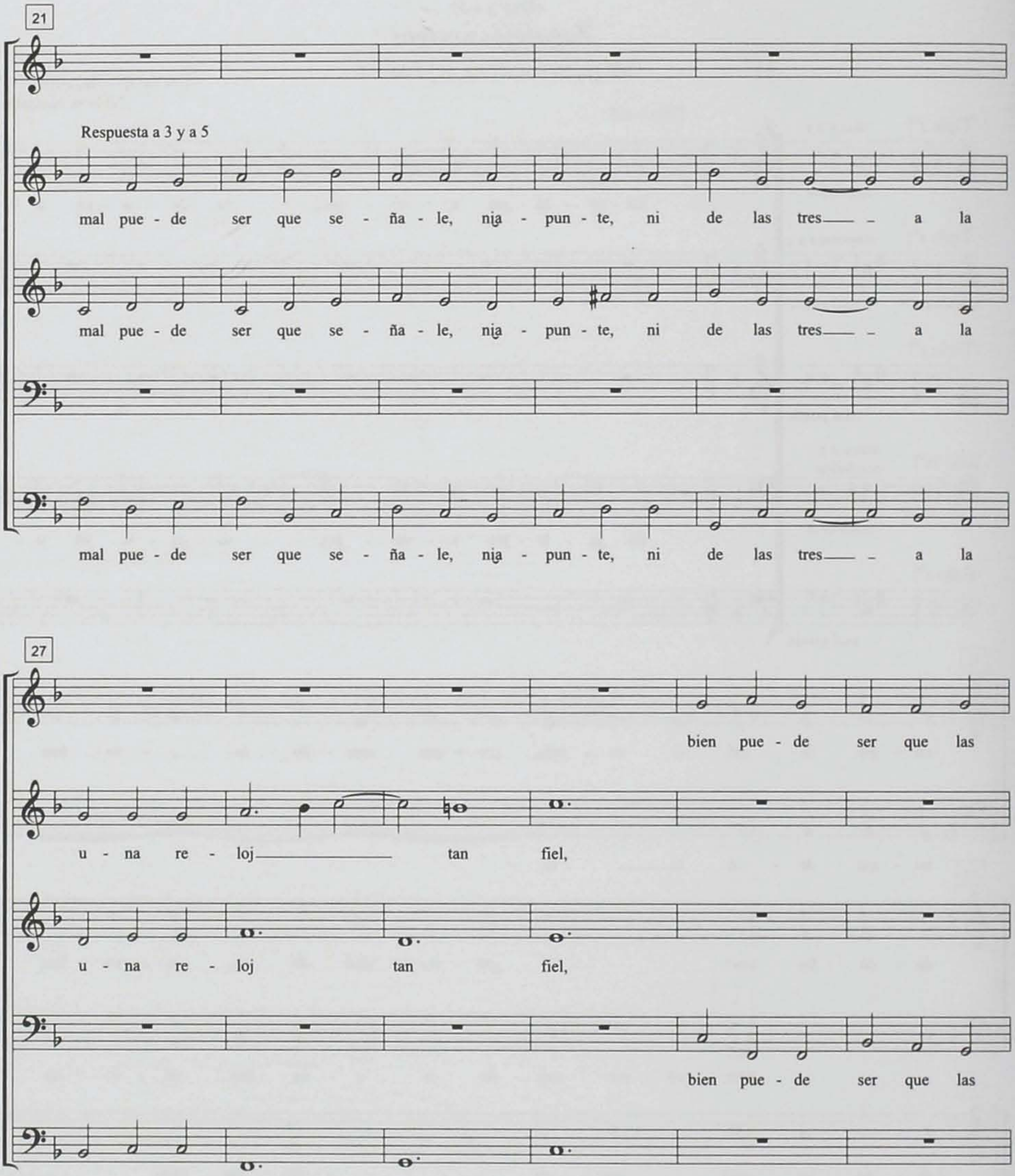
da - do las tres?, ¿có - mo sien - do la u - na han

16

– – – béis, ¿có - mo sien - do la u - na han da - do las

da - do las tres?, han da - - - - do las tres,

tres?, han da - do las tres, las tres,


21
Respuesta a 3 y a 5
mal pue - de ser que se - ña - le, nia - pun - te, ni de las tres — a la
mal pue - de ser que se - ña - le, nia - pun - te, ni de las tres — a la
mal pue - de ser que se - ña - le, nia - pun - te, ni de las tres — a la
27
bien pue - de ser que las
u - na re - loj — tan fiel,
u - na re - loj tan fiel,
bien pue - de ser que las
u - na re - loj tan fiel,

33

es - cu - che; a fe, que sien - do la u - na han

a fé,

a fé,

es - cu - che; a fé, que sien - do la u - na han

a fé,

39

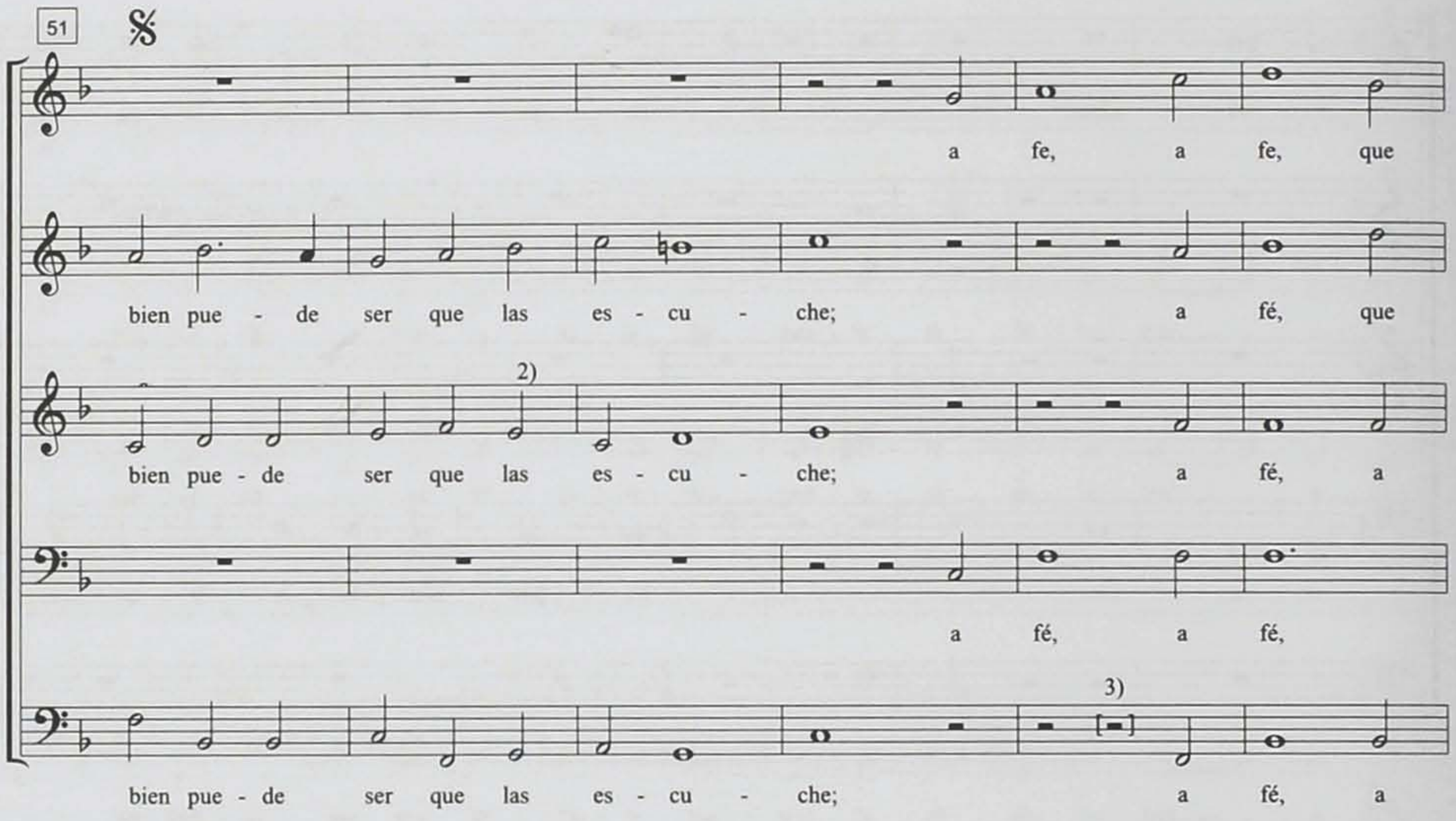
da - do las tres, que sien - do la u - na han da - do las tres, han

da - do las tres, las tres, que sien - do la u - na han - da - do las

45

da - do las tres, que sien - do la u - na han da - do las tres,

tres, las tres, que sien - do la u - na han da - do las tres;


51
a fe, a fe, que
bien pue - de ser que las es - cu - che; a fé, que
2)
bien pue - de ser que las es - cu - che; a fé, a
a fé, a fé,
3)
bien pue - de ser que las es - cu - che; a fé, a


57
sien - do la u - na han da - do las tres, que sien - do la
sien - do la u - na han da - do las tres, que sien - do la u - na han
fé, que sien - do la u - na han da - do las tres,
a fé, que sien - do la u - - - na,
fé, a fé, a fé, que sien - do la u - na han

63

u - na han da - do las tres, han da - do las tres,

da - do las tres, que sien - do la u - na han

han da - do las tres, que sien - do la

que sien - do la u - na han da - do las

da - do las tres, han da - do las tres, han da - do las

68

[Fine]

que sien - do la u - na han da - do las tres.

da - do las tres, han da - do las tres.

u - na han da - do las tres, las tres.

tres, las tres, han da - do las tres.

tres, que sien - do la u - na han da - do las tres.

74

Copla [a] Dúo [y a 3]

[Tiple 1°]

Pues, ¿cuál es e - se re - loj, queꝭ - tan - do tan

[Bajo 1°]

Pues, ¿cuál es e - se re - loj, queꝭ - tan - do tan

79

con - cer - ta - do, a la u - na las tres ha da - do?

con - cer - ta - do, a la u - na las tres ha da - do?

85

[Tiple 2º] a queę - se re - loj es Dios,

[Tiple 3º] a queę - se re - loj es Dios,

[Bajo 2º] a queę - se re - loj es Dios,

90

[Tiple 1º] pues, ¿có - mo, siu - no leą - bo - nas has - ta las tres a - pun - tó?

[Bajo 1º] 4)

pues, ¿có - mo, siu - no leą - bo - nas has - ta las tres a - pun - tó?

97

[Tiple 2º] por - queą - lau - ni - dad jun - tó la tri - ni - dad de per - so - nas,

[Tiple 3º] por - queą - lau - ni - dad jun - tó la tri - ni - dad de per - so - nas,

[Bajo 2º] por - queą - lau - ni - dad jun - tó la tri - ni - dad de per - so - nas,


104
[Tiple 1º]
y, ¿có - mo dá deu - na vez dos ho - ras tan di - vi - di - das?,
[Bajo 1º]
y, ¿có - mo dá deu - na vez dos ho - ras tan di - vi - di - das?,
111
[Tiple 2º]
por - que vi - ven tan u - ni - das que son un Dios to - das tres,
[Tiple 3º]
por - que vi - ven tan u - ni - das que son un Dios to - das tres,
[Bajo 2º]
por - que vi - ven tan u - ni - das que son un Dios to - das tres,
118
[Tiple 1º]
pues noos ad - mi - réis, que se - ña - le, queạ - pun - te, que de las tres a la
[Bajo 1º]
pues noos ad - mi - réis, que se - ña - le, queạ - pun - te, que de las tres a la
125
[D.S. al Fine]
u - na, la u - naạ las tres, las tres a la u - na, la u - naạ las tres,
u - na, la u - naạ las tres, las tres a la u - na, la u - naạ las tres,

CENDIM
DIFUSION

Salve Regina a 7

Juan García de Céspedes[*]
(Edición de Bárbara Pérez Ruiz)

La devoción mariana tuvo un lugar predominante dentro de la liturgia hispánica. Entre sus formas de culto, el servicio de la *Salve* fue uno de los más importantes. Se celebraba todos los sábados del año, como un servicio independiente en honor a la Virgen. Dentro del mismo, la antífona *Salve Regina*, desde por lo menos el último cuarto del siglo XVI —en el caso de la catedral de Puebla—, solía cantarse en polifonía. Además, ésta era una de las cuatro antífonas que se cantaba al final del oficio de completas (aunque su ubicación podía variar según el ceremonial local), en el tiempo ordinario y durante la Cuaresma, y como parte del Oficio de la Virgen, desde las completas del sábado después de Pentecostés, hasta la hora de Nona del sábado antes del Adviento. En la catedral de Puebla, un acuerdo del año 1573 nos da noticia de cómo se hacía parte de esta conmemoración:

> Este día, el señor deán propuso y pidió se declarase si las conmemoraciones de las Vísperas, si se han de decir cantadas o en tono. Y asimismo la *Salve*, si se ha de decir cantada todos los días. Y habiendo los dichos señores tratado y platicado sobre ello, fue acordado que en los días dobles y días de Nuestra Señora se digan las conmemoraciones rezadas por cada uno, y la *Salve* se cante solamente los sábados y días de Nuestra Señora, y los demás, rezada en tono.[1]

Trece años después, se estableció un pago específico para la capilla musical, con el fin de que se oficiaran en polifonía tanto las misas como las salves en honor a la Virgen que se hicieran en todo el año:

> Este día se ordenó y mandó que los mayordomos de la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora paguen en cada un año a la capilla de esta santa iglesia ciento y cincuenta pesos de oro común porque con canto de órgano se oficien todas las misas de Nuestra Señora y todas las salves que se dijeren en el año. Y que porque haya mejor efecto y tengan los cantores bastante salario, mandaron se les dé en cada un año cincuenta pesos de oro común de bienes de fábrica.[2]

---

[*] Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, AVCCP), AM Leg. 11.

1 AVCCP, LAC 4, f. 73, 7 de agosto de 1573 (Transcripción de Omar Morales Abril).

2 AVCCP, LAC 0, f. 115, 16 de mayo de 1586 (Transcripción de Omar Morales Abril).

Juan García de Céspedes fue maestro de capilla en la catedral de Puebla entre 1664 y 1678.[3] Su *Salve Regina*, resguardada en el archivo del cabildo de esta catedral, presenta la fecha de 1673. Está escrita a 7 voces distribuidas en dos coros (Coro 1: S, A, T, Coro 2: S, A, T, B), el primero con la indicación de llevar acompañamiento de arpa. Está en primer modo y dividida en seis episodios, separados con dobles barras en el manuscrito. El único verso no compuesto en polifonía por el autor es el 5: "Eia ergo, advocata nostra",[4] lo cual resulta un caso particular dentro de las fuentes polifónicas de este género que sobreviven en la catedral de Puebla, en las cuales todos los versos están en polifonía. Por otra parte, no era común que sólo un verso se confiase al canto llano.

García de Céspedes, al igual que sus contemporáneos, utilizó recursos y rasgos propios de la llamada *prima prattica*: imitaciones con entradas irregulares, melodías ondulantes, saltos melódicos compensados, resolución de disonancias en consonancias imperfectas, uso de material preexistente, uso de retardos 4-3 y 7-6, del rasgo "4ta consonante", de notas de paso, bordaduras y anticipaciones de corta duración. Pero adicionalmente, empleó elementos expresivos específicos de la polifonía barroca: uso de texturas polifónicas contrastantes, de sonoridades más grandes, del recurso policoral y antifonal. El contraste entre los coros radica principalmente en la ausencia del bajo en el primero, siendo su sonoridad más clara, y el uso en éste del arpa como instrumento acompañante. En la siguiente tabla se trata de reflejar la relación entre texto, tratamiento polifónico (textura) y densidad coral. Siempre que sean tres las voces se entenderá que se trata del coro 1, y cuatro, del coro 2. La (A) indica que el tratamiento es antifonal.

Episodios / Número de compases	**Texto**	**Textura**	**Densidad (N° voces) y tratamiento coral**
#1 25 cc.	Salve Regina	contrapuntística	3
	mater misericordiae	contrapuntística-homofónica	4
	Salve	homofónica	4 - 7
	mater misericordiae	contrapuntística	3
	Salve	homofónica	4 - 7

[3] Véase una biografía de este compositor en Bárbara Pérez Ruiz, "Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)", *Heterofonía*, núm. 141, pp. 31-54.

[4] Se ha incluido en la partitura el canto llano de este verso, en la versión sevillana contenida en la *Breve instrucción de canto llano... ordenada por Luys de Villafranca...*, Sevilla, Sebastián Trujillo, 1565, [ff. 34v-36].

Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica
John Koegel

Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII
Ruth Yareth Reyes Acevedo

Fonografía de la Colección Sánchez Garza
Aurelio Tello

Manuel M. Ponce y la canción mexicana
Leonora Saavedra

ONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL

CENTRO NACI

CENIDIM
DIFUSION

heterofonía

revista de investigación m

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMEN
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XLII, NÚMERO 142, ENE

usical
TACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
O-JUNIO DE 2010

Esperanza Pulido
Fundadora

Eduardo Contreras Soto
Editor de este número

Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles-Cahero

venson (Universidad de
nia, Los Ángeles)
ıss (Universidad del Norte
s)
sell (Universidad Politécnica
de California)
nio Alcaraz (CENIDIM) †
Carredano (CENIDIM)
Cortez (CENIDIM)
aavedra (CENIDIM)

Robert Ste
Califor
Malena Ku
de Texa
Craig Rus
Estatal
José Anto
Consuelo
Luis Jaime
Leonora S

nia Sánchez (Cenidim)
de asesores

uezada
ión

ices

	US $ 17.50
ue	US $ 35.00
oscription	US $ 45.00
	(postage included)

onal de Investigación, Documenta-
e las Artes, Torre de Investigación,
éxico, D.F.
@correo.cnart.mx
ta es arbitrada.
icado de Licitud de Contenido núm.
011.

Aurelio Tello
Consejo de Redacción

Mario Rivera Guzmán
Supervisión Editorial

Gráfica Creatividad
y Diseño, sa de cv
Impresión

Precio en México

Ejemplar	$ 80.00	Issue
Ejemplar doble	$ 150.00	Double Iss
Suscripción anual	$ 200.00	Annual Su
	(incluye gastos de envío)	

Rosa Virgi
Consejo

Patricia Q
Formac

Foreign pr

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Naci
ción e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional d
7º piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, M
Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, Correo electrónico: cenidim
los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revis
ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certif
7200. *Heterofonía* 142 fue impreso en el mes de Septiembre de 20

heterofonía

Sumario 142
enero-junio de 2010

ación

os

Presen

Artícul

Eduardo Contreras Soto 3

Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica 9
John Koegel

Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII 55
Ruth Yareth Reyes Acevedo

Fonografía de la Colección Sánchez Garza 91

Manuel M. Ponce y la canción mexicana 155
Leonora Saavedra

El libreto de la *Anita* de Morales: peripecias desde la pauta hasta el escenario 185
Eduardo Contreras Soto

Libreto de *Anita* (texto en español) 189
Enrico Colisciani

Libreto de *Anita* (texto en italiano) 201
Enrico Colisciani

Zagalejos amigos 223
Juan Gutiérrez de Padilla
(Edición de Nelson Hurtado)

231

Salve Regina a 7
Juan García de Céspedes
(Edición de Bárbara Pérez Ruiz)

Notas y reseñas

a sensibilidad 257

György Ligeti, heredero de l
mozartiana: Julio Estrada
Norma Ávila Jiménez

más aún a José Rolón 261

Ricardo Miranda nos acerca
Eduardo Contreras Soto

Presentación

Eduardo Contreras Soto

de 2010, parece natural y hasta necesario que las actividades en México se centren en las conmemoraciones del bicentenario pendencia nacional y del centenario de la Revolución. Y si bien en México ha recorrido su camino con apego a su propio ritmo, las líneas de su propia tradición que ha ido formando a lo largo glos, el impacto de estas dos efemérides no le ha sido indiferente: o, afectó de manera radical muchos aspectos de la vida musical y ones para su creación, ejecución y difusión. La presente entrega revista atiende entonces, por una parte, a la tradición que el hilo continuo del devenir musical en México, pero por otra calas y escalas significativas en momentos vinculados a los años stas y revolucionarios.

música de México y América en el siglo XIX refleja precisamente

En el año
culturales
de la Inde
la música
siguiendo
de cinco si
al contrari
las condici
de nuestra
constituye
parte hace
independi

La

e iluminadora sobre
l de entre las sombras
naestro que tuvo a su
654 y 1674. Si gracias
Lara Cárdenas, hoy
ca música recuperada
edo para Heterofonía
sar fuentes de la época
u carrera. Todo lo cual
nte etérea y volátil en
ue la obra de gente de
pacio particulares, con
os mirar de un modo

la música contenida en
Aurelio Tello corona el
res en la organización,
ensurable valor, hoy
es, la mayoría de las
aprecio de numerosos
e cuatro décadas, y no
orprender la cantidad

ofrece una semblanza detallada, documentada
un personaje que surge cada vez con más claridad
del pasado: Francisco López Capillas, el insigne m
cargo la música de la Catedral de México entre 1
a la incansable labor editorial de Juan Manuel
disfrutamos de una ingente cantidad de magnífi
de López Capillas, la colaboración de Reyes Acev
enriquece el conocimiento sobre el personaje al revi
y precisar o corregir datos centrales sobre su vida y s
nos permite recordar cómo esa música, aparenteme
lo efímero de la región más transparente del aire, fi
carne y hueso que vivió y creó en un tiempo y un es
sus vidas y sus visiones del mundo que hoy podem
nuevo desde la perspectiva de nuestros centenarios.

Por su parte, con su recuento fonográfico de l
las partituras de la Colección Jesús Sánchez Garza,
esfuerzo hercúleo de su trabajo y el de sus colaborado
catalogación y difusión de ese acervo de inconm
custodiado por el CENIDIM. Estas obras musical
cuales son piezas únicas, han merecido el interés y el
artistas para su ejecución y su grabación a lo largo d
por ser evidente el valor de la música nos deja de s

echo. El recuento no
omentarios certeros y
s partituras, sobre las
es e instrumentales y
tores y obras en cada
ceto de ensayo sobre
en su conjunto en los
as de interpretación y
Un recuento que, por
como han cambiado,
ón y la interpretación
gnificativa de todo el

onora Saavedra nos
años de la Revolución,
de los episodios más
estra historia musical:
opular, y cómo incidió
cidió a su vez la labor
contrapuestos ámbitos

y la calidad de las grabaciones que con ella se han
sólo nos impresiona por su volumen: gracias a los c
precisos de Tello sobre la manera como se leyeron la
decisiones que se tomaron con las dotaciones voca
sobre la preferencia que se ha tenido sobre ciertos a
grabación reseñada, este recuento es también un b
las tendencias de la ejecución del repertorio virreina
tiempos modernos, es decir la construcción de escue
de una tradición sonora ya en vías de consolidación.
ello mismo, nos ilustra acerca del modo tan acelerad
en sólo cuarenta años, tantas ideas en torno a la edic
de la música virreinal, vista como una parte muy s
repertorio renacentista y barroco de Occidente.

Del México virreinal y decimonónico, Le
transporta hasta el siglo XX, y con toda precisión a los
en un recuento profusamente detallado de uno
famosos, y quizá por eso mismo peor conocidos, de nu
la relación de Manuel María Ponce con la música p
ésta en su creación personal de compositor, y cómo in
compositiva del propio Ponce en los más diversos y

sical mexicana de las dos primeras décadas del siglo pasado.
venido ocupando el interés de la musicóloga mexicana
varios años, y celebramos y agradecemos que nos hubiera
olicar precisamente en Heterofonía el fruto de tan destacada
para la cual se promete una segunda entrega. La cita de los
os cuya lectura influyó en la ideología de Ponce, así como la
ustiva de las fuentes documentales de la época, colocan al
avedra en una grata perspectiva renovadora para examinar
arentemente tan trillado y discutido hasta el lugar común;
va que, desde luego, nos obliga a reflexionar sobre todos
e la ya centenaria Revolución Mexicana, lo cual representa
reativa de conmemorar estas fechas y de aprender mejor de
a historia.
ción de Documentos de este número de nuestra revista se
stratégica víspera de los dos acontecimientos que estamos
lo. Mientras los protagonistas del régimen de Porfirio Díaz, y
apoyaban las estancias en Europa de personajes como Ricardo
ín Carrillo —ajenos por completo a lo que vendría apenas
pués—, un viejo maestro de ellos emprendía un esfuerzo más
sentada una ópera suya; de hecho, el último esfuerzo de su
al: Melesio Morales nunca pudo ver estrenada su ópera Ildita,
903 todo parecía listo para que tal estreno se diera. Como

de la vida m
Este tema h
desde hace y
propuesto pu
investigación
autores preci
revisión exh
trabajo de Sa
un asunto ap
una perspect
los aspectos
una manera
nuestra prop
La se
sitúa en la
conmemora
Díaz mismo,
Castro o Jul
siete años de
por ver repr
carrera musi
aunque en

la catedral de Puebla, Juan García de Céspedes. De él n
Pérez Ruiz la edición y sus comentarios de un Salve *que*
catedral angelopolitana, el cual siempre dirá más en favor
de lo que pudiéramos afirmar en esta presentación.

Una nota en la que Norma Ávila Jiménez ev
György Ligeti, autor fundamental en la segunda mita
un texto escrito para la presentación del más reciente
Miranda sobre José Rolón, completan el presente número
para llegar a tono con las conmemoraciones de la histor
las historias iberoamericanas, sin olvidar cómo la músic
propio camino dentro de estas historias, antes de la Indepe
de la Revolución, sin detenerse aunque, desde luego, sin
para llegar al presente desde el cual escribimos, pensam
disfrutamos todas las músicas de todas las historias.

Hacia un Catálogo Unificado Nacional de Impresos de Música Mexicana Decimonónica

John Koegel

Traducción del inglés por Eduardo Contreras Soto

This article seeks to encourage the serious investigation of music publishing in Mexico in the nineteenth century, and suggests to Mexican scholars and musicians several areas of research in need of attention. It also proposes that Mexican musicologists undertake a large-scale project to gain bibliographic control over nineteenth century Mexican musical imprints by cataloging surviving sheet music collections and by creating an inventory of sheet music listed in music catalogs. This envisioned Union Catalog should follow internationally accepted models for descriptive bibliography as related to musical imprints. Few orchestral and other large ensemble scores were published in the nineteenth century in Mexico, though some works for wind band were is-

sued in parts for individual instruments. This article also advocates for a careful investigation of the activities and music imprints of the principal Mexican music publishing houses such as Wagner y Levien. This proposed study would also include the entire range of the business activities of these music firms, as well as their relationships with foreign music publishers and music dealers. The history of copyright protection for musical compositions in Mexico is also in need of careful investigation, as are topics such as the bound personal collections of sheet music, which reflect the repertory that was performed in the nineteenth century as well as the personal taste of performers. The collections of Mariano Guerrero and Enriqueta Ortega serve as case studies.

Antes del nacimiento de la nación mexicana en 1821, la edició
era algo raro en la Nueva España.[1] Mucha música escrita en fo
nuscritos se usaba para la ejecución y, o bien se copiaba en Nu
o bien se importaba de Europa. Los impresos seculares de mú
mental, y alguna vocal, publicados en Europa, se hallaban a
disposición, al menos desde el siglo XVIII, y probablemente ar
na música sacra circulaba en forma impresa, aunque se la distri
en manuscritos. Los libreros, que también operaban como co
musicales, importaban estas publicaciones (véase el apéndice
un hecho paralelo a la circulación de partituras en cualquier o
América Latina, pero no en Estados Unidos, que tenía una
escena editorial musical desde finales del siglo XVIII.[2] Después
pendencia, y de la liberalización de las leyes concernientes a l
se incrementó la publicación de música en México, especialme
de la década de 1840-1850, y aun más vigorosamente durante
mitad del siglo XIX. Antes del establecimiento, a fines del citad
comerciante y editor musical especializado, como Wagner y
publicación de música se centraba todavía en el comercio de l
libreros e impresores tenían como negocio complementario
sión y venta de partituras e instrumentos musicales. El giro
bución musical hacia los comerciantes especializados en mús
lo desarrollado en Europa y el resto de América del Norte, y
distribución más amplia de partituras y literatura musical

éxico deci-
mportancia
usca impul-
s como los
recha en la
stria edito-
go que los
ción a gran
el inmenso
se sabe que
es, pero in-
ignificante,
as extrañas
México y en
vestigación

spaña es el de
n la ciudad de

Un estudio cuidadoso de la publicación de música en el M
monónico, hasta ahora ignorado por lo general, es de vital i
para la comprensión de la vida musical nacional. Mi artículo b
sar la investigación en esta área, y aquí sugiero algunas maner
académicos y los músicos mexicanos pueden empezar a abrir l
espinosa cuestión que representa el hacerse una idea de la indu
rial musical en México durante este periodo. También propo
musicólogos mexicanos lleven a cabo un proyecto de catalog
escala, con el cual se alcanzaría un control bibliográfico sobre
cuerpo de la música impresa que sobrevive, así como la que
se imprimió. Tal proyecto disiparía nociones previas y vigent
correctas, de que la música en el México decimonónico era ins
una pálida imitación de los estilos y desarrollos europeos. Es
ideas surgen del hecho de que la vida musical del siglo XIX en M
toda América Latina es aún *terra incognita* en términos de in

[1] El grupo más significativo de impresos musicales publicado en Nueva E
los 13 —hasta ahora conocidos— lujosos libros de canto litúrgico impresos e
México en el siglo XVI por Pedro Ocharte y otros impresores.

[2] Vid. Wolfe, *Early American Music Engraving and Printing*.

significativos progresos realizados por académicos
ntes para recuperar y promover estos importantes
acionales. Se necesita mucho más por documentar
ue podamos entender la vida musical decimonó-
odamos erradicar conceptos erróneos basados en
del periodo. Además de proponer este proyecto
sugiero maneras de cómo se puede lograr, y cito
ados con este proyecto aquí imaginado.

s mexicanos decimonónicos

iones impresas musicales mexicanas del siglo XIX
mar la forma de una bibliografía descriptiva, si-
nciadas en la entrada "Bibliography", en el valio-
Sadie *Music Printing and Publishing*.[3] Esta guía
va de publicaciones mexicanas sería muy útil para
sonas: académicos, intérpretes y público en gene-
ica mexicana del pasado. Sin una prueba más clara
mento de referencia presentara, no sería posible
ón profunda de qué música se componía y ejecuta-
la recibía. Tal catálogo, siguiendo normas interna-

rigurosa, a pesar de los
musicales y por ejecuta
patrimonios artísticos
e interpretar antes de
nica y antes de que pe
el escaso conocimiento
bibliográfico, también
varios ejemplos relacio

Los impresos musicale

El catálogo de publicac
que imagino podría te
guiendo las normas en
so libro de Krummel
documental comprens
un amplio rango de pe
ral interesado en la mú
como la que este inst
obtener una comprensi
ba, y cómo, o cómo se

incorporaría todas o la mayoría de las categorías
ón, de acuerdo con cada composición individual o
el mejor de los mundos posibles, el catálogo des-
ría *incipit* musicales.

cionalmente aceptadas,
enlistadas a continuació
con cada colección. Un
criptivo también inclui

y Sadie, *Music Printing and Publishing*, pp. 490-493.

3 D. W. Krummel y Stanle

ituras

trans-
núme-
cción
s que

página

s para

s.
gas. El
ara las
anus-
mente

Cuadro 1.
Componentes de un catálogo descriptivo ideal de part
mexicanas decimonónicas

-Una descripción de la portada, con los siguientes elementos
critos consistentemente: dedicatoria, título, compositor, n
ro de opus, información de derechos de autor o de reprodu
(*copyright*), descripción de ilustración(es), y otros elemento
puedan aparecer.
-Dotaciones instrumentales y vocales requeridas.
-Disposición y formato: paginación, tamaño y disposición de la p
(apaisada o vertical, y medidas).
-Proceso de impresión empleado: tipografía musical, plancha
grabado o litografía, incluyendo la cromolitografía.
-Tabla de contenidos para las obras de varias secciones o parte
-Descripción del *passe-partout* con la lista de todas las entreg
passe-partout es una portada con "un juego o serie... usada pa
ediciones de toda la música que enlista, con una indicación m
crita, en la portada, de la pieza o piezas que cada entrega real
contiene".[4]
-Número(s) de plancha.

si no
efini-
chas.

día o

ación

ón de la
istribui-
cción de
nás sería
ranjeros
acional.

-Anuncios de los editores.
-Fecha de edición si la presenta, y fecha o periodo aproximados
se presenta el dato y si se puede determinar mediante pruebas d
das. Las partituras mexicanas decimonónicas rara vez tienen fe
-Nombres de los suscriptores, en caso de haberlos.
-Etiquetas de las tiendas musicales, que muestran quién ven
importaba la música.
-Para colecciones encuadernadas, descripción de la encuadern
y de sus grabados o estampados.
-Ubicación del archivo o biblioteca que posee el material.

Esta clase de bibliografía descriptiva permitiría una valoraci
naturaleza completa y la extensión del repertorio compuesto y d
do. Además se podría establecer de manera individual la produ
compositores mexicanos y los géneros en los que trabajaron. Ade
posible determinar el repertorio importado de compositores ext
publicado en México, y compararlo con la producción musical n

[4] *Ibid.*, p. 524.

producción y distribución de la música publica-
a sólo en forma manuscrita. Los géneros popu-
le clásicos "ligeros", los cuales comprendían un
úsica ejecutada en las esferas públicas y domés-
nera creciente en forma impresa desde finales
os en forma instrumental a solo o en pequeños
rmatos de voz y piano y de voz y guitarra. Por
yor, rara vez se publicaron en México partituras
grandes conjuntos; más bien, se importaban de
vendían o alquilaban en forma manuscrita, o en
l trabajo de los copistas musicales del siglo XIX
aber sido estudiado, un examen de la importa-
s y de partes orquestales de la ópera italiana y la
s formas de teatro musical dominantes en Méxi-
ies valiosas en los modos como estos géneros
y atrajeron a los públicos.

México obras para conjuntos, se les publicó
s, sin la partitura completa para el director, o
ción de la partitura, a veces sólo para el piano.
s cuando Wagner y Levien publicó música para
aba estas partituras en partes para los instru-
por lo general sin la partitura para la dotación

Es esencial examinar la p
da, así como de la divulgac
lares, de salón, teatrales y c
enorme porcentaje de la m
ricas, se publicaron de ma
del siglo XIX, cuando men
conjuntos, así como en fo
su costo de producción ma
de orquesta completa o de
Europa y normalmente se
copias impresas. Aunque e
en México parece nunca h
ción o la copia de partitura
zarzuela española —las do
co— revelaría observacio
ganaron adeptos musicale

Cuando se editaron en
usualmente sólo en parte
sólo en partes y una reduc
Un buen ejemplo de esto
banda de alientos: public
mentos individuales, pero

canas y su repertorio en el siglo XIX.[7] Sin embargo, Wagner y Levi
otros editores comenzaron a publicar música para banda de alientos
lo menos al final del siglo, aunque las bandas estaban activas desde m
tiempo antes.[8] La música para banda de alientos se importó y se com
en México mucho antes de que los impresores musicales empezaran
blicar partituras para esta importante dotación, a pesar de todo. El m
repertorio salonesco de valses, pasodobles, marchas, danzas, mazu
polkas y otras formas bailables populares que Wagner y Levien pu
para piano o guitarra a solos, y para pequeños conjuntos mixtos de cu
y alientos como los de sus series "El Baile", también fue publicado
banda militar en su serie "Los Ecos Nacionales". Las bandas mexic
también tocaban oberturas y paráfrasis de óperas, y juegos de temas
variaciones. La fama internacional y las grabaciones comerciales de las
jores bandas mexicanas, como la Banda de Policía, la Banda de Artil
la Banda del Estado Mayor y la Banda de Zapadores, realizadas en M
por las compañías estadunidenses Edison, Columbia y Victor desd
inicios del siglo XX, son un testimonio de la vitalidad e importancia
música de banda en el país. Las presentaciones de las bandas mexicana
mosas en las exposiciones internacionales, desde los tiempos de la Ex
ción Centenaria Mundial de la Industria y del Algodón en Nueva Or
en 1884, llevaron a la proyección y al aplauso internacionales para las
das mexicanas y sus integrantes. Son mucho muy necesarias historias

llados y una bibliografía y una discografía de las bandas mexicanas y d
música. Pero también lo son bibliografías y estudios de la música de pi
las canciones, la música de cámara y la música de escena de México.

---

[7] *Vid.* William H Rehrig, Paul E Bierley, Robert Hoe, *The Heritage Encyclopedia of Music: Composers and Their Music* (Westerville: Integrity Press, 1991-1996), 3 vols; M Anesa and Roberto Leydi, *Dizionario della musica italiana per banda: Biografie dei compo e catalogo delle opere dal 1800 a oggi* (Bergamo: Associazione bergamasca bande mus 2004), 2 vols; Michel Schmitt, *Dictionnaire des compositeurs francophones pour orchest vent* (Charnay-lès-Mâcon: Robert Martin, 2002); Richard K. Hansen, *The American Band: A Cultural History* (Chicago: GIA Publications, 2005).

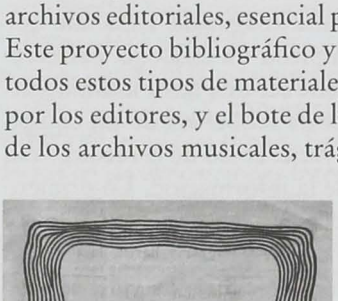
[8] Pocos académicos han investigado, de manera rigurosa y contextualizada, la signific historia de las bandas de alientos en México. Una excepción notable es Helena Simo *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (Middletown, Connecticut: Wesleyan Unive Press, 2001). No obstante, existen diversos estudios de tradiciones regionales de band México, que incluyen a: Bertha María Topete Ceballos, *Notas para la historia, música pa corazón: La Banda Municipal de Aguascalientes (1887-2003).* (Aguascalientes: Ayuntami de Aguascalientes, 2003); Miguel Carvajal Heredia, *Música y tradición desde 1928: B Municipal de Música El Grullo, Jalisco* (Guadalajara: Secretaria de Cultura de Jalisco, Edit Emprendedores Universitarios, 2004); Javier Castro Mantecón, *Efemerides de la Band Música del Estado* (Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, Casa de la Cultura Oaxaq 1983); Herberto Sinagawa Montoya, *Música de viento* (Culiacán: Dirección de Investiga y Fomento de la Cultura Regional, 2002).

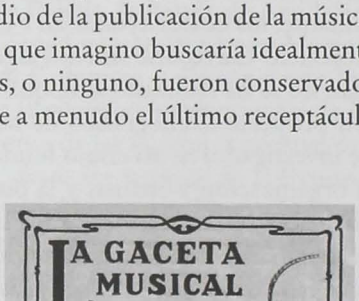
y editora de música Wagner y Levien, fun-
lo probablemente la firma mexicana domi-
, su historia no está bien comprendida. No
estableció la firma, aunque Gabriel Saldívar
1850, si bien no se ha ofrecido evidencia que
necesidad real para un estudio detallado del
y la decadencia de esta importante empresa
criptiva completa de las publicaciones musi-
una ayuda incommensurable para el estudio
na. La firma publicó numerosos catálogos
ncia como la editora musical mexicana do-
a esta bibliografía imaginada. Entiendo que
alguna vez completar un catálogo, pero este
uizá porque debe ser una tarea intimidante.
tan grande escala requeriría de un equipo
ndos para apoyar el costo de la recolección,
publicación de la información. Lo primero
os sucesores de la firma Wagner y Levien, y
organización corporativa o individual. No

Wagner y Levien

Aunque la empresa comercial
dada por extranjeros, haya si
nante desde fines del siglo XI
se sabe con certeza cuándo se
creía que ya estaba activa para
pruebe esta fecha.[9] Hay una
establecimiento, el desarrollo
musical. Una bibliografía des
cales de Wagner y Levien serí
de la historia musical mexic
publicitarios durante su exist
minante, los cuales ayudarían
Consuelo Carredano intentó
plan no se ha realizado aún,
Un proyecto bibliográfico d
de investigadores, así como l
la organización y análisis y l
por hacer sería identificar a l
determinar la naturaleza de s

bargo esencial para la conservación del patrimonio musical mexicano y para una comprensión más adecuada de la vida musical nacional.[11] Si bien estos comentarios se refieren en particular a la firma Wagner y Levien, un proyecto de conservación y catalogación así de grande podría incluir la búsqueda de cualesquiera registros sobrevivientes de las otras editoriales musicales mexicanas de importancia, entre ellas Murguía, Rivera, Otto y Arzoz, Nagel y, en un periodo posterior, De la Peña Gil, Southern Music (Peer Southern) y otras firmas. Todos y cada uno de los materiales que se encuentren en los archivos de las tiendas y editoriales de música son esenciales para el estudio de sus actividades. Aun cuando sólo estuvieran disponibles escasos registros de archivos, sobrevive suficiente música publicada como para hacer posible un catálogo descriptivo. El cuadro 2 es una lista parcial de información documental que se puede hallar en los archivos editoriales, esencial para el estudio de la publicación de la música. Este proyecto bibliográfico y de acervos que imagino buscaría idealmente todos estos tipos de materiales. No todos, o ninguno, fueron conservados por los editores, y el bote de la basura fue a menudo el último receptáculo de los archivos musicales, trágicamente.









encontrar la colección en: http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu2005.wp.0035.pdf.

[11] Los vastos archivos del mayor editor de música de España, la Unión Musical Española fueron organizados y estudiados hace unos cuantos años. El resultado es un suntuoso catálogo e historia, que puede servir como un buen modelo para un estudio de las publicaciones musicales mexicanas decimonónicas. *Vid.* Acker, Alfonso Rodríguez, Ortega y Pérez Castillo *Archivo histórico de la Unión Musical Española.*

00. Colección del autor.

Catálogo de Wagner y Levien, ca. 19

Cuadro 2.
Materiales documentales hallados en los archivos de editores musicales

-Registros de negocios, incluida la correspondencia entre el editor y el compositor, el editor y el grabador o litógrafo, y entre el editor y otros negocios relacionados, entre ellos sucursales (en Guadalajara, Monterrey, Puebla y otras ciudades en el caso de Wagner y Levien).
-Arreglos y contratos de regalías; reportes de ventas.
-Registros de estrategias de negocios y de decisiones (minutas de reuniones).
-Publicaciones internas, incluidas revistas o periódicos musicales y catálogos de obras publicadas.[12]
-Música manuscrita, incluidos autógrafos de los compositores y copias del impresor (conocidas en alemán como *Stichvorlage*).
-Materiales visuales: fotografías relativas al negocio musical y fotografías de músicos; pruebas de imprenta de los diseños gráficos para las portadas de las partituras.
-Otros materiales efímeros.

Las editoriales musicales que también funcionaban como comercios

musicales vendían a menudo instrumentos y, desde finales del siglo XIX, grabaciones sonoras (cilindros, discos de 78 rpm), así como cajas de música, pianolas y sus rollos. También se debería estudiar la documentación sobreviviente acerca de estos aspectos del comercio musical. Ya que la tradición notarial ha sido tan fuerte en México, los asuntos de negocios relativos a la música se conservan a menudo en los archivos de notarios públicos: habría que examinarlos por su contenido musical.[13]

Otro aspecto importante del negocio editorial musical en México involucra los arreglos comerciales entre Wagner y Levien y las editoriales europeas, especialmente las alemanas. Al empezar el siglo XX, Wagner y Levien frecuentemente contrataba a las firmas Hofmeister y Röder en Leipzig para diseñar e imprimir las coloridas portadas litografiadas de las partituras, y para preparar planchas musicales litográficas de las composiciones que publicaba. Un estudio cuidadoso de los impresos musicales mexicanos decimonónicos involucraría también la investigación en archivos del resto de América del Norte y de Europa, que revelaría conexiones

---

[12] Al entrar en el siglo XX, Wagner y Levien publicaron variados materiales periódicos para el consumo público, entre ellos *La Gaceta Musical* y el *Boletín Musical de A. Wagner y Levien*, así como series de impresos musicales para piano y otros instrumentos (*La Aurora*).

[13] Para un modelo de estudio, *vid.* Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*.

por las diez ilustraciones fotográficas incluidas en su portada, que muestran a varios tipos nacionales mexicanos: el hacendado, la china poblana, figuras indígenas, cargadores de pulque, campesinos, un vaquero y otros. Las fotografías se usaban con poca frecuencia en las portadas de las partituras decimonónicas.





Aires Nacionales de Ricardo Castro. Colección del autor.

las composiciones musicales

México a fines del siglo XIX se
que el interés entre las editoriales
nos de autor y propiedad literaria
a donde alcanzo a conocer, no se
de las leyes del *copyright* relacio-
en México, ni se ha estudiado su
usical en los albores del siglo XX.
especto; así como el conocimien-
sencial para una verdadera com-
sí también lo es una comprensión
rdos sobre regalías entre compo-
s Chapa Bezanilla, en su catálogo
en curso en la Biblioteca Nacio-
obre Propiedad Literaria [fue] pu-
o título octavo se normaba todo lo
protección del *copyright* aplicada
realmente en México a finales del
itores incluían la leyenda "Depo-
radas de sus impresos musicales

La propiedad literaria (*copyright*) para

El aumento de la impresión musical e
dio aproximadamente al mismo tiempo
musicales mexicanas por obtener derec
(*copyright*) para sus publicaciones. Las
han emprendido investigaciones acerca
nadas con las composiciones musicales
aplicación real al negocio de la edición
Es muy necesaria una investigación al
to detallado de la edición musical es
prensión de la vida musical nacional, a
abarcadora del *copyright* y de los acue
sitores y editores. María de los Ángele
de los depósitos del *copyright* musical
nal de México, explica que el "decreto s
blicado el 3 de diciembre de 1846... en cu
relativo a propiedad artística".[17] Pero l
a la música parece que sólo se estableció
siglo XIX. Aunque para entonces los ed
sfacido conforme a la ley" al pie de las p

seminación de composiciones manuscritas) al estudiar estas entradas de registros y los depósitos. En muchos casos, representan copias raras o únicas.[19] Muchos otros aspectos de la vida musical pueden verse en estos depósitos para el *copyright* en la BN y en el AGN: repertorios musicales, el rango y la extensión de la producción creativa de los compositores, las técnicas de impresión musical, el diseño gráfico y tipográfico (especialmente con las portadas ilustradas de las partituras), las conexiones entre los editores mexicanos, europeos y norteamericanos, y otros aspectos. Sería muy útil comparar las prácticas del *copyright* musical en México con las de otros países, en especial Estados Unidos, por causa de la naturaleza interconectada de la edición musical entre ambos países.[20] Por ejemplo, algunas editoriales mexicanas como Wagner y Levien acordaban publicar composiciones mexicanas en Estados Unidos con sus contrapartes de este país, incluyendo a firmas como Lyon and Healy (Chicago) y G. Schirmer (Nueva York). Desde principios de la década de 1890-1900, las editoras musicales mexicanas podían obtener protección del *copyright* para sus obras si éstas también se publicaban en Estados Unidos. Este nuevo acuerdo estimuló la distribución de piezas mexicanas de salón en el vecino país, especialmente danzas y valses. El negocio editor musical mexicano debería compararse y contrastarse con las escenas del resto de América del Norte, de América Latina y de Europa, para llegar a una comprensión más matizada y detallada de la distribución de música

durante el período.

[19] En 1997, El Archivo General de la Nación solicitó ser nominado para el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO por los documentos de su Ramo de Propiedad Artística y Literaria. El siguiente resumen histórico fue incluido como parte de su solicitud.

Vid. http://www.unesco.org/webworld/nominations/en/mexico/mexico-artistic.htm:

"El 3 de diciembre de 1846 se publicó el decreto que iba a regular, en un principio, la propiedad literaria. El punto de vista era que el gobierno debía proteger la propiedad literaria y las obras del talento, debido a su influencia favorable en la literatura y las ciencias. Los autores tenían el derecho de publicar sus propias obras y de prohibir a otros que publicaran esas mismas obras. El *copyright* era por un periodo de 30 años, y a la muerte del autor, sus derechos pasaban a sus herederos. Esta legislación cubría la obra de pintores, músicos, grabadores y escultores sin distinción de nacionalidad. El único requisito era que la obra debía haberse creado o publicado en México. El registro de autores se estableció en 1871. Para ser registrado, los autores o sus representantes debían depositar dos copias de cada obra en el Ministerio de Instrucción Pública; al hacerlo así, aseguraban sus derechos. Una copia se depositaba en el Archivo General y, en el caso de los libros, la segunda se depositaba en la Biblioteca Nacional. Las obras musicales se enviaban al Conservatorio y las litografías y grabados, a la Escuela de Bellas Artes".

[20] Sobre las leyes de *copyright* estadunidenses relativas a la música, y la División de Música en la Biblioteca del Congreso, *vid.* Anderson, "Putting the Experience of the World at the Nation's Command".

cara y más demandante en lo musical, como las muchas piezas de Ricardo Castro publicadas por Wagner y Levien. Para muchos músicos, esto era un gasto significativo, y muestra el valor alcanzado por la música para la edificación artística personal, el estatus social y el consumo doméstico. Los propietarios incluían a menudo índices manuscritos del contenido de sus volúmenes individuales en las guardas frontales. Muchas de estas colecciones pertenecieron a mujeres músicas, y se podría realizar un fascinante estudio del repertorio coleccionado y ejecutado por mujeres de las clases media y alta, y cómo se relaciona esto con asuntos de género, clase y nivel de ingresos.

La mayoría de las colecciones encuadernadas contenía música del mismo género: canciones populares y de salón para voz y piano, obras para piano, canciones y extractos teatrales o música para baile, aunque algunas colecciones conservan géneros diversos. También suelen contener música para un solo medio de ejecución, siendo los más comunes el piano y la guitarra, o la música vocal. No obstante, también se encuentra música para otros instrumentos en algunas colecciones encuadernadas. Por ejemplo, hace algunos años compré, en una librería de viejo en la ciudad de México, un volumen encuadernado que contenía música virtuosística para el clarinete, la mayoría en forma de tema con variaciones, de compositores clarinetistas de mediados del siglo XIX. Las colecciones de música para instrumentos solistas de aliento se encuentran hoy con mucha menos

frecuencia que los volúmenes encuadernados para piano solo o voz y piano. Este volumen perteneció al clarinetista Mariano Guerrero, quien era, al parecer, de Guadalajara, y que probablemente tocó en la orquesta de la ópera en el famoso Teatro Degollado. Aunque nada parece saberse sobre Guerrero, era evidentemente un clarinetista profesional consumado: el nivel de ejecución de las piezas en su volumen es bastante difícil y la colección muestra la evidencia de haber sido usada para su ejecución.[21] Esta colección revela información de importancia acerca del repertorio de un instrumento que ha sido muy poco estudiado en los términos de su sitio en la vida musical mexicana decimonónica. El clarinete era un componente esencial de la orquesta de la ópera y de la banda militar, dos de los

[21] Una de las piezas para clarinete en la colección de Mariano Guerrero conserva la siguiente dedicatoria: "A mi querido amigo el joven Mariano Guerrero–clarinetista del teatro. J[¿osé?] A[¿ntonio?] Veliz". Las iniciales MG están estampadas en cada pieza musical en el volumen y en sus guardas. Puesto que la colección se encuadernó en Guadalajara, y que varias de las piezas tienen sellos de tiendas musicales de la misma ciudad, presumo que Guerrero residía allí y que el "teatro" se refiere al Degollado. El sello del encuadernador en este volumen se lee: "Talleres de Imprenta, Encuadernación/y Rayados./Fábrica de libros en blanco/de José Cabrera/ Guadalajara, Jal./Maquinaria movida por electricidad./Despacho: Carmen número 35 ½/Talleres: López Cotilla y Tesmo 22".

ones de la música de Cavallini para
ger, clarinete, Simon Andres, piano
net, Hans Rudolf Stalder, clarinete,
o en 1987). Acerca de Cavallini, *vid.*
net", *Woodwind Magazine*, 2 (1949);
ondon: Robert Hale, 1971); Michael
Century Italy: An Examination of
el Clarinet Fest 2006, International

[12] Las siguientes grabaciones contienen interpretaci
clarinete: *Il Clarinetto all'Opera*, Bernhard Rödlisber
(Gallo CD 916, producido en 1996); *The Virtuoso Clari*
Zsuzsanna Sirokay, piano (Jecklin CD JD-578-2, producid
Wallace Tenney, "Ernesto Cavallini: Paganini of the Clari
pp. 7-10; Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past* (L
Thrasher, "The Clarinetist-Composers of Nineteenth-
Style, Repertoire, and Pedagogy", ponencia presentada e
Clarinet Association;
http://www.clarinet.org/fests/2006/thrashec.asp.

Cuadro 3.
n de Mariano Guerrero:
los, todo para clarinete y piano,
epto donde se anota

*, véase el Cuadro 4.
le tiendas de música mexicanas y europeas que
véase el Cuadro 5.

Fantasia per clarinetto e pianoforte su
a del Destino di G. Verdi. Milano: Edizioni
ucha 45594. 16 pp. de música. Sello WI.

Colecció
Lista de conteni
exc

Para los asteriscos, *, **, **
Para las siglas de los sellos
aparecen en este volumen,

A. Giuseppe Leonesi,
motivi dell'opera La Forz
Ricordi, s.f. Núm. de pla

Mainz: B. Schott, s.f. Núm. de plancha 5069. 13 pp. de música. Sello GP (fechado el 8 de octubre de 1883).

-10. Ernest Cavallini, *Transcription du Bananier de Gottschalk pour Clarinette avec accomp. de Piano*. Milano: Titus de J. Ricordi, s.f. Núm. de plancha 28924. 10 pp. de música. Sellos WL y MR (fechado el 28 de noviembre de 1879).

-11. D[omenico]. Liverani, *Due Romanze di Francesco Schubert concertate per Pianoforte e Clarinetto. No. 1 La Serenata*. Milano: Tito di G. Ricordi, s.f. Núm. de plancha 40311. 8 pp. de música. Sello WL.

-12. ***Ernesto Cavallini, *Scherzo per Clarinetto con accompº d'Orchestra o Pianoforte sopra motivi dell'Opera Don Pasquale*. Milano: Giovanni Ricordi, n.d [1845]. Núm. de plancha 16839.

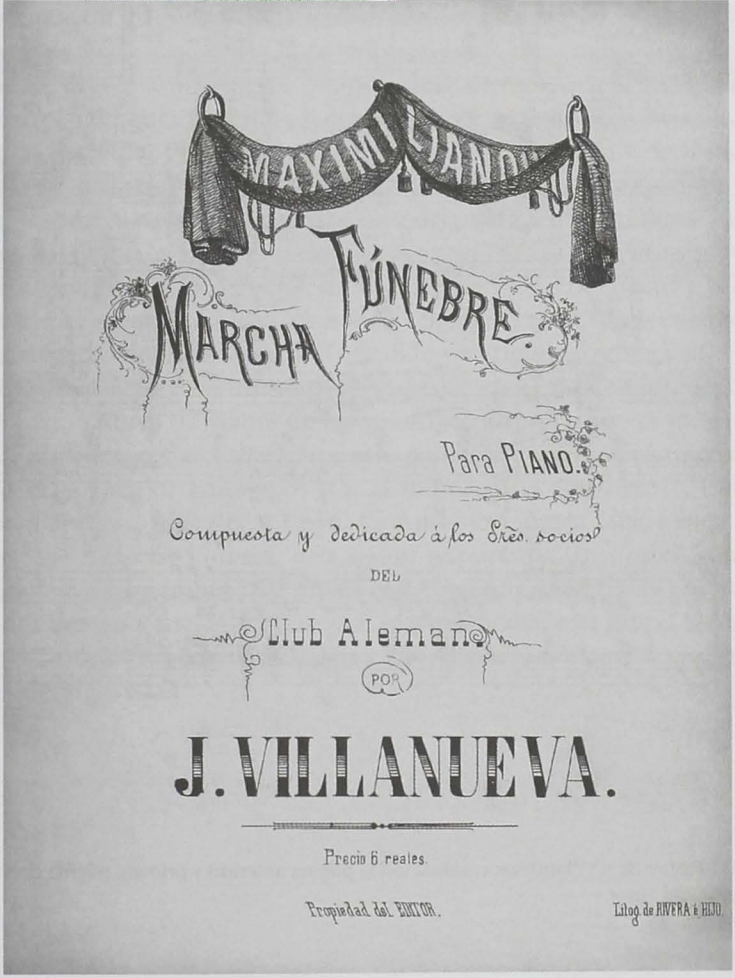
14 pp. de música. Sello WL.
-13. F[riedrich]. Berr, *10e Air Varié pour Clarinette*. Paris: S[imon]. Richault, s.f. Núm. de plancha L.M. 6. 15 pp. de música. Sellos SR y EN.
-14. Sin datos del autor (falta la portada), *Guillaume Tell*. S.l.: s.e., s.f.. Núm. de plancha 22597 (antes 21838). Sin sello.

Cuadro 4.
Puestos de los clarinetistas, tales como se les enuncia en las portadas de la Colección de Mariano Guerrero

-Bassi: Primo clarino per l'Opera al R. Teatro alla Scala.
-Beer: Professeur à l'École Royale.
-*Cavallini: Clarinettiste-solo de S. M. l'Empereur de Russie.
-**Cavallini: Solista di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie. Già Maestro al Conservatorio di Pietroburgo, Soccio d'Arte e Prof.re al R. Conservatorio di Milano.
-***Cavallini: Membro corrispondente della Società di Belle Arti di Parigi e Primo Clarinetto dell'I. R. Teatro alla Scala in Milano.
-Leonesi: Prof. di Clarinetto nel Liceo musicale di Ferrara.
-Liverani: Professore al Liceo Musicale di Bologna.

Por limitaciones de espacio, sólo comentaré algunos de los aspectos principales sugeridos por este volumen, en especial los relacionados con las composiciones mexicanas.

La *Marcha fúnebre* de J. Villanueva (número 2) fue compuesta en honor de Maximiliano I, y dedicada al Club Alemán de la ciudad de México. Aunque no tiene fecha, debió publicarse poco después de la ejecución de Maximiliano en 1867: una bandera funeraria con el nombre de Maximiliano aparece en la cabeza de la portada. Esta obra puede ser una reducción para piano de una marcha escrita originalmente para banda de alientos, sobre todo porque la música incluye frecuentes trémolos de octava que imitan el sonido del redoblante (así marcados en la partitura).


MAXIMILIANO
MARCHA FÚNEBRE
Para PIANO.
Compuesta y dedicada á los Sres. socios
DEL
Club Aleman
POR
J. VILLANUEVA.
Precio 6 reales.
Propiedad del EDITOR.
Litog. de RIVERA é HIJO.

(en la página anterior) y primera página de música.

Marcha fúnebre de J. Villanueva: carátula. Colección del autor.

La tarantela *La Estrella de América* de Alejo Infante (número 15a), tal vez de la década de 1870-1880, presenta una interesante yuxtaposición de símbolos y sonidos. Es una tarantela convencional para piano, y a su breve introducción lenta en compás ternario le sigue la sección de tarantela en 6/8, marcada *vivace* (cinco frases de ocho compases, cada uno repetido). La coda, más veloz (27 compases), está marcada *con fuoco*. Si bien las tarantelas de Liszt (*Venezia e Napoli*, 1859, núm. 3), Chopin (opus 43) y Louis Moreau Gottschalk (*Grande tarantelle*, 1864) son virtuosísticas y de naturaleza cromática, *La Estrella de América* de Infante es casi toda diatónica, aunque se incluyen en la melodía algunas inflexiones cromáticas, las cuales aparecen exclusivamente en el pentagrama de Sol. El aspecto significativo de esta composición no es la música, sino más bien la portada ilustrada, que incluye una figura femenina que pretende ser una

representación alegórica de la nación mexicana. Está en el centro de la "estrella de América", rodeada de veinte rayos. Cada componente de esta portada representa un aspecto importante de la música y la nacionalidad mexicanas. La figura femenina sentada, que sostiene un arco y flecha, con penacho de plumas y carcaj, señala obviamente su estatus de indígena; se halla rodeada por una lira, un corno y un libro abierto. Aunque ni la lira ni los instrumentos de cuerdas eran originarios de la antigua cultura mexica, tal como la imagina la portada de esta partitura, la lira simboliza la música en un sentido general; un timbal vale por el huéhuetl, y el libro simboliza el saber. A lo lejos se puede ver una cruda representación del Popocatépetl o del Iztaccíhuatl. Rodeando esta figura alegórica en el centro de la estrella, hay veinte rayos, y dentro de cada uno de ellos están inscritos los nombres de veinte de los principales compositores mexicanos de la República restaurada. Entre este panteón de veinte varones compositores, los mejor conocidos y más importantes son Ituarte, Ortega, Larios, Paniagua, Morales y León. El Antonio Gómez citado bien puede ser José Antonio Gómez, otra figura importante. Los otros son casi desconocidos hoy, aunque su música se encuentra en acervos públicos y privados dentro y fuera de México. Colectivamente, este grupo compuso obras de todos los géneros de salón y de concierto conocidos en México a fines del siglo XIX.