



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Perspectiva general de la flauta travesa en la Nueva España de
1700 a 1780: uso y repertorio.**
**Estudio del cuaderno de flauta travesa *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro*
Locatelli y otros autores, México, 1759.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA
INTERPRETACIÓN

presenta

MARIA DIEZ CANEDO FLORES

Tutor principal:

Dra. Consuelo Carredano Fernández (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

Comité Tutorial:

Dr. Ricardo G. Miranda Pérez. Programa de Maestría y Doctorado en Música

Dr. Craig H. Russell. Programa de Maestría y Doctorado en Música

México, D.F.

Noviembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quisiera agradecer profundamente la ayuda siempre generosa y desinteresada del Mtro. Aurelio Tello, guía inicial y punto de partida para la realización este trabajo.

Muy especialmente, la guía y certeros comentarios de mi asesora principal de tesis, la Dra. Consuelo Carredano, quien me apoyó y acompañó durante todo el proceso y estuvo siempre atenta a leer mis avances.

Al Dr. Craig Russell quien con sus sabios y detallados comentarios me transmitió su enorme entusiasmo por la música y la musicología histórica y al Dr. Ricardo Miranda por sus eruditas aportaciones.

A la Dras. Miriam Escudero y Eunice Padilla, que aportaron valiosas sugerencias de contenido y forma a este trabajo.

Agradezco también al musicólogo Dr. Álvaro Torrente, de la Universidad Complutense de Madrid, cuya asesoría fue crucial para sentar las bases de esta investigación.

A los musicólogos Javier Marín López, Joseba Berrocal, John Lazos, Andrea Bombi y Joseph Borrás por su buena disposición en compartir datos relevantes de sus investigaciones.

No puedo dejar de mencionar y agradecer profundamente a mis entrañables colegas intérpretes del grupo la Fontegara: Eunice Padilla León, Rafael Sánchez Guevara, Gabriela Villa y Eloy Cruz, con quienes he compartido y disfrutado una trayectoria musical de años y sin quienes no tendría la rica experiencia sonora de estas partituras, razón de ser, punto de partida y fin último de todo este trabajo.

A mi colega *traversista* Vincent Touzet, por su colaboración en tocar y grabar los dúos de flauta del manuscrito y a los técnicos de grabación.

A mis alumnos, que me mantienen motivada a seguir aprendiendo y a actualizarme para dar lo mejor.

A mis maestros de flauta, de los que aprendí las artes de la interpretación, Marilyn Boenau, Cathy Folkers, Christopher Krueger, Ricardo Kanji, Marten Root y Jed Wenz.

A Patricio Calatayud por su invaluable trabajo de captura del manuscrito y la revisión final de la transcripción musical, así como a mi colega Gabriela Villa Walls por su colaboración en la primera etapa del dibujo musical.

A la Dra. Lucero Enríquez por permitirme consultar el catálogo inédito de la Catedral Metropolitana en la base de datos de MUSICAT y al bibliotecario Salvador Pech por su invaluable apoyo en la digitalización de las partes instrumentales de algunas obras.

Por último, agradezco a mi familia por su apoyo constante, sin el cual llegar hasta aquí no habría sido posible: especialmente a mis amados Javier y María (con su entusiasmo, imaginación, inteligencia y energía desbordantes), a Aurora, mi madre, por su ejemplo de tenacidad y disciplina; a mi hermana Aurora por su complicidad y sus agudas observaciones. A mis entrañables sobrinos Marisa y Joaquín y a sus padres Joaquín y Graciela, por su ejemplo. A mi maravillosa suegra, Manola, apoyo y alegría constante.

A Joaquín, mi padre, por su inspiración y ejemplo de vida para hacer las cosas con gusto, sentido del humor, honestidad, calidad y perfeccionismo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PARTE I. Uso y repertorio de la flauta travesa de una llave en Nueva España

1. La "Edad de oro" de flauta travesa en Europa.	44
1.1. Surgimiento y desarrollo: Francia y Países Bajos, 1680-1750	45
1.2. Florecimiento: Italia, Alemania, 1720-1752	48
1.3. Efervescencia en Ámsterdam y Londres, ca. 1730.....	51
2. La flauta travesa en España	53
2.1. Introducción de la flauta travesa en España, 1690-1701: tradición franco-flamenca del ámbito militar en Valencia.....	53
2.2. Flautistas en la Real Capilla madrileña, 1737-1790.....	55
2.2.1. Luis Misón (véase también Cap.5.3.).....	55
2.2.2. Ámbito militar.....	57
2.2.3. Vías de circulación de músicos, teatro-iglesia	59
2.3. Repertorio sacro español con flauta de mediados del siglo XVIII	60
2.4. Música instrumental con flauta.....	61
2.4.1. Viajeros virtuosos: los hermanos Pla.....	62
2.4.2. Antonio Rodil	64
2.5. Métodos de flauta en España en el siglo XVIII	65
3. La flauta travesa en Nueva España en el siglo XVIII.....	66
3.1. Perspectiva histórica.....	66
3.1.1. La flauta de pico <i>versus</i> travesa, siglo XVI.....	66
3.1.2. Introducción de la "novedosa" flauta travesera a Nueva España hacia 1740..	69
3.1.3. Registro de instrumentos en la Catedral Metropolitana, siglo XVIII.....	74
3.1.4. Inventarios de Instrumentos, Archivo de la Catedral Metropolitana (1792) ..	75
3.2. Flautistas novohispanos; registros y evidencias documentales de instrumentistas y prácticas de ejecución del siglo XVIII.....	76
3.2.1. Actas Capitulares Catedral Metropolitana (1713-1802).....	76
3.2.1.1. Manuel Andreu Alpuente (activo desde 1760-1779).....	87
3.2.1.2. Juan Gregorio Panseco (activo desde 1743 -1802).....	97
3.2.2. Consideraciones sobre los registros y prácticas de la flauta travesa en la Catedral de México	101
3.2.3. Registro de flautistas en otras catedrales: Valladolid (Morelia), Oaxaca, Guadalajara y Durango, siglo XVIII.....	105
3.2.4. Ámbito de los colegios religiosos de enseñanza musical	111
3.2.4.1. Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción	112
3.2.4.2. Colegio de San Gregorio	113
3.2.4.3. Instituciones de enseñanza femenina: Colegio de Belén, Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas y Colegio de Santa Rosa de Sta. María de Valladolid (Morelia).	115
3.2.5. El Teatro Coliseo y el Palacio Virreinal	119
3.2.5.1. Instrumentistas de viento del ámbito teatral (1743-1802)	124
3.2.5.2. Inventarios y Avalúos del Teatro Coliseo	126

3.3. La flauta en la música Música secular: palacios, casas de la nobleza y haciendas. Inventarios y Memoriales del siglo XVIII	129
3.3.1. Francisco Reyna, 1760	129
3.3.2. Marqués del Jaral de Berrio, 1782	130
3.3.3. José Fernández de Jáuregui, 1801	135
3.3.4. Dr. Don José Ignacio Bartolache, 1790	137
3.4. Repertorio con flauta existente en Nueva España	141
3.4.1. Obras sacras con instrumentación de flauta obligada y dos flautas	142
3.4.2. Obras instrumentales en el archivo de la Catedral Metropolitana, de la Catedral de Durango y otros archivos.	148
3.5. Vías de circulación de instrumentistas de viento y música a través del Atlántico: de Europa a Nueva España.....	151
3.5.1. Tradición del ámbito militar (siglo XVI-s. XVIII)	153
3.5.2. Eje franco-flamenco-valenciano/catalán	166

PARTE II. Estudio del Manuscrito *XII Sonatas a Flauta Sola è Basso Di P. Locatelli &... [otros autores], México, 1759.*

4. Descripción y análisis del Manuscrito <i>XII Sonatas a Flauta Sola</i>	171
4.1. Contexto histórico y estilístico	171
4.1.1. El estilo teatral italiano en la Corte de Madrid de 1700-1740. Influencia italiana en la Nueva España: estilo <i>galante</i>	171
4.1.2. Las omnipresentes danzas francesas.....	176
4.2. Descripción general del manuscrito.....	179
4.3. Partes y estructura del manuscrito	180
4.3.1. Influencias anglo-sajonas.....	181
5. Los autores y las obras del manuscrito.....	183
5.1. El virtuoso Pietro Antonio Locatelli	183
5.1.1. Consideraciones interpretativas de las sonatas para flauta de Locatelli	191
5.2. El enigmático <i>Sig.r. Puchinger</i>	197
5.2.1. Consideraciones interpretativas de la Sonata en Re mayor de Puchinger	197
5.3. El "inimitable Orfeo" Luis Misón (1727-1766). Nuevos datos biográficos.	203
5.3.1. Consideraciones interpretativas de Misón.....	212
5.4. Danzas, <i>Siguen Minues i Marchas</i> . Nos. 1-99: minuetos, marchas y seguidillas.....	219
5.4.1. Tonalidades en relación con la interpretación flautística	225
5.4.2. Escritura a dúo con fines pedagógicos y de accesibilidad "casera"	226
5.4.3. El Minuete, La Marcha y la Seguidilla	227
5.4.4. Concordancias de las danzas del manuscrito con otras fuentes.....	231
6. Hipótesis sobre la procedencia del manuscrito	253
6.1. Caligrafía musical comparativa. Copistas.	257
6.2. Relación del Ms. <i>XII Sonatas</i> con música/copistas de la Catedral Metropolitana: Jerusalem, Tollis de la Roca, Andreu, Panseco.....	258
6.3. Marcas de agua (filigrana) del papel.....	274
7. CONCLUSIONES	277

ABREVIATURAS	289
Bibliografía	290

ANEXOS

1. Incipits de los Minuetos y Marchas, Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*
2. Transcripción de documentos históricos: Actas de Cabildo, Correspondencias, Catedral Metropolitana de México
3. Transcripción de obras del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso, P. Locatelli*

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Instrumentistas que ocuparon las plazas de oboe/flauta de la Capilla Real de 1743 a 1766	56
Tabla 2. Instrumentistas que ocuparon las plazas de flauta travesera (oboe/violín/bajón) o que tocaban flauta como segundo o tercer instrumento, con obligación de enseñarla en la Escoleta de Infantes o a miembros del coro de la Capilla Musical de la Catedral Metropolitana de la Nueva España en el siglo XVIII.....	77
Tabla 3. Instrumentistas contratados en el Teatro Coliseo con flauta travesera (oboe/trompa/violín/bajón/clarinete) o que tocaban flauta como segundo o tercer instrumento.....	126
Tabla 4. Instrumentistas de flauta/oboe activos en el teatro que provienen del ámbito militar.	161
Tabla 5. Instrumentistas de flauta/oboe activos en la iglesia/catedrales que provienen del ámbito militar.	163
Tabla 6. Relación de obras del manuscrito <i>XII Sonatas para Flauto e Basso</i> de Locatelli, México, 1759.....	180
Tabla 7. Ediciones de las sonatas de flauta y bajo continuo de P. A. Locatelli.	188
Tabla 8. Manuscritos de las sonatas de flauta y bajo continuo de P. A. Locatelli.	189
Tabla 9. Relación de las danzas y bailes "Siguen Minues I Marchas", del Ms. Locatelli.	224
Tabla 10. Tonalidades en las piezas de danza del manuscrito.	226
Tabla 11. Relación de las 19 Marchas del Ms. <i>Sonatas a Solo Flauta e Basso...</i> Anón.	246
Tabla 12. Concordancias de las danzas del Ms. mexicano <i>XII Sonatas</i> con otras fuentes.	247
Tabla 13. Tabla comparativa de rasgos caligráficos del "copista A" entre el Ms. <i>XII Sonatas</i> de Locatelli y partes de obras de Jerusalem de la Catedral Metropolitana (1760-1764).....	265
Tabla 14. Tabla comparativa de rasgos caligráficos del "copista A" entre el Ms. <i>XII Sonatas</i> de Locatelli y las obras <i>Duetto Ydolo amado mio</i> de Josep de Nebra, <i>Misa de Difuntos</i> y <i>Magnificat a 8</i> de M. Tollis de la Roca	267

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Lista de los instrumentos comprados por Antonio Palomino, entre éstos "Dos Flautas Trabizieras con sus piezas de Alzar y Vajar" y "Dos Flautas Dulzes con Dos Octavinas". ACCM 43, f. 298v, 9-1759.	75
Ilustración 2. Acta de Cabildo, Libro 46, octubre de 1762, f. 198, sobre Francisco Martínez, "Libro de Choro", <i>Pretendiente a los Instrumentos de Flauta y Trompa</i> . Catedral Metropolitana.....	83
Ilustración 3. Firma de Manuel Andreu.	87
Ilustración 4. Acta de Cabildo, Libro 44, f. 223 "Que Andreu, por su mucha destreza en la.....	90
Ilustración 5. AC Libro 46, f. 110r: "Por diez pesos que dí para una Flauta a Martínez diez pesos;	92

Ilustración 6. Comparación de diferente caligrafía de las cartas firmadas por Manuel Andreu, 1762 y 1769.....	95
Ilustración 7. Firma de Juan Gregorio Panseco en un documento de	97
Ilustración 8. Detalle de la carta que Gregorio Panseco dirige al Cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana, especificando los instrumentos que domina, asegurando su renuncia como Maestro de Capilla a la Cassa Professa y suplicando al Cabildo se le considere para ocupar la plaza de Primer Violín. Correspondencias, Caja 23, Exp. 6, CM. 1761.	98
Ilustración 9. Detalle y firma de la carta autógrafa que Juan Gregorio Panseco dirige al Cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana.	99
Ilustración 10. Portada del Acompañamiento del <i>Responsorio del Oficio de Difuntos</i> a las honras de la Reina de España, Dña. Bárbara de Braganza, de Tollis de la Roca, 1759, en donde puede verse la nota en letra pequeña "Se aumentaron dos obues o flautas Año 1774 [5?] a fines"	103
Ilustración 11. Detalle de la inscripción en la parte superior de la hoja.	103
Ilustración 12. Dos métodos de flauta: <i>del Sr. Gonzalez 8º</i> y <i>Método de flauta del Sr. Triujeque</i> ,	114
Ilustración 13. " <i>Una flauta del Colegio, un octavino de id[em], Ocho flautas de los señores pensionistas</i> ",	115
Ilustración 14. <i>Avalúo de las pertenencias de la Rectora María Micaela Jerusalem, 1803</i> ,	118
Ilustración 15. Recibo de Manuel Andreu a Don Ambrosio de Meave (uno de los fundadores de la institución, miembro de la Junta Directiva) por 200 pesos, de sus servicios como profesor de música del Colegio de San Ignacio de Loyola, de julio de 1768 a junio de 1769.	119
Ilustración 16. Detalle de la <i>Memoria de los bienes...</i> del Jaral de Berrio: "6 Solos de flauta de Locatelli", "6 solos de flauta Ytalianos", "18 duos de flauta" y "12 Solos de flauta de A.S.F.B".	132
Ilustración 17. Detalle de la <i>Memoria de los bienes...</i> del Jaral de Berrio: "6 Sonatas de flauta de Scalaschi"	133
Ilustración 18. <i>Razón de lo colectado en mayo de 1769, para la conserbación del</i>	133
Ilustración 19. Ámbito de procedencia de los instrumentistas de viento/flautistas activos en	170
Ilustración 20. Región geográfica de los instrumentistas de viento/flautistas activos en	170
Ilustración 21. Inventario de los bienes de Locatelli en donde se describe una.....	185
Ilustración 22. <i>Adagio</i> de la Sonata I de P. A. Locatelli, Ed. Ámsterdam, 1732; nótese compases 8 y 9, última figura.	190
Ilustración 23. <i>Adagio</i> de la Sonata I del Ms. <i>XII Sonatas a solo Flauta e Basso</i> , México, 1759.....	190
Ilustración 24. <i>Sonata V</i> , en donde se observan las marcas detalladas de articulación (puntos y ligaduras).....	193
Ilustración 25. <i>Sonata VI</i> en Sol menor de Locatelli, en donde pueden observarse: enlaces armónicos complejos (6/5-6-4/2-b7/5-5/4-9/4) y el cifrado escrito cuidadosamente arriba del bajo. Ms. México, 1759.....	194

Ilustración 26. Comparación de los puntos (Ms. mexicano) y las tildes (edición Ámsterdam).....	195
Ilustración 27. Acta bautismal de Luis Misón (Lluís Seferino Michon, 26 de agosto, 1726).	204
Ilustración 28. <i>Arte y Puntual Explicación, de José Herrando, 1756</i> ; detalle de la portada con flauta travesera de una llave y Minueto de Misón.....	209
Ilustración 29. Firma de Luis Misón en una carta poder a Francisco Pimentel, documento del Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, España.	210
Ilustración 30. Portada de las <i>Seis Sonatas para Flauta Trebesiera y Viola</i> , dedicadas al Duque de Alba, de Luis Misón, en imagen reproducida por J. Subirá, <i>Historia de la música española e hispanoamericana</i> , Salvat, Barcelona, 1953. Nótese que tiene una rúbrica de cuatro pétalos, parecida a la del Ms. <i>XII Sonatas</i>	210
Ilustración 31. Última página de las 6 Sonatas para Flauta y viola de Luis Misón.	211
Ilustración 32. Proporción de tipos de danzas en el manuscrito.	224
Ilustración 33. Marcha a dúo de Jerusalem.	232
Ilustración 34. <i>1º, Amable</i> , versión ornamentada para flauta –Sol mayor–, del Ms. <i>XII Sonatas</i>	233
Ilustración 35. <i>Aimable Vainqueur</i> , versión original de la ópera <i>Hesione</i> , André Campra, 1700.....	234
Ilustración 36. <i>L'Aimable Vainqueur</i> , entrada no danzada, Feuillet, 1704.	234
Ilustración 37. El <i>Amable</i> "con música Antigua" y "con música moderna", en	234
Ilustración 38. <i>El Amable</i> , en versión simple y en versión ornamentada para violín, "El <i>Amable variado</i> ", en <i>Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales</i> , de Pablo Minguet e Yrol, Madrid, 1754.	235
Ilustración 39. [Minuete] 7, <i>O mal aya dâdo</i> (Sol M) del Ms. <i>XII Sonatas</i> de flauta, concordante con el.....	236
Ilustración 40. Minuet 291, <i>O Mal aia àque âdo q.e infaustro (?) me previno</i> , (Fa M), Ms. E. Hague.....	236
Ilustración 41. Minuetos "Otro", 10 y 11 con correspondencias en el Ms. Eleanor Hague,	236
Ilustración 42. [Minueto 31] Otro [de Trompas], similar al Minueto 273, f. 94v del Ms. E. Hague.	237
Ilustración 43. No. 32, "Otro [Minuet] de trompas" del Ms. <i>XII Sonatas a Solo Flauta</i>	238
Ilustración 44. Menuet <i>allemand</i> a dúo de flautas, pp. 46 del <i>1º Recueil de pièces</i>	239
Ilustración 45. Minuet 64 "otro", Ms. 1759, concuerda con el minueto "Autre" (le falta un compás),	239
Ilustración 46. [Menuet] Autre, p.5, del <i>1er Recueil de Pièces, Petits Airs, Brunettes, Menuets</i> ,	239
Ilustración 47. Minuet No. 46 "Otro", concordante con el Menuet Hongrois atribuido a	240
Ilustración 48. Minuet 46 "otro" concordante con Menuet Hongrois atribuido a M. Blavet.	241
Ilustración 49. Comparación de la <i>Marcha del Ritiro</i> con la <i>Marcia</i> del Acto I de la ópera.....	242

Ilustración 50. Manuscrito original del <i>Acto Primo</i> de la ópera <i>Il Farnace</i> de Francisco Corselli, Marcha (<i>Marcia</i>) y detalle de las partes de oboes, Madrid, 1739. Biblioteca Municipal Conde Duque, Madrid.	242
Ilustración 51. <i>Marcha de los Granaderos de Perez Cano</i> del Ms. XII Sonatas a Solo Flauta, 1759.....	243
Ilustración 52. <i>La Marcha Granadera</i> en el <i>Libro de Ordenanza</i> , Manuel Espinosa de los Monteros, 1761.....	244
Ilustración 53. "Otra [Marcha] de Nápoles", del Ms. XII Sonatas, 1759.....	245
Ilustración 54. <i>Marcha de Nápoles</i> de J.A. Vargas y Guzmán, Veracruz, 1776.	245
Ilustración 55. ORTIZ, nombre en la encuadernación de piel del	256
Ilustración 56. <i>Ex-libris</i> , sello de Guadalupe Rodríguez, probable dueña del manuscrito.	257
Ilustración 57. Portada del Ms. <i>XII Sonatas a solo flauta e basso de de Locatelli</i> , 1759.	261
Ilustración 58. Primera hoja del manuscrito <i>XII Sonatas a solo flauta e basso de de Locatelli</i> , 1759.....	261
Ilustración 59. Ms. Locatelli, 1759: detalle de la caligrafía en la Sonata 1.	261
Ilustración 60. <i>Villancico a 4</i> de Ignacio Jerusalem, 1763, Catedral Metropolitana.	262
Ilustración 61. <i>Cor Mundum a Sólo</i> con violines, trompas y bajo, de I. Jerusalem,	262
Ilustración 62. <i>Laetatus sunt a 4, con ripienos, violines, flautas y bajo</i> de I. Jerusalem, 1764,.....	262
Ilustración 63. <i>Pange Lingua a 4 con violines y bajo de I. Jerusalem, s/f, Catedral de Durango</i>	263
Ilustración 64. <i>Duetto con violines y bajo, Ydolo amado mio</i> , J. Nebra Catedral Metropolitana, s/f.	263
Ilustración 65. Minuet 39 de la sección <i>Minues y Marchas</i> del Ms. Locatelli, 1759.	263
Ilustración 66. Caligrafía musical de Sonata de Locatelli, Ms. 1759, MNAH.	264
Ilustración 68. <i>Andante</i> del <i>Laetatus sunt a 4</i> (1764), parte de Flauta I. Obsérvese la caligrafía del texto, de los números del compás y de las notas, así como el adorno al final de la parte (presente en todas las obras).....	264
Ilustración 69. Firma de Ignacio Jerusalem, documento en Correspondencias, CM.	269
Ilustración 70. Caligrafía de Ignacio Jerusalem en <i>Cor Mundum</i> , parte de violín, CM.	269
Fig. 71. Firma de Matheo Tollis de la Rocca, carta dirigida al Cabildo de la Catedral Metropolitana	271
Ilustración 72. <i>El Erizado Cuello</i> , M. Tollis de la Rocca, Aria, violín 1º, CM.	271
Ilustración 73. Firma de Juan Gregorio Panseco Carta 1,.....	273
Ilustración 74. Rúbrica del Oboe Primero del <i>Magnificat a 8 de</i>	273
Ilustración 75. Detalle de las letras "eg" de Panseco.	273
Ilustración 77. Detalle carta 1: Don Juan Gregorio Panseco.	273
Ilustración 78. Detalle Carta 1 de J.G.P: <i>A Vuestra Ilustrísima</i>	273
Ilustración 80. Carta 2, Firma de Juan Gregorio Panseco.....	274
Ilustración 81. Ejemplos de caligrafía en pruebas de texto del Ms. Locatelli.	275
Ilustración 82. Marca de agua traslúcida "N" en la guarda del cuaderno <i>XII Sonatas...</i> , 1759.....	276
Ilustración 83. Marca de agua "O _P" en varias hojas del manuscrito <i>XII Sonatas...</i> , 1759.....	276

Prólogo

Los hombres construimos demasiados muros y no suficientes puentes

Isaac Newton

La flauta traversa en la Nueva España y su repertorio son una muestra particular pero representativa de una extensísima práctica musical que era parte y se permeaba en todos los rincones de la ciudad novohispana. Los ámbitos musicales estudiados, a partir de los cuales es posible hacernos una idea del estado de desarrollo, papel y función de la flauta traversa en Nueva España durante estas décadas, pertenecen a las dos grandes vertientes de la música: la religiosa y la secular. Son básicamente cinco: el ámbito eclesiástico (catedrales, colegiatas, monasterios e iglesias), el de los colegios de instrucción media y profesional (escoletas, colegios femeninos de monjas, colegios privados de distintas órdenes religiosas o civiles), el del teatro, el de los festejos civiles institucionales (Palacio Virreinal, palacios de la nobleza, ámbito militar) y el de la música “casera” de entretenimiento privado (casas, haciendas). Desde una perspectiva más amplia que podríamos llamar “telescópica” (en donde la flauta es el extremo mínimo –lo particular– que se proyecta hacia el extremo más amplio, –lo general–), puede trazarse una red de conexiones relacionadas con diversos aspectos musicales como: la producción musical de distintos géneros de acuerdo a su función –desde la sonata a *solo* y el dúo, hasta su inclusión en cantatas, villancicos, responsorios, oberturas y sinfonías; los flautistas y sus instrumentos, que involucran las prácticas de ejecución, cómo aprendían, qué logros y qué dificultades tenían, etc.; la circulación y migraciones de estos personajes –procedencia geográfica y profesional–, las complejas vías de diseminación de la música y su recepción. Todo un mundo de manifestaciones y fenómenos artísticos que se desenvuelven a partir de un pequeño instrumento. Como dice el proverbio zen “el universo cabe en una gota de agua”.

El manuscrito *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli &...*[otros autores], México, 1759, como un microcosmos, reúne una muestra representativa de la diversidad e integración de los géneros, influencias y estilos que confluyeron en la música de cámara de la Nueva España; representa un hito en las prácticas y el repertorio flautístico iberoamericano de mediados del siglo XVIII.

INTRODUCCIÓN

Objeto de estudio

Durante la segunda mitad del siglo XVIII existía en Nueva España una práctica desarrollada de la flauta *traversa*¹ y un repertorio que requería de un nivel técnico de ejecución considerablemente alto y sofisticado, comparable, hasta cierto punto, al de Francia o cualquier país europeo. A pesar de la omnipresencia de la flauta traversa en la vida cotidiana de Nueva España, la escasez de fuentes primarias existentes en la actualidad, su precaria catalogación y la falta de estudios específicos, han sido escollos y obstáculos que he tenido que sortear para la investigación de esta tesis. En este contexto poco alentador, fue casi un milagro que encontrara, por azares del destino (literalmente enterrado entre libros ajenos a la música), una joya musical: el cuaderno de flauta traversa *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli &...[otros autores]*, México, 1759,” en el Fondo Antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.²

El hallazgo de este manuscrito, junto con mi trabajo de más de treinta años como intérprete especializada en la flauta traversa de una llave, me han permitido plantear las

¹ Aunque la flauta traversa acepta distintas nomenclaturas y terminologías de la época: flauta transversal barroca, flauta travesera, flauta de una llave, flauta *trabesiera*, *traverso*, *flute traversière*, *flute allemand*, *traversa*, etc. decidí utilizar ésta última por ser un término del siglo XVIII claro y sintético, utilizado por J.S. Bach, G.F. Haendel, A. Vivaldi y algunos otros compositores barrocos. Esta flauta –copia de modelos del siglo XVIII– es de madera, de 4 secciones con una sola llave para el Re#-Mi *bemol*, de forma cónica; las técnicas de ejecución que utilizo están basadas en la ejecución históricamente informada (EHI), que toma en cuenta los tratados y métodos de la época.

² Fondo Antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (FA, Ms. T-4-53). No existía referencia alguna ni estudios previos, salvo una primera aproximación realizada por la autora, publicada en 2007 en el artículo *La flauta travesera en las dos orillas; una sonata de Luis Misón en México*. Véase María Díez-Canedo, "La flauta travesera en las dos orillas; una sonata de Luis Misón en México" en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, Madrid, ICCM, 2007, pp. 41-72, producto de mi investigación de estancia sabática en la Universidad Complutense de Madrid; agradezco la asesoría de Álvaro Torrente. La edición de la *Sonata en La menor de Luis Misón*, ed. por Antoní Pons en *Ars Hispana*, Madrid, 2009, se realizó a partir de una fotocopia (distribuida por mi) y con información basada en las investigaciones de este artículo, sin ofrecer los créditos correspondientes de manera correcta.

hipótesis de esta tesis y acercarme a la experiencia "performativa" de esta música.³ Esto me ha llevado a un entendimiento profundo de la perspectiva histórica y estilística comparativa de la flauta travesa y su repertorio en Nueva España.

La interpretación musical ha sido un punto de partida y una base esencial en esta investigación y representa, finalmente, la razón de ser de este trabajo: por un lado, el acercamiento y estudio de un riquísimo repertorio cuya tradición se ha perdido, con la finalidad de recrear un arte con el que podemos identificarnos, conovernos y conectarnos en la actualidad; por el otro, la comprensión de los complejos procesos de circulación de música y músicos, responsables de establecer conexiones entre distintas tradiciones musicales, estilos y lugares geográficos.

Esta tesis tiene como objetivo aportar una nueva visión sobre una práctica sonora del pasado relegada al olvido por la escasa sobrevivencia de música específica y de evidencias documentales. El rescate y análisis del *corpus* musical contenido en este Ms., aunado a un trabajo de investigación en distintos archivos, redimensiona la importancia de la flauta travesa de una llave y añade un eslabón más al dinámico estudio de la música en la Nueva España.

Dejo para una etapa posterior la edición crítica del manuscrito que tendrá fines eminentemente prácticos e incluirá sugerencias más específicas sobre interpretación, una propuesta de ornamentación para los movimientos lentos de las sonatas de Misón y Puchinger (sin la cual esta música resultaría incompleta), y el cifrado del bajo en las obras que no lo tienen.⁴

El marco teórico referencial de esta tesis se basa en dos conceptos recientes de la musicología histórica contemporánea: por un lado, el de la 'musicología urbana' y por el otro, la noción de 'globalización', que contempla redes y vías de circulación

³ Algunas sonatas de Locatelli, así como de las sonatas de Luis Misón y del Sr. Puchinger (*unicas*) del manuscrito en cuestión, han sido grabadas por mí como parte del grupo La Fontegara en los CDs *Sonatas novohispanas* I y II, para Urtext Digital Classics (1998-2001).

⁴ Debido a la gran extensión de los aspectos estudiados, no fue posible tomar en cuenta la iconografía de la época con respecto a la flauta; sin duda constituye un complemento muy enriquecedor para este tema y será contemplado para investigaciones futuras.

trasatlánticas. Miguel Ángel Marín (2002: 3-7) explica su idea de 'musicología urbana' como sigue:

se ve a los músicos como una fuerza de trabajo organizada, a disposición de diversos 'patronos' (empleadores) urbanos –usualmente simultáneos–, así como un grupo social y espacialmente integrado dentro del quehacer urbano a través de lazos familiares, contactos profesionales o arreglos de locación. La investigación de contextos performativos para repertorios, antes confinada a la institución que los preservaba, ahora se extiende a otros espacios urbanos.⁵

Esta aproximación no sólo contextualiza a la música en el tiempo y en el espacio, sino que también explora cómo el tiempo y especialmente el "espacio urbano" la redefine. Bajo esta perspectiva se torna claro, por ejemplo, cómo se ha subestimado la importancia de la participación y colaboración de centros o instituciones consideradas "menores" en la vida musical y productividad de las instituciones centrales de las grandes urbes (como es el caso de la Catedral Metropolitana, centro principal de actividad y producción musical de la Ciudad de México).

De acuerdo a Geoffrey Baker (2011), el concepto de la ciudad latinoamericana colonial como un "proyecto ideal de armonía sonora" era tan importante como la ciudad material:

la ciudad resonaba tanto en su esencia –su diseño armónico– como a través de sus prácticas sonoras, pues las ceremonias con música proveían la contraparte aural a las normas de planeación urbana... los músicos estaban entre los principales responsables de hacer realidad el ideal de la ciudad a través de la ejecución.⁶

La Metrópoli englobaba una compleja red de interrelaciones de centros eclesiásticos y civiles integrados social y espacialmente (catedrales, iglesias, colegiadas, monasterios, colegios, teatros, Palacio Virreinal, casas de la aristocracia novohispana y cuerpos militares), en donde los músicos eran contratados en varios ámbitos simultáneamente.⁷ La Ciudad de México –que solicita y recibe música y músicos de los

⁵ M. Á. Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Ed. Reichenberger, Kassel, 2002. Traducción de la autora.

⁶ G. Baker, "The resounding city" en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Ed. G. Baker & Tess Knighton, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 1-10. Traducción de la autora.

⁷ "Si la música fue fundamental para la conceptualización de la ciudad colonial Latinoamericana, los músicos estaban entre los principales responsables de hacer realidad el ideal de la ciudad a través de la

grandes centros musicales españoles como Madrid, Sevilla y Cádiz– es, a su vez, un 'centro de redistribución' de donde "irradian" música, libros teóricos, métodos musicales, músicos, etc. hacia otros centros urbanos más lejanos como Oaxaca, Durango, Morelia, Puebla, Guadalajara, Zacatecas, Guatemala, y otros lugares más pequeños o aislados. Este enfoque permite, además, enmarcar este trabajo dentro los estudios recientes sobre migraciones y circulación de música y músicos de ambos lados del Atlántico, fenómeno estrechamente ligado a la idea de 'globalización'.

Trabajos recientes de musicólogos españoles, estadounidenses y latinoamericanos como María Gembero, Javier Marín, Craig Russell y Marcelino Díez, aparecidos en publicaciones como *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (2007)⁸ o "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México" (J. Marín, 2008)⁹ entre otros, constituyen un marco teórico referencial idóneo para esta tesis porque, entre otras cosas, aportan una visión renovada de la música iberoamericana, rescatándola del lugar marginal que ha ocupado en la musicología tradicional anglosajona. En la Introducción del libro citado Ros-Fábregas y Gembero afirman que la música española y latinoamericana sigue siendo relegada en las obras relevantes de historia de la música y de musicología, refiriéndose en particular al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y al *The Oxford History of Western Music* (2005).

Con una perspectiva historiográfica postcolonial y descentralizadora, conseguir que España e Hispanoamérica se incorporen al discurso histórico centroeuropeo y a las grandes historias de la música que han marcado tradicionalmente los cánones estéticos puede parecer un objetivo obsoleto o superado. Resulta, sin embargo, decepcionante y carente de coherencia intelectual la ignorancia o el puesto sistemáticamente marginal al que las músicas española y latinoamericana son relegadas en importantes obras musicológicas, incluso en algunas recientes y particularmente influyentes.¹⁰

ejecución [práctica], y de inculcar valores urbanos entre la población", G. Baker, *idem.*, p. 9 (trad. de la autora).

⁸ Véase el libro de ensayos *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero y Emilio Ros-Fábregas, con estudios de Javier Marín, Marcelino Díez, Ricardo Miranda y otros. Granada, Universidad de Granada, 2007.

⁹ Javier Marín, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3 (2008), pp. 5-14.

¹⁰ María Gembero y Emilio Ros-Fábregas, *La Música y el Atlántico...*, *op. cit.*, p. 9.

En contraposición, proyectos colectivos como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999/2002), los *Cuadernos de Música Iberoamericana* (ICCM)¹¹, el proyecto del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (MUSICAT), o la nueva serie de *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* que está siendo editada por el FCE (desde 2012), han dado a conocer una gran cantidad de información y nuevas perspectivas que han sentado las bases de un enfoque musicológico "integrador", en el que se revelan las múltiples relaciones y mutuas influencias musicales entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Evidencias recientes muestran que la circulación de música y músicos fue mucho más allá de lo que hasta ahora se había pensado, pues no solamente venían músicos a las colonias americanas en busca de mejorar su posición profesional y su salario –contratados por la iglesia o por el teatro o como parte del séquito de los virreyes o personajes de la nobleza– sino que había quienes hacían varios viajes de ida y de regreso, contratados para eventos específicos.¹² María Gembero (2007) hace énfasis en la importancia del fenómeno migratorio de músicos desde España a América en los siglos XVI al XVIII, y cómo esto "influyó decisivamente en la transmisión de repertorios, técnicas interpretativas y modas musicales".¹³

La música se constituyó en un vehículo de intercambios interculturales multidireccionales en lo que para algunos estudiosos se considera la primera era de la globalización.¹⁴ Nueva España fue, desde el siglo XVI hasta el XVIII, paso obligado de intercambio comercial, cultural y político de la China hacia el Viejo Continente, y las

¹¹ Ambos dirigidos por Emilio Casares (hasta 2013) y recientemente tomados por el musicólogo Álvaro Torrente.

¹² En el AGI se ha documentado hacia 1625, el caso de un grupo de ministriles sevillanos que fueron contratados específicamente para tocar en las festividades de San Juan de Ulúa en la ciudad de Veracruz, hecho que se conoce gracias a la demanda que interponen los músicos al no ser pagados lo que se les había prometido: en "Migraciones de músicos entre España y América", M. Gembero Ustarróz, en *La Música y el Atlántico...*, *op. cit.*, pp. 45-48.

¹³ M. Gembero y E. Ros-Fábregas (Ed.). *La Música y el Atlántico...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ Para más información sobre la discusión de los procesos de globalización, véase David Irving, *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 8-11, 43 y 241.

Islas Filipinas –"último confín del mundo hispánico"–¹⁵ fungieron como puente entre los dos hemisferios.¹⁶

El manuscrito mexicano de flauta *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso* y las prácticas flautísticas en las que éste se ubica, pueden considerarse una muestra elocuente de las complejas vías de circulación de música y músicos entre Italia, España, Francia, los Países Bajos y la Nueva España durante el siglo XVIII. En él están reunidos algunos de los estilos y géneros más representativos del repertorio de cámara instrumental de la época: la sonata y la danza. Este cuaderno de flauta es un reflejo de la diversidad estilística y de la globalización de las prácticas musicales, además de que, aunque está datado en México en 1759, parte de su contenido y autores apuntan a una estrecha relación con la corte de Madrid. La corte madrileña fue uno de los centros de distribución musical más importantes con destino a Las Indias. Este *corpus* contiene danzas pertenecientes al sofisticado estilo francés, que se extendió por Europa a partir del siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XVIII; sonatas en estilo teatral italiano –que se instaló en la corte madrileña y en los teatros de Cádiz, permeándose al repertorio sacro español y de las colonias–, y finalmente, obras características del "moderno" estilo *galante*, con miras al clasicismo, reflejo de las nuevas ideas de la Ilustración. Es ampliamente sabido que el estilo italiano dominó gran parte del panorama musical europeo y que los instrumentistas italianos ocuparon puestos de importancia en las capillas musicales de las cortes, catedrales y centros musicales más activos de ambos lados del Atlántico.

Teniendo en las manos el manuscrito *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli &...[otros autores]* fechado en México en 1759, de música tan sofisticada para la flauta travesa, surge la necesidad de entender cómo y cuándo se

¹⁵ Término utilizado por E. Díez-Canedo en su artículo "Filipinas en el confín del mundo hispánico", en *Letras de América, estudios sobre las literaturas continentales*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica [1ª ed., 1944], 1983, pp. 347-353.

¹⁶ En palabras de David Irving (2010): "Manila fue el eslabón final en la primera red de comercio circunferencial. Podemos verlo como una especie de hebilla en un cinturón cuyo ajuste presagió una aceleración sin precedentes en los flujos globales y en intercambios de utensilios (cosas, instrumentos, libros, partituras) y prácticas culturales. D. Irving, *Colonial Counterpoint, op. cit.*, p. 9. Traducción de la autora.

introdujo este corpus musical a Nueva España y de adentrarse al contexto que lo rodeaba. Plantearse las siguientes preguntas y la búsqueda de sus respuestas permitirá comprobar la posible existencia de una "escuela de flauta" en México:

- ¿cuándo y cómo se introdujo la flauta traversa a la Nueva España y en qué ámbitos se utilizaba?
- ¿qué tan extendido estaba su uso en México en las décadas centrales del siglo XVIII en comparación con el gran florecimiento que tuvo en Europa?
- ¿en qué medida esta música es reflejo de una práctica?, es decir, ¿el desarrollo de la técnica del instrumento estaría al nivel de la dificultad de las obras de este manuscrito, particularmente, de las sonatas de Locatelli?
- ¿qué flautistas activos había y de qué tradición provenían; existía una "escuela" de flauta en México?
- ¿qué evidencias sobreviven del uso de la flauta traversa en Nueva España a mediados del siglo XVIII?

El intento por despejar algunas de estas preguntas es el eje conductor de la primera parte de esta tesis: "Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio". Pero el análisis del contenido del manuscrito *XII Sonatas A Solo Flauta é Basso*, genera otra serie de interrogantes cuyas respuestas pretenden dar algunas luces con respecto a su procedencia, función y sus múltiples conexiones, así como abordar aspectos estilísticos de la música misma:

- ¿a quién perteneció este manuscrito?
- ¿qué relación tienen las sonatas de Locatelli con las obras del resto del manuscrito?
- ¿la obra de Misón forma parte de alguna colección española de sonatas de flauta?
- ¿de qué tradición provienen las danzas allí contenidas?
- ¿el Ms. contiene obras de compositores novohispanos, escritas en México?
- ¿qué función tuvo y en dónde se tocaba esta música en Nueva España?

Dada la escasa sobrevivencia de repertorio instrumental secular de cámara y menos aún, de música escrita específicamente para instrumentos de viento como la flauta, y debido a la poca investigación que se ha hecho al respecto, fue necesario recurrir a otros repertorios y documentación (principalmente de archivos eclesiásticos de la Ciudad de

México y en menor medida, de archivos de otras catedrales cuyos catálogos son accesibles) que respaldara y ofreciera parámetros con respecto al uso de la flauta en la Nueva España. Esta investigación me permitió documentar la existencia de decenas de partituras de música sacra con flauta que se ha preservado en los archivos de las principales catedrales de país (México, Durango, Morelia, Puebla y Oaxaca) y que son evidencia de la práctica flautística de la época. Fuentes documentales de primera mano, como las Actas de Cabildo y Correspondencias de la Catedral Metropolitana, registran referencias a *conciertos* para flauta y otros instrumentos de viento, determinantes para constatar el uso de géneros instrumentales dentro de la iglesia,¹⁷ así como a "quadernos" de flauta para uso de la *escoleto*, y que denotan la indudable función didáctica de este tipo de manuscritos.

En testimonios provenientes del ámbito civil se enlistan numerosas obras instrumentales cuya pervivencia –como el manuscrito de flauta– se cuenta con los dedos de la mano. Se analizaron tres importantes inventarios que describen sonatas, *solos*,¹⁸ dúos y tríos con flauta de compositores europeos y novohispanos de las principales tradiciones musicales en boga (española, italiana, alemana, austriaca, bohemia y francesa): la *Memoria de los bienes* del Sr. Marqués del Jaral de Berrio (1782),¹⁹ perteneciente a un archivo privado; el catálogo que se realiza en 1801 para el avalúo de la tienda de música *La Nueva Madrileña* del padre José Fernández de Jáuregui que existía en la Ciudad de México²⁰ y la *Memoria de los bienes* del Dr. Don José Ignacio

¹⁷ Además de los "conciertos", los géneros instrumentales como los *Versos*, sonatas y sinfonías cuya función dentro de la liturgia está plenamente documentada, constituían parte esencial del repertorio sacro.

¹⁸ El término "*solo*" en el repertorio camerístico del siglo XVIII se refiere a sonatas de un instrumento solista con acompañamiento de bajo continuo (una línea de bajo, por lo general con un cifrado correspondiente a las armonías que realizarían los instrumentos armónicos como el clavecín, órgano, tiorba, guitarra, arpa, etc.).

¹⁹ *Memoria de los bienes que existen por no haberse podido vender de los q[u]e quedaron [por la] muerte del Sr. Marqués del Jaral y se aplicaron a la Sra. Condeza su muger el día 31 de Julio de 1782 en q[u]e se hizo la división de caudales...* Este personaje de la nobleza novohispana, Sr. Dn. Miguel de Berrio y Saldívar Ortiz de Landázuri, aparece citado de diversas maneras en las fuentes de la época: Conde de Berrio, Conde de Valparaíso, Marqués del Jaral, Primer Marqués de Jaral de Berrio y otras; su mujer, Anna María de la Campa y Cos fue Condesa de San Mateo de Valparaíso (título nobiliario con el que, en ocasiones, él es nombrado) y, por su matrimonio con Miguel de Berrio, 1ª marquesa de Jaral de Berrio. Agradezco la generosidad del Dr. José Antonio Guzmán Bravo al darme a conocer este importante documento. Véase Cap. 3.3.2.

²⁰ *Abaluo de los papeles de musica pertenecientes a el Albaceazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año 1801.* Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 1334, ff. 27-53. Ciudad de México. Agradezco a Eloy Cruz el haberme facilitado copias de este documento. Véase Cap. 3.3.3.

Bartolache (1790).²¹ El análisis de estos documentos ha permitido plantear una de las principales hipótesis de esta tesis: la existencia en la Nueva España, a partir de la década de 1750, de una práctica instrumental flautística al nivel técnico de la música contenida en el manuscrito *XII Sonatas a solo Flauta* –confinada a un número reducido de ejecutantes y a un repertorio específico– que irá adquiriendo un desarrollo cada vez mayor hacia finales de siglo.

Con base en estos registros es posible reconstruir un panorama bastante rico con respecto al repertorio de la flauta travesa, a sus intérpretes y a las prácticas de ejecución en la Nueva España y afirmar, como lo hace el violinista y musicólogo español Emilio Moreno que “esto no es más que la punta de un iceberg latino aun por desenmarañar en lo que oculta y contiene, frente a la lamentabilísima falta de información y literatura específica...”,²² es decir, que lo que ha sobrevivido hasta nuestros días es sólo una mínima parte de lo que debió existir.

Aunque este trabajo ha tenido que limitarse a las restricciones espacio-temporales de una tesis y a los recursos accesibles, intenta ofrecer, como se ha dicho, una perspectiva histórica de las prácticas flautísticas en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII, el contexto general de la flauta travesa en este periodo, su uso y función en los distintos ámbitos, el repertorio y algunos de sus principales ejecutantes.

Los documentos y partituras originales de las bibliotecas de música europeas, recientemente digitalizados y accesibles al público interesado, han sido una valiosísima fuente de consulta para la parte relacionada con España y para documentar la perspectiva comparativa con otros países como Francia y Alemania. En cambio, el proceso de digitalización en México es aún muy incipiente y ha sido de utilidad limitada para los fines de esta tesis. El proyecto de digitalización de MUSICAT, aunque es un esfuerzo muy loable y apunta hacia resultados invaluable, ha avanzado muy lentamente y la consulta de partituras digitalizadas y bases de datos está todavía muy incompleta,

²¹ Véase "*José Ignacio Bartolache, el sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo*" de Ramón Sánchez Flores; "*Secuestro y embargo de los bienes que quedaron por el fallecimiento del Dr. Dn. José Ignacio Bartolache, Apartador General que fue de este Reyno*", AGN, Casa de Moneda, Tomo 148, exp. 1, pp. 188-216. *Memoria de los bienes del doctor José Ignacio Bartolache*, sección "Libros y demás papeles de composiciones de música" en *José Ignacio Bartolache, Matemático de la Nueva España*, N. A. Rodríguez Guzmán e I. Barradas Bribiesca, UAQ, México, 2010.

²² Emilio Moreno: "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.

particularmente en lo que respecta al periodo que atañe a esta investigación (siglo XVIII).

Con estos elementos –inevitablemente fragmentarios y hasta cierto punto "provisionales" por estar sujetos a futuros hallazgos que se den a la luz de nuevos estudios y descubrimientos–, presento esta tesis como una aportación que permite documentar, visualizar e imaginar esta pequeña pero representativa parte del panorama de la música de cámara instrumental novohispana de mediados del siglo XVIII y ofrecer materia de apoyo para nuevas líneas de investigación documental.

Me parece de vital importancia indagar en los personajes que protagonizaron este aspecto de la historia musical en Nueva España, haciendo posible el desarrollo de un instrumento y su repertorio a partir de las décadas centrales del siglo XVIII: compositores e intérpretes. Es indudable que la producción musical de los compositores de un repertorio específico –el de la flauta travesa–, está motivada y hasta cierto punto determinada por los ejecutantes del instrumento activos en ese momento. La relación compositor-intérprete es sumamente estrecha y es determinante en la producción musical del momento. Está clarísimo que no existe un repertorio específico cuando no hay intérpretes que lo toquen.

En contraste con las numerosas investigaciones y estudios sobre la enorme producción flautística que hubo en países europeos como Francia, Alemania, Holanda, Polonia, República Checa y en menor medida Italia e Inglaterra,²³ la carencia de información sistematizada sobre el uso de la flauta travesa en la Nueva España y el escaso corpus de música de cámara instrumental específica para este instrumento que se ha conservado, justifican la necesidad de emprender un estudio que permita acercar y reducir la brecha de conocimiento que separa al Viejo y al Nuevo Continente. Teniendo en cuenta los procesos de globalización, intercambio y redes de circulación musical que se han mencionado, no es difícil suponer que el florecimiento espectacular que tuvo la flauta travesa en estos países europeos desde las primeras décadas del siglo XVIII, tuviera su réplica en América, pero ¿en qué medida y cómo fue?.

²³ Países actuales correspondientes en el siglo XVIII a los reinos de Francia, Sajonia, Prusia, Bohemia, Silesia, Reino de Nápoles, República de Venecia e Inglaterra.

Aunque esto se tratará con mayor detalle en los antecedentes europeos del instrumento, es importante subrayar aquí que fue en Francia, justo con el cambio de siglo (c. 1700), donde surgen las primeras obras escritas específicamente para flauta travesera de una llave y los primeros tratados y métodos pedagógicos que sentaron las bases para la técnica "moderna" del instrumento.²⁴ Hasta donde sabemos, casi ninguno de estos tratados o métodos del siglo XVIII llegó hasta tierras americanas, a excepción del *Méthode Raisonnée* de Bordet,²⁵ pero lo que sí llegó fueron los flautistas que, directa o indirectamente, traían consigo la tradición de la escuela francesa de instrumentos de viento, por lo general proveniente del ámbito cortesano-militar.

A pesar de las dificultades de transportación en el siglo XVIII, el barroco fue el comienzo de la época del florecimiento de los viajeros virtuosos que tenían la oportunidad de tocar en las orquestas de las distintas cortes europeas compartiendo música, ideas y estilos diferentes. Este es el caso del compositor Pietro Antonio Locatelli, cuyas doce sonatas Opus 2 para flauta y bajo continuo están incluidas en el cuaderno de flauta manuscrito, objeto de esta tesis; como se verá, Locatelli viajó por Europa ofreciendo conciertos como violinista virtuoso, causando un fuerte impacto por la exuberancia y pasión de sus ejecuciones. Después de establecerse en Ámsterdam publicó sus sonatas para flauta (1732), seguramente motivado por la enorme demanda de música para un instrumento floreciente tanto en el mundo profesional como en el amateur. Estas sonatas –que expandieron el lenguaje técnico y expresivo de la flauta a sus máximas capacidades extrapolando a la flauta los estilos vocal y violinístico italianos– se diseminaron por distintos países europeos y llegaron hasta las colonias americanas.

En este contexto se encuentra el manuscrito de *XII Sonatas a solo Flauta e Basso, P. Locatelli. México, 1759*, en cuyo estudio musicológico se centra la Parte II de esta

²⁴ Los primeros tratados de Jacques-Martin Hotteterre "Le Romain": *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisés par traités* (París, 1707) y *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautboishaubois, et autres instruments de dessus* (París, 1709), el de Jean-Pierre Freillion-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flute et du falgeolet* (1700), además de colecciones de suites para flauta y bajo continuo de La Barre, los Philidor, Hotteterre, Blavet, etc.

²⁵ T. Bordet, "Maitre de Flute traversière", *Méthode Raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise*, dedicado al Marqués de Monpesat, "Lieutenant de Roy" de la Provincia de Languedoc. París, 1755, citado como "Método razonado de flauta" en el inventario de J. I. Bartolache (ver Cap. 3.3.4.).

tesis. Como se ha dicho, se trata de un cuaderno de flauta fechado en México, de procedencia desconocida, único en su género por su escasa sobrevivencia en Hispanoamérica. Contiene, además de las doce sonatas Op. 2 del famoso autor italiano Pietro Antonio Locatelli (para flauta y bajo continuo), una curiosa sonata en estilo italiano de un autor de apellido Puchinger, hasta ahora no identificado, y la muy interesante y aparentemente *única* sonata (que no sobrevivió en España) del célebre autor español Luis Misón. La última sección del manuscrito consta de una colección de 96 pequeñas danzas sin autor –minuetos, marchas y seguidillas recopiladas de distintas fuentes de la época– con la particularidad de estar dirigidas específicamente a la flauta, aunque desafortunadamente sin el bajo correspondiente. Nueve de éstas (cuatro minuetos y cinco marchas) se presentan en versión para dúo de flautas, lo cual es un indicativo de su función pedagógica.

Uno de los propósitos de este trabajo ha sido la búsqueda de concordancias de estas piezas en fuentes europeas y novohispanas con el fin de identificar su origen y posibles autores. Como se verá en el Capítulo 5.4., las danzas proceden principalmente de fuentes francesas y españolas, aunque posiblemente algunas de ellas hayan sido escritas en México. Es el caso de la *Marcha a Dúo de Jerusalem*, obra que muy probablemente puede atribuirse a Ignacio Jerusalem. Este hecho refleja las prácticas flautísticas novohispanas, vinculando la música del manuscrito con tres ámbitos: el de los colegios, el del teatro y el de las iglesias y catedrales. Por otro lado, la sonata de Luis Misón y la identificación de algunas de las danzas nos permite relacionar parte del contenido del manuscrito con la corte madrileña, aunque –a través de ésta– existan estrechos nexos con la música de la corte francesa.

Una aportación más de esta tesis al estudio de la música de cámara hispanoamericana y europea del siglo XVIII (como se verá en el Capítulo 3.5., "Vías de circulación" y en la Parte II) ha sido la evidencia de las múltiples conexiones, influencias y circulación de esta música y la movilidad de los músicos involucrados entre Europa y América; directamente entre España, Italia, Francia y la Nueva España, pero también indirectamente con Francia, Holanda y Alemania. Los resultados de las investigaciones aquí presentados comprueban los procesos y vías de circulación y globalización de la música.

Estado de la cuestión

Aunque existen aportaciones de algunos musicólogos sobre determinados aspectos de los instrumentistas y sobre la música de cámara secular en el Virreinato de Nueva España, la falta de información y de estudios sistemáticos al respecto, así como las aseveraciones descalificativas de ciertos autores de mediados del siglo XX,²⁶ han provocado que el desarrollo del conocimiento sobre estos temas sea difícil y lento.

El panorama de las prácticas de música instrumental en Nueva España está cambiando vertiginosamente en los últimos años en que se han dado a conocer datos de inventarios de instrumentos y compositores, estudios de música inédita para cuerdas y teclado, así como música de danza que tienen relación directa con la música de los ámbitos civiles, revelando el alto grado de actividad y desarrollo de estas prácticas, hasta hace pocos años subestimadas.

A continuación se hará una breve revisión crítica de los trabajos más relevantes en los distintos rubros que atañen a esta tesis, a saber:

- Instrumentistas y prácticas instrumentales en el ámbito eclesiástico y colegial novohispano del siglo XVIII.
- Estudios estilísticos sobre música instrumental en diversas catedrales y otras instituciones.
- Música secular de danza en Hispanoamérica.
- Catálogos, diccionarios y obras monumentales.
- Estudios monográficos sobre la flauta travesa.

1. Los trabajos pioneros de Gabriel Saldívar (1934), Robert Stevenson (1968 /1974) y Jesús Estrada (1973),²⁷ basados en la consulta de las Actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y otros documentos, ofrecen una primera aproximación a los datos sobre algunos de los instrumentistas contratados en la capilla musical catedralicia que tocaban flauta, en general como segundo o tercer instrumento.

²⁶ Aunque ya descartadas por las evidencias recientes, opiniones como las de Otto Mayer-Serra (1941) o Jesús C. Romero (1955) aseguraban que en México no se habían cultivado los géneros instrumentales y que el concierto o la sinfonía no se habían interpretado sino hasta mediados del siglo XIX.

²⁷ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, SEP, 1934; Robert Stevenson, *Christmas Musica from Baroque Mexico*, LA, University of California Press, 1974 y *Music in Aztec and Inca Territory*, LA, UCP, 1968; Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP, 1973.

Aunque el término que se utiliza es solamente "flauta", casi todas las referencias ofrecidas por dichos autores corresponden a la flauta *dulce* o "de pico", utilizada desde el principio de la evangelización en ensambles o *consorts* de flautas de distintos registros que doblaban a las voces en la música polifónica y, en ocasiones, suplían la falta de un órgano; la flauta dulce fue ejecutada por ministriles en los siglos XVI y XVII, asociada a otros instrumentos de viento²⁸ o también de cuerda, como el violín. La flauta travesa [*traveciera* o *trabesera*] en cambio, aunque probablemente sí se utilizó ocasionalmente antes de 1700, no es mencionada sino hasta el siglo XVIII, cuando se desarrolla y se establece como un instrumento "moderno" –de 3 o 4 secciones y una llave–, capaz de adaptarse a la estética orquestal y al repertorio de *solo*. Las referencias a este tipo de flauta –objeto de esta tesis– son prácticamente inexistentes en dichos autores.

La información de instrumentistas de la época virreinal ha sido enriquecida en los últimos diez años por musicólogos como Aurelio Tello (1994) y Evguenia Roubina (1999/2004/2009) en trabajos y ediciones de música proveniente de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca y Morelia.²⁹ Las aportaciones de Aurelio Tello relevantes a esta tesis consisten en nuevos datos biográficos de ministriles de la capilla de música de la Catedral de Oaxaca, entre los que se encuentran algunos instrumentistas de viento. Evguenia Roubina ha trabajado dos vertientes: por un lado, la historia y repertorio de los instrumentos de arco en Nueva España,³⁰ analizando distintas fuentes de música secular para violín y su contexto, y por el otro, la música instrumental y biografías de José Manuel y José Francisco Delgado y Fuentes de la Catedral de Valladolid, Morelia, sacando a la luz datos inéditos entre los que se menciona al primero como intérprete de la flauta;³¹ Sus estudios resultan relevantes a esta tesis por sus múltiples paralelos con el repertorio de flauta, y por los datos de José Manuel Delgado, instrumentista y maestro de violín, flauta y octavino.

²⁸ Como el bajón (*dulcian* o fagot renacentista), la corneta (*cornetto*), la trompa (corno francés) y el oboe.

²⁹ Aurelio Tello, *Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya*, vol. VII, México, CENIDIM, 1994; Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Ed. Eón, 2009.

³⁰ E. Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, México, CONACULTA-FONCA, 1999 y *El Responsorio "Omnes Moriemini..."* de Ignacio Jerusalem, México, ENM-UNAM, 2004.

³¹ E. Roubina, E. *Los instrumentos de arco...*, *op. cit.*, y *Obras instrumentales...*, *op. cit.*

Investigaciones recientes, entre las que destacan los ampliamente documentados trabajos de Javier Marín (2007/2008/2012),³² han revelado registros detallados y algunos datos biográficos sobre músicos ejecutantes de instrumentos de viento (flauta, bajón, trompa, clarín y corneta) pertenecientes a la Catedral Metropolitana. Así mismo, Marín ha realizado estudios sobre la procedencia y migración de músicos españoles de distintas regiones que se establecieron en Nueva España, que aporta a esta tesis, además de los datos, el enfoque preciso para conocer los procesos de circulación de música y músicos.

En cuanto al ámbito de los colegios de enseñanza femenina –en particular, el Colegio de San Ignacio, conocido como "Vizcaínas"– Muriel/Lledías (2009)³³ dan a conocer información interesante sobre las hijas de Ignacio Jerusalem, María Micaela y María Joaquina, ambas flautistas y probablemente bajoneras³⁴ y el maestro de flauta de esta institución, Manuel Andreu (estudiado aquí), que han servido como base para consultar diversas fuentes primarias y profundizar en el tema.

2. Para entender el contexto orquestal de la flauta en Nueva España con un enfoque que aborda aspectos estilísticos sobre el clasicismo en México, los trabajos de Ricardo Miranda sobre los *versos* orquestales y sobre el músico Antonio Sarrier, de las catedrales de Morelia y México, han sido una importante aportación.³⁵ Por otro lado, el musicólogo estadounidense Drew E. Davies, ha trabajado el archivo de música en la Catedral de Durango (particularmente la producción de Santiago Billoni), abordando aspectos estilísticos acerca de la asimilación del estilo *galante* y su función en la doctrina cristiana como instrumento retórico en la música escrita en Nueva España; los ejemplos identificados de *contrafacta* de obras teatrales pre-existentes –cuyos textos se han

³² Javier Marín L., "Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)" tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, publ. electrónica: http://www.javiermarinlopez.com/?page_id=11, vol. 1, pp. 67 y 205-214. Agradezco a Marín el acceso a esta tesis antes de su publicación; "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 3, septiembre de 2008, pp. 5-14. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. Madrid, Universidad de Jaén y la Sociedad Española de Musicología, 2012.

³³ Josefina Muriel, J. y L. Lledías, *La Música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/U. del Claustro de Sor Juana, 2009.

³⁴ El bajón es un instrumento de doble caña de registro grave, antecesor del fagot, que se utilizó ampliamente en el repertorio sacro hispanoamericano durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Se tocaba también en "familia" de distintos registros (alto y tenor), conocido como "bajoncillo".

³⁵ Ricardo Miranda, "Antonio Sarrier, sinfonista y clarín", Morelia, Michoacán, Conservatorio de las Rosas, Morelia, 1997; "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 39-50.

cambiado al castellano para adaptarse a funciones litúrgicas particulares– refuerzan este enfoque.³⁶ Entre los pocos estudios musicológicos sobre música de cámara instrumental está la publicación de Lucero Enríquez (2007) sobre el manuscrito *34 Sonatas de la Catedral Metropolitana*, de Lecciones o *Solfeggi* (recientemente identificadas con el autor napolitano Leonardo Leo),³⁷ en el que también trata aspectos del estilo *galante* que se relacionan con el repertorio flautístico. Finalmente, José Antonio Guzmán ha incursionado en el estudio del inventario de instrumentos y partituras del Marqués de Jaral de Berrio (además de estudiar a los compositores y la música de órgano catedralicia), tema relevante para conocer la situación de la flauta travesa dentro del repertorio camerístico del ámbito civil.³⁸

3. En cuanto a investigaciones sobre música hispanoamericana secular de danza, enfocadas principalmente a la guitarra y al violín, pero con indudables nexos y proyecciones a otros instrumentos como la flauta y que resultan relevantes para la última sección del manuscrito objeto de estudio, he consultado a los siguientes autores: 1) Craig Russell, cuyas publicaciones sobre Santiago de Murcia y sobre el Manuscrito Eleanor Hague,³⁹ son una lúcida e inagotable fuente de información. En sus libros y artículos analiza los fenómenos de circulación y recomposición de las distintas danzas entre Europa y América, y aporta los *incipits* de las piezas de los manuscritos con concordancias en distintas fuentes tanto novohispanas como europeas, información invaluable para establecer paralelos y comparaciones con las danzas del manuscrito *XII*

³⁶ Drew E. Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII”, en: *Música, catedral y sociedad*, I Coloquio MUSICAT, pp. 165-173, México, UNAM, 2006; “El sacramento galante: ¿"maravilla rara" o "galán amante"? *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, III Coloquio MUSICAT, México, UNAM, 2008, pp. 145-167; *Complete Works by Santiago Billoni*, Middleton, A-R Editions, 2011, pp. x-xvii.

³⁷ Ma. de la Luz Enríquez, *34 Sonatas de autor anónimo del siglo XVIII; Nueva España*, México, IIE/UNAM, 2007. Véase Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música Sacra de la Catedral de México”, *Discanto. Ensayos de investigación musical*, tomo III, México, Universidad Veracruzana, 2008.

³⁸ Agradezco al Dr. J. A. Guzmán su generosidad al darme a conocer dicho Inventario y su artículo sobre el mismo.

³⁹ Craig Russell, “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Heterofonía*, 116-117 (1997), pp. 51-97; C. Russell y R. A. Topp: “El arte de la recomposición en la música española para la guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, V, 1 (1982), pp. 5-23; *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar No. 4"*, Champaign, University of Illinois Press, 1995; "New Jewels in Old Boxes: Retrieving the Lost Musical Heritages of Colonial Mexico", en *Ars Musica Denver*, vol. 7, no. 2 (1995), pp. 13-37; "Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar", en *The Cambridge Companion to the Guitar*, 2003, pp. 153-181, entre otros.

Sonatas a solo Flauta. 2) John Koegel, en cuyo artículo “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España” (1997) hace una descripción de los manuscritos novohispanos de música de danza que se encuentran en Los Ángeles, en la Biblioteca Sutro, igualmente útil para establecer comparaciones.⁴⁰ 3) Antonio Corona Alcalde, que ha trabajado sobre el repertorio guitarrístico y sus prácticas de interpretación en la Nueva España, ofreciendo enfoques interesantes sobre el análisis de la fuente original.⁴¹ 4) Alejandro Vera,⁴² musicólogo chileno centrado en la fuente *Cifras Selectas de guitarra* de Santiago de Murcia encontrada en 2003 en Chile, cuya edición crítica ofrece un modélico estudio sobre su contexto y circulación en España y América. Vera ha publicado además, un artículo reciente sobre la circulación musical y los copistas del Virreinato del Perú,⁴³ tema muy poco estudiado y cuyo enfoque considero muy útil para este estudio, particularmente para el Capítulo 6 "Hipótesis sobre la procedencia del Ms." 5) El libro, casi un "compendio", de Maurice Esses sobre la danza y las *diferencias* instrumentales en España⁴⁴ es crucial como libro de consulta para la búsqueda del origen y correspondencia de danzas en el contexto franco-español de los siglos XVII y XVIII, aunque se centra más bien en el siglo XVII y las danzas del siglo XVIII que nos conciernen no están aquí suficientemente representadas. 6) Las colecciones de música de tecla (que muchas veces era tomada y "reducida" de obras instrumentales y canciones de la época), *Flores de Música* del Padre Martín y Coll (1706, 1707 y 1709), publicadas por Genoveva Gálvez⁴⁵ son también una fuente de referencia importante para la música secular y dancística que se tocaba en España en el siglo XVII.

⁴⁰ John Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía* 116-117 (1997), pp. 9-37.

⁴¹ A. Corona Alcalde, "Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense", en *Anuario Musical*, no. 62, 2007. "La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo", *Revista de Musicología*, 1993; "El son jarocho y la música popular del barroco español", disponible en la red: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>.

⁴² Alejandro Vera, "Santiago de Murcia's *Cifras Selectas de Guitarra* (1722): a new source for the Baroque guitar" en *Early Music*, vol. 35, no. 2 (Oxford University Press, 2007), pp. 251-269. (doi:10.1093/em/cam013, available online at www.em.oxfordjournals.org).

⁴³ A. Vera A., "Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile" en *Anuario Musical*, no. 68, enero-diciembre 2013, pp. 133-168.

⁴⁴ Maurice Esses, *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vols. I y II, Stuyvesant, NY, Pendragon Press 1994.

⁴⁵ A. Martín y Coll, G. Gálvez (ed.), *Flores de Música*, vols. 1 y 2, Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso/Ed. Fidelio, 2007.

4. El Catálogo de la Catedral Metropolitana realizado por Thomas Stanford⁴⁶ fue una referencia de consulta básica para conocer el repertorio eclesiástico que incluye flautas, aunque el orden de la catalogación es difícil de seguir. Las referencias a la flauta y su repertorio en el siglo XVIII en las bases de datos de MUSICAT –aunque aún muy escasas en la página web–, así como las digitalizaciones de obras de Ignacio Jerusalem, Tollis de la Roca y otros compositores resultaron también de utilidad, especialmente por la descripción de la instrumentación y por la observación de las diferentes caligrafías musicales; aunque el catálogo de MUSICAT aún no ha sido publicado, agradezco a la Dra. Lucero Enríquez la posibilidad de consultarlo directamente en la base de datos de Catedral y al Bibliotecario Salvador Pech su invaluable apoyo en la digitalización de las partes instrumentales de algunas obras. Recientemente el musicólogo Drew E. Davies publicó el Catálogo del archivo musical de la Catedral de Durango,⁴⁷ en el que también se registran numerosas obras con flauta/s que nos permiten conocer la diseminación del instrumento y su repertorio a otros centros musicales activos, además de la Ciudad de México.

Aunque todas estas contribuciones han resultado de gran utilidad para mis investigaciones y han "atajado" el tiempo de las pesquisas, no tratan el tema específico en cuestión ni están enfocadas con la misma óptica; ninguno de ellos se ha centra en la flauta o su repertorio de manera particular, ni aborda la diferenciación entre la flauta de pico y la flauta travesa de una llave.⁴⁸ He considerado indispensable acudir a las fuentes originales para comprobar y ampliar la información requerida. En este proceso he constatado que cada investigador ve con distinta mirada los mismos documentos, toma lo que le es relevante e interpreta los datos de manera particular, dependiendo de sus objetivos, pudiendo pasar por alto detalles que para otro investigador resultan muy significativos.

⁴⁶ Thomas E. Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.

⁴⁷ Drew E. Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM-IIE-ADABI, 2013.

⁴⁸ Juan F. Sans, *op. cit.*, aborda someramente algunos aspectos sobre la flauta de pico, ofreciendo alguna información errónea sobre los intérpretes actuales en México.

5. Los estudios monográficos sobre la flauta transversa como *The Flute* del británico Ardal Powell⁴⁹ –que es uno de los libros más ambiciosos y completos sobre la historia, los ejecutantes y las funciones de la flauta transversa en los distintos ámbitos en Europa desde la época Medieval hasta la actual– o el artículo de L. Macey sobre la flauta en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, no abordan ni mencionan información del instrumento ni del repertorio en el mundo latinoamericano y ofrecen escasas referencias a inventarios de instrumentos ibéricos; este campo ha sido hasta ahora prácticamente ignorado por los musicólogos anglo-sajones. Sin embargo, en los últimos años, las investigaciones de musicólogos en España como Beryl Kenyon de Pascual, Joseba Berrocal, Judith Ortega, Cristina Bordas, Pablo L. Rodríguez y Javier Marín,⁵⁰ principalmente, han proporcionado importante información con respecto a los instrumentistas de viento y el repertorio camerístico español del s. XVIII, que ha abierto camino a nuevos enfoques y a nuevas líneas de investigación, fijando parámetros de referencia para las investigaciones de música en los virreinos americanos. El libro *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*, de Judith Ortega y Joseba Berrocal aporta datos relevantes sobre los instrumentistas y las prácticas instrumentales de estas instituciones –vinculadas a las novohispanas–, e incluye la transcripción de las sonatas escritas específicamente para las oposiciones.⁵¹ Concretamente, en cuanto a la flauta transversa, se dan a conocer datos biográficos de los oboístas-flautistas que trabajaron en las capillas musicales de las cortes españolas.

Aunque en las últimas décadas algunos investigadores (principalmente españoles, latinoamericanos y estadounidenses) han tratado de que los estudios historiográficos y musicológicos de España y Latinoamérica se incorporen al discurso anglo-europeo, estos países permanecen, hasta la fecha, de manera marginal en las grandes obras de historia

⁴⁹ Ardal Powell, *The Flute*, N.Y., Yale Musical Instrument Series, 2002; “Flute: The Western transverse flute: History”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.

⁵⁰ B. Kenyon, “El primer oboe Español ...”, *Revista de Musicología* VII, 2 (1984), pp. 432-434; J. Berrocal, “Y que toque el abué”. Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII, *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 293-312; J. Ortega, *La música en la corte de Carlos II y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara (1759-1808)*, <http://eprints.ucm.es/11739/1/T32484.pdf>, Madrid, 2010; C. Bordas, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000; P. L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, s/p. Madrid, U. Zaragoza, 2004/2007; J. Marín, *Música y Músicos... op. cit.*, y otros artículos citados adelante.

⁵¹ *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*, de J. Ortega y J. Berrocal (ed.), Madrid, ICCMU, 2010.

de la música. Por ejemplo en la enciclopedia *The New Grove of Music and Musicians* (2001) y en el *Grove-online* –aunque se incorporan algunos estudios de musicólogos pioneros en la música latinoamericana como Robert Stevenson y Thomas Stanford– la información sobre música y músicos españoles y latinoamericanos deja mucho que desear y no está actualizada;⁵² otra obra que adolece de lo mismo es *The Oxford History of Western Music* de 6 volúmenes, editada por el reconocido musicólogo Richard Taruskin.

En contraparte, proyectos colectivos como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002), dirigida por Emilio Casares (actualmente por Álvaro Torrente); el mencionado *La Música y el Atlántico; Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (2007) editado por María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas; la nueva *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* publicada por el FCE (8 tomos, en proceso), así como artículos y libros de musicólogos como Javier Marín, Craig Russell, John Koegel, Drew Davies, Ricardo Miranda, Álvaro Torrente, Juan José Carreras, Evguenia Roubina, Aurelio Tello, Consuelo Carredano, etc., han centrado sus investigaciones en temas latinoamericanos y están cambiando la perspectiva del centralismo musical europeo hacia un mayor conocimiento de la música hispanoamericana.

Fuentes y metodología de investigación documental

Dada la naturaleza de esta investigación, las fuentes documentales originales de primera mano han tenido una importancia sustancial. Una de las mayores dificultades de esta tesis fue la carencia de estudios previos basados en estas fuentes, así como la localización de información y documentos relevantes. La complejidad del tema requirió de una extensa búsqueda de manuscritos musicales y registros documentales de la época (en su mayoría inéditos), en diversos archivos y bibliotecas, además de la localización y el estudio de una amplia bibliografía tanto histórico-musicológica como flautística.

⁵² Un ejemplo de esto es la biografía de Luis Misón, tanto en el *DMEH* como en el *Grove*, escrita por el Dr. Stevenson, en la que aparece información sin respaldo documental y no se han tomado en cuenta datos recientes que incluyen su fecha y lugar de nacimiento y su nombre original: Luis Michon, publicado por la autora en 2007 en *La flauta en las dos orillas... op. cit.*, p.58.

La investigación de fuentes primarias incluyó distintos tipos de documentos que fueron consultados, analizados y digitalizados tanto en México como en España: manuscritos originales de partituras (en ocasiones consultados en microfilm o en versión digitalizada), música impresa de la época (original y en ediciones facsimilares de partituras), Actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana, correspondencias, documentos de contrataciones, inventarios, testamentarios y bautismales. En la medida de lo posible, estos documentos fueron digitalizados (en su mayoría por mí) con el fin de poder realizar la transcripción y el análisis detallado correspondiente. Las principales instituciones visitadas para consulta fueron: la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, el Colegio de San Ignacio "de las Vizcaínas", el Fondo Antiguo del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México, la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca Nacional de Madrid, La Biblioteca Musical de Real Palacio de Madrid, el Arxiú Históric de Mataró, el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, la Biblioteca Histórica Municipal (Conde Duque) y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Otra de las dificultades metodológicas fue la falta de claridad en la nomenclatura de la flauta, pues no siempre se especifica si se habla de la flauta dulce o de la travesa; además, hasta el segundo tercio del siglo XVIII la flauta es, por lo general, segundo o tercer instrumento de la mayoría de los ejecutantes, por lo que no siempre es mencionada en los registros documentales o en las partituras musicales. Como se verá, durante el siglo XVII y principios del XVIII, la flauta dulce o "*de pico*" tuvo un uso más extendido en el mundo hispanoamericano y era tocada por los ejecutantes de instrumentos de viento, principalmente los de bajón, (*dulcian*/fagot renacentista), aunque también por instrumentistas de *corneta*, *trompa* o *clarín*;⁵³ La flauta travesa de una llave (surgida en Francia a fines del siglo XVII), llega a Nueva España más tarde, en el siglo XVIII, hacia la década de los 40. Los flautistas, por lo general, eran también

⁵³ Estos "ministriles", que en el ámbito eclesiástico doblaban a las voces, también tocaban *trompa* (corno), *corneta* (*cornetto*) y chirimía. Era común durante el Renacimiento y todavía durante el Barroco, que los ejecutantes fueran multi-instrumentistas; por un lado, porque la música se caracterizaba por una mayor flexibilidad de instrumentación que gradualmente va siendo más específica, y por el otro, porque los instrumentistas tenían mejores posibilidades de ser contratados si eran más versátiles en el manejo de varios instrumentos.

oboístas y alternaban entre estos dos instrumentos, siendo en muchos casos la flauta su segundo instrumento; la "profesionalización" de la flauta travesera se dio después de la del oboe, pero su historia y desarrollo están estrechamente relacionadas.

En cuanto a dificultades de carácter estilístico para el estudio del manuscrito de flauta, debo mencionar la polémica musicológica que existe actualmente para definir y categorizar el complejo y amplio término *galante*.⁵⁴ La estética *galante* –surgida en las

⁵⁴ Agradezco la observación de este punto al Dr. Ricardo Miranda. Véanse: Daniel Hertz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. New York, W.W. Norton, 2003; Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste. Style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works*, Oxford University Press, 2008. D. Hertz y B. A. Brown. "Galant." *Grove Music Online*, Oxford University Press (4 Oct. 2014), <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10512>> ; Edward Lippman, Cap. 3.5, "Galant Aesthetics" de *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, 1992 y Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, 2007.

El término *galant* fue acuñado en Francia a raíz de los códigos estéticos de la corte francesa de principios del siglo XVIII, conocidos como "galanterie" y basados en el *galant homme*: elegante, culto y virtuoso; "galanterie" también se utilizó para denotar danzas como el *Minuet*, considerado una representación ideal de estos códigos de comportamiento refinado, íntimo y "a la moda", o para describir las elaboradas ornamentaciones melódicas. En Francia aparecieron obras tempranas como *L'Europe Galante* de André Campra (1698), o *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (1736). Teóricos alemanes como Johann Mattheson (1713) en su *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen* ("la recién inaugurada orquesta, o guía universal y fundamental que enseña cómo el *hombre galante* puede adquirir una noción perfecta del valor y majestuosidad del noble arte de la música") y en su *Der vollkommene Capellmeister* (1739), establecen que la melodía es el "corazón" del estilo galante y que éste debe caracterizarse por la claridad y por una "noble simplicidad" (Lippman pp. 62-81). Autores como Scheibe (en *Der critische Musikus*, 1737-1740), que criticaron la música de J. S. Bach por oscura e intrincada, opinaron que la manera *galant* de componer tuvo sus orígenes en el estilo teatral italiano, principalmente de Nápoles (Hertz/Brown, 2014). Esta opinión se ve reforzada en el libro *Music in the Galant Style*, de Robert O. Gjerdingen (2007), quien sitúa al *galant* en el contexto de los compositores italianos de las décadas 20 y 30, como Leonardo Vinci, Francesco Durante y Leonardo Leo, cuyos métodos pedagógicos basados en los *partimenti* (bajos sin cifrado) y los *Solffeggi* (bajos "realizados", con melodías ejemplares) dieron pie a un repertorio de "esquemas" (*schema*) determinados o "prototipos" armónico-melódicos sobre los cuales se construían los "modelos" galantes de composición. El estilo galante se diseminó desde la ópera y géneros teatrales en Italia (Nápoles-Venecia/Milán) hacia Alemania, España, Francia, Austria, Inglaterra y otros países europeos, a través de compositores que fueron a Italia o aprendieron el estilo italiano (como Hasse, Haendel, Telemann, Quantz, Pisendel, etc.), o por italianos establecidos en cortes europeas (como Locatelli, Farinelli, Corselli, etc.), permeándose a otros géneros no cortesanos que incluyeron los del ámbito sacro. Aunque este punto es planteado por Gjerdingen y otros musicólogos, hay polémicas musicológicas en cuanto a si es adecuado aplicar este término al ámbito de la música sacra. Para profundizar en este aspecto véase: D. E. Davies, "Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 1 (2006), pp. 4-11; "El sacramento galante: ¿"maravilla rara" o "galán amante"? *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, III Coloquio MUSICAT (2008), pp. 145-167; "El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII", I Coloquio de MUSICAT (2006), pp. 165-173; L. Enríquez, "Y el estilo galante en la Nueva España?", *ídem*, pp. 175-191. El término fue ampliamente utilizado por los alemanes de mediados de siglo, (como Quantz y C. Ph. E. Bach) para caracterizar el estilo belcantista teatral "moderno" italiano en contraposición al estilo

primeras décadas del siglo XVIII dentro del ámbito cortesano francés como un conjunto de "códigos de comportamiento"– se "permeó" a la música desde 1720 hasta 1780, aproximadamente; se diseminó desde Italia (Nápoles) hacia Alemania, Francia y otros países europeos, como una reacción a la complejidad intelectual del estilo "erudito" polifónico barroco. La escritura *galante* designaba un estilo melódico de gran variedad motivica y flexibilidad rítmica –que incluía puntillos y tresillos intercalados, ritmos lombardos y síncopas *alla zoppa*–, rico en ornamentación e inflexiones dinámicas (trinos, pasajes de ornamentación libre, apoyaturas cortas y largas, silencios expresivos, etc.) sobre una armonía más ligera, clara y equilibrada, que se alejaba de las densas texturas contrapuntísticas. Quantz (1752) definió la estética *galant*, ideal de la Ilustración y regida por "el buen gusto", como: "claridad, naturalidad y el agradar". Aún así, el barroco y el *galante* fueron estilos que coexistieron durante las décadas centrales del siglo XVIII y llegaron a yuxtaponerse, incluso en un mismo compositor.⁵⁵ Como se argumentará a lo largo de la tesis, la música contenida en el cuaderno de flauta mexicano incorpora, en su mayoría, elementos del estilo *galante*.

PARTE I

En el Capítulo 1 se ofrece un contexto histórico general para situar el surgimiento, florecimiento y diseminación de la flauta traversa barroca y su repertorio en Europa. Este panorama es crucial para entender en qué medida, desde dónde y cómo se difundió el arte flautístico hacia España y de allí a sus colonias americanas. Gracias a esta visión podemos tener una idea comparativa de la dimensión que tuvo la flauta en Europa y en

eclesiástico de textura contrapuntística; sin embargo, algunas opiniones como la de Marpug (véase siguiente nota), contradicen la falsa idea de que el estilo galante no puede ser combinado con el contrapunto (en Steven Zohn (2008), p. 453). Voltaire escribió que "ser *galant* en general, significa buscar agradar"; los famosos castrati Farinelli y Carestini, cultivadores del *bel canto* virtuoso en el ámbito cortesano teatral, fueron el ideal estético del estilo *galant*. El llamado *Empfindsamkeit* alemán (estilo de la sensibilidad y sentimiento extremos) fue una faceta particular del *style galant* (D. Heartz/Brown, *ídem*).

⁵⁵ Opiniones como la de Marpug, en la dedicación de su *Abhandlung vor der Fuge* a Telemann en 1753, aseguran: "las piezas maestras que salen de su pluma [Telemann] contradicen la noción errónea de que el llamado *style galant* no puede ser combinado con elementos prestados del contrapunto (en Steven Zohn (2008), p. 453).

Nueva España y podemos entender porqué se encuentra esta música europea en México y qué recepción e importancia tuvo.⁵⁶

Para este capítulo fue indispensable consultar, además del antes mencionado libro *The Flute* de Ardal Powell, la bibliografía actualizada de partituras musicales que son reediciones de manuscritos o ediciones originales y que están respaldadas por investigaciones de musicólogos dentro de la corriente de interpretación históricamente informada. Los prólogos de las partituras dentro de las colecciones *The Art de la flute* (autores franceses) y *Flauto Traversière* (compositores italianos y centro-europeos) dirigidas por el musicólogo y flautista Marcello Castellani y de la colección de reediciones y ediciones modernas *The Flute Library* de Frans Vester (investigador pionero en la interpretación histórica de la flauta), ofrecen información única sobre compositores del barroco que aporta muchas veces datos inéditos o poco conocidos. Además de estas colecciones, Vester publicó dos libros (1967 y 1985) con una sistematizada bibliografía anotada que representa hasta la fecha, un punto de referencia obligada para el *corpus* flautístico del siglo XVIII, registrando varios miles de obras para flauta sola y en grupos de cámara;⁵⁷ estos catálogos intentan registrar el vastísimo repertorio existente en las bibliotecas europeas –gran parte de éste hasta ese entonces sin publicar–, documentando tanto ediciones y manuscritos de la época como ediciones modernas.

En el Capítulo 2, se estudió la introducción, desarrollo, repertorio e instrumentistas de flauta en España, por tres razones: 1. porque en el manuscrito mexicano hay una obra muy representativa del repertorio flautístico español: la Sonata en La menor de Luis Misón, ejemplar *única*, de un corpus ahora perdido, 2. porque el manuscrito está estrechamente relacionado con la corte madrileña, además de por la sonata de Misón,

⁵⁶ Un aspecto importante de hacer notar es que en la formación habitual de los flautistas en México (de flauta moderna de metal) se aborda un porcentaje mínimo de este rico y vasto repertorio barroco,⁵⁶ porque por lo general no se conoce y porque prácticamente no se utilizan las ediciones facsimilares que he mencionado. La interpretación historicista está muy alejada de la formación tradicional de los alumnos que no pertenecen a los llamados "instrumentos antiguos". En general, existe un gran desconocimiento por la interpretación de los diferentes estilos del siglo XVIII y por la historia del instrumento. Por estas razones y porque la literatura en español del tema es casi inexistente, considero importante incluir en esta tesis este resumen crítico de la historia del instrumento, que está tomada de numerosas fuentes actualizadas (tesis, artículos, prólogos y libros) poco accesibles a los estudiantes de habla hispana.

⁵⁷ Frans Vester, *Flute Music of the 18th century*, Monteux, Musica Rara, 1985 y *Flute Repertoire Catalogue; 10,000 Titles*, London, Musica Rara, 1967.

por la mayoría de las marchas y minuetos de la última sección (como se verá en el Capítulo 5.4) y 3. porque evidentemente, las relaciones entre Nueva España y España eran múltiples y existió una "transferencia cultural" de las tierras de la corona española a sus dominios americanos.

La información acerca de la parte española procede de pesquisas realizadas en diversos archivos de Madrid y Cataluña. En el Archivo del Real Palacio de Madrid consulté las nóminas y salarios de los instrumentistas contratados en la capilla, entre los que se encontraba Luis Misón como cuarto oboísta/flautista, así como documentos de correspondencias, contrataciones y asistencias de músicos. En el Archivo Musical de Palacio se encuentran manuscritos de partichelas de las óperas que se interpretaban en la corte con nombres y anotaciones de los instrumentistas.⁵⁸ En el Arxiú Històric de Mataró (Cataluña), encontré el registro del acta bautismal de Luis Misón, con la sorpresa de que el nombre original era Luis Seferino Michon, hijo del oboísta/flautista francés del ámbito militar Henri Michon y de Manuela Ferreira, relacionada de manera directa con toda una casta de músicos de teatro; el conocer el origen francés de Misón cambia la perspectiva e ilumina el entendimiento del medio en que se desarrolla este músico. De las investigaciones realizadas en los innumerables documentos y actas de distintos notarios del periodo –del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid–, surgió finalmente la Declaración de Pobre (testamento) de Henri Michon, en la que nombra como único heredero a su hijo Luis y en donde se ofrece información sobre su profesión como oboísta de las Guardias Reales. Los aportes de estas investigaciones han permitido actualizar la biografía y conocer distintos aspectos de la vida y las relaciones sobre el paradigmático compositor español que fue, no sólo uno de los máximos exponentes de la flauta travesera en la España dieciochesca, sino el prototipo del compositor "español" por excelencia, a quién se atribuye la creación de la *tonadilla escénica* y quién, además, tuvo una importante proyección hacia las colonias americanas. Como he mencionado antes, en el artículo "La flauta travesera en las dos orillas..."⁵⁹ –primera referencia al manuscrito mexicano inédito–, di a conocer la Sonata en La menor de Luis Misón y

⁵⁸ Agradezco a Álvaro Torrente la sugerencia de revisar dichas partichelas; véase su artículo "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artígrama* 12 (1996-97), pp. 217-235.

⁵⁹ M. Díez-Canedo, "La flauta travesera en las dos orillas...", *op. cit.*

publiqué los datos biográficos inéditos sobre este flautista/oboísta de la corte y los teatros madrileños.

En el Capítulo 3 se revisan, transcriben y estudian las referencias sobre la flauta y los músicos flautistas activos desde aproximadamente 1713 hasta 1790, que se encuentran en las Actas de Cabildo de la Catedral de México y en documentos del archivo del Colegio de las Vizcaínas, gracias a las cuáles se ha podido ofrecer aquí una visión de los ejecutantes, de las prácticas y de la función del instrumento. He establecido la fecha de 1790 como margen cronológico de estudio debido a que, a partir de entonces, el panorama flautístico experimenta un cambio radical hacia una nueva estética musical. Posteriormente, la flauta traversa adopta características muy diferentes –de 4 a 8 llaves, el tubo interno vuelve a una conicidad casi cilíndrica, la embocadura se agranda, su construcción incluye tubos deslizables de metal en la sección de la embocadura, etc.,– por lo que decidí no abordar esta época en esta tesis.

El que la escasa sobrevivencia de partituras musicales en los archivos civiles en comparación con la que se ha encontrado en archivos eclesiásticos haya centrado las investigaciones existentes principalmente al ámbito religioso, no significa que hubiera poca actividad musical dentro de los teatros y los salones privados; esta última está recibiendo cada vez mayor atención de parte de algunos investigadores. En años recientes encontramos publicaciones de nuevas fuentes de música secular que comprueban la importancia que tuvo ésta en la vida cotidiana de criollos y nobles novohispanos. Sin embargo, la mayor fuente de información se encuentra hasta ahora en los archivos de las instituciones eclesiásticas; a través de éstos se ha podido conocer información relacionada con los colegios de enseñanza religiosa en donde se ofrecía instrucción profesional en música –dependientes o estrechamente relacionados con las iglesias y catedrales– y con el mundo del teatro.

Con respecto a documentos sobre la música en el ámbito teatral en el México del siglo XVIII, sobreviven, entre otros, los Ms. 1410 y 1412 "Asuntos de teatros" de la Biblioteca Nacional de México, el *Diario de México* (desde 1805), algunos papeles y documentos que localicé en los volúmenes de papeles, actas, cuentas y ordenanzas pertenecientes al Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México, en estrecha relación con el teatro. Conocemos algunos aspectos de la actividad musical de los teatros por

reseñas y memorias posteriores, como las de Olavarría y Ferrari (1895), Otto Mayer-Serra (1947) y Hildburg Schilling (1958) y aportaciones recientes en estudios de musicólogos como Aurelio Tello, E. Roubina y José Antonio Robles Cahero.

Sobre los libros que se encuentran en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia se ha hecho muy poca investigación debido, en gran parte, a su acceso restringido, a su precaria catalogación (no cuentan con un número de signatura), y a que no forma parte del catálogo digital; ésto hace muy poco conocida su existencia de lo que se deriva el escaso estudio del que han sido objeto. Los documentos del Teatro Coliseo pertenecientes a estos libros que he podido revisar datan de 1778: *Coliceo Ordenanzas* y de 1787: *Antonia de San Martin...* y *Abaluo de ropa, Inventario de comedias y entremeses, Lista del abaluo que se izo por los Directores de la Música del Coliceo de esta Capital de Mexico en Marzo de 1787*. La importancia de estos documentos es que dan cuenta de la impresionante actividad que se desarrollaba en el teatro, detallando las comedias, sainetes, entremeses, "pitipiezas" y tonadillas que se representaban. La actividad del Coliseo era tal, que se cuentan "400 comedias, 247 cajas de comedias, 3 ejemplares de *Las Bodas de Camacho*, 25 "Pitipiezas", 167 tonadillas, 183 saynetes, más de 400 seguidillas, "Música nueva de los Señores Directores", "Musica y Seguidillas Nuevas del Sr. Goytia" entre otras obras. Lamentablemente, hasta el momento no han aparecido las partituras musicales.

Parte II

En la segunda parte de la tesis se estudia el manuscrito *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso*, cuya importancia radica en la recuperación de un repertorio único por ser de los pocos ejemplos de música de cámara para un instrumento *solo* y bajo continuo de esta época que han pervivido en México. Hasta ahora es el único cuaderno escrito específicamente para flauta que se ha encontrado.

Además de la transcripción de las obras –que serán publicadas en una edición crítica–, el manuscrito revela datos importantes de otros temas como la función de este repertorio en distintos ámbitos, la circulación de música y músicos y alguna información acerca de los copistas.

Esta sección se basó, además de en el propio manuscrito, en documentos que se encuentran en el Fondo Antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Aquí se guardan archivos de los fondos franciscanos y de El Colegio de San Gregorio, estrechamente relacionado con el Teatro Coliseo de la Ciudad de México. Para el estudio fue necesaria la bibliografía antes mencionada para la Parte I, además de incluir la búsqueda de digitalización de manuscritos o ediciones originales en bibliotecas europeas como la British Library, la Badische Landesbibliothek en Karlsruhe, la Biblioteca Gran-ducal de Baden, la Zentralbibliothek de Zúrich, la Biblioteca del Conservatorio G. Verdi de Milán, la Biblioteca Estatal de Viena, la Biblioteca Nacional de Francia y otras.

El Capítulo 4 consiste en una descripción del manuscrito ofreciendo tanto un contexto histórico como estilístico, relacionado con la influencia del estilo italiano en España⁶⁰ y en las colonias americanas y con el estilo francés en los géneros dancísticos; se plantean, por un lado, los elementos que lo ligan a la corte de Madrid y por el otro, los que lo ubican en el contexto novohispano.

El Capítulo 5 consiste en el estudio y análisis comparativo de las obras del manuscrito. En el inciso 5.1. se hace un recuento de las distintas ediciones de las sonatas de flauta de Pietro Antonio Locatelli, tratando de ver de qué edición pudieron haber sido copiadas las obras del manuscrito mexicano de 1759. Se observan las características particulares de la escritura, ornamentación y marcas de articulación de las sonatas en comparación con las de la edición original. En el inciso 5.2. "El enigmático Sig.r. Puchinger" se investiga sobre el origen de este compositor aún no identificado, y se estudia el estilo de la sonata en Re mayor. El apartado 5.3 expone los nuevos datos biográficos encontrados sobre Luis Misón; se coteja la sonata en La menor con las referencias que existen sobre otras obras de flauta de este compositor, ahora perdidas, destacando que la sonata del manuscrito se trata de una obra *única*. Finalmente, en el 5.4. Danzas: *Siguen Minues i Marcha[s]*, 1-99, se hace una clasificación de las danzas

⁶⁰ Véase Álvaro Torrente, "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740", en *La Música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

de la última sección del manuscrito y se exponen las concordancias encontradas con danzas y marchas de otros manuscritos novohispanos, españoles y franceses.

En el Capítulo 6 se plantean algunas hipótesis sobre la procedencia del manuscrito basadas en la información que ha podido recabarse en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, así como en los diversos testimonios de las Actas de Cabildo catedralicias expuestos a lo largo de esta tesis y en los registros de los compositores o de obras semejantes en género encontrados en los inventarios civiles analizados. Se aborda la caligrafía musical del copista comparándola en particular con la de varias obras de Ignacio Jerusalem y Tollis de la Roca pertenecientes a la Catedral Metropolitana, copiadas por la misma mano, que relacionan al manuscrito de flauta con este ámbito. Se muestran tablas comparativas de los rasgos caligráficos de distintas obras, planteando una hipótesis en particular en la que se vincula la caligrafía del manuscrito con la del músico violinista y flautista de la Catedral Juan Gregorio Panseco. Se describen los nombres asociados al posible dueño/s del cuaderno de flauta y se analizan las marcas de agua del papel con el fin de buscar alguna pista que pueda orientarnos hacia algún dato más sobre su procedencia.

Los ANEXOS son una parte complementaria básica de esta tesis:

- Anexo 1. *Incipits* de la sección Minuetos y Marchas del manuscrito estudiado, con el fin de facilitar la búsqueda de correspondencias en otras fuentes.
- Anexo 2. Transcripción de los documentos más relevantes para la investigación de esta tesis, principalmente, Actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.
- Anexo 3. Transcripción de la música contenida en el manuscrito *XII Sonatas a Solo Flauta è Basso*, que será objeto, en un futuro próximo, de una edición crítica por parte de la autora.

PARTE I

Uso y repertorio de la flauta travesa de una llave en Nueva España

En México han sobrevivido algunos documentos o inventarios en diversas fuentes civiles y eclesiásticas con referencias a Sonatas, Solos, Conciertos y "Quadernos" de flauta, gracias a los cuales podemos reconstruir un panorama bastante alentador con respecto a las prácticas instrumentales del instrumento. Entre los documentos del ámbito civil se encuentran la *Memoria* de los bienes del Marqués del Jaral de Berrio,⁶¹ documentada a su muerte, en 1782, el *Abaluo de los papeles de Música* del padre Don José Fernández Jáuregui⁶² de 1801, así como el inventario de la tienda de música *La Nueva Madrileña*. Como se especifica en el Capítulo 3. 3.3.2., en el inventario de los papeles de música del Marqués de Berrio se cuentan hasta 30 obras de diversos autores (entre ellos, Locatelli, Scalaschi y Pla), a *Solo* o a dos flautas, que contribuyen a tener un punto de referencia sobre el tipo y la demanda del repertorio y el posible grado de desarrollo de la técnica del instrumento en la Nueva España. Hasta donde se tiene noticia, no ha sobrevivido ninguna otra colección de obras escritas específicamente para flauta travesera como este cuaderno personal, que bien pudiera haber sido uno de los cuatro "dichos quadernos con 6 de flauta de Locatelli" mencionados en este inventario. Tanto el manuscrito estudiado en esta tesis como las referencias al repertorio de flauta encontradas en los documentos arriba mencionados, ofrecen pruebas fehacientes sobre una práctica y repertorio rico e intenso y contribuyen a cambiar la errónea idea que se tenía hasta hace unos años sobre la pobreza y escasez de la música de cámara de mediados del siglo XVIII en la Nueva España.

Con un repertorio tan variado como el contenido en este manuscrito podemos darnos una idea del uso de la flauta en distintos ámbitos: el del teatro, el de los colegios de enseñanza musical, el de los conciertos palaciegos y caseros e, indirectamente, el eclesiástico, por los estrechos nexos de los músicos de las iglesias y catedrales con los anteriores.

⁶¹ Agradezco al Dr. José Antonio Guzmán Bravo el haberme facilitado la noticia y estudio de este documento.

⁶² Agradezco la comunicación y listado de obras a Eloy Cruz Soto.

1. La "Edad de oro" de flauta travesa en Europa

Durante las décadas centrales del siglo XVIII, la flauta travesa tuvo un gran florecimiento en los países del Norte y centro de Europa, tanto en el mundo profesional como en el amateur; gozó de un prestigio y de un repertorio sin precedentes, que ha sido recientemente redimensionado, entre otras cosas, por las ediciones facsimilares (de partituras manuscritas o grabados originales) S.P.E.S. de Florencia, del musicólogo y flautista Marcello Castellani, por la colección de reediciones y ediciones modernas *The Flute Library* dirigida por el también flautista e investigador Frans Vester, y por las numerosas publicaciones más recientes que han seguido estas líneas de las editoras Minkoff, Fuzeau, Opera Omnia, Broude Brothers y otras. Castellani ha publicado más de 100 colecciones completas de suites y sonatas de compositores –algunos conocidos contando a los grandes compositores del barroco, otros totalmente desconocidos en nuestros días– en sus colecciones *Art de la flute* (autores franceses) y *Flauto Traversière* (compositores italianos y centro-europeos). Las ediciones cuentan con breves prólogos en donde se da información histórica sobre los compositores y las ediciones o manuscritos originales.

Como un parámetro del florecimiento que tuvo la flauta en el siglo XVIII, me parece importante mencionar que Vester registró –en dos libros de 1967 y 1985– varios miles de obras para flauta sola y en grupos de cámara con una sistematizada bibliografía anotada que representa hasta la fecha, un punto de referencia obligada para la documentación del *corpus* flautístico del siglo XVIII.⁶³

⁶³ Frans Vester, *Flute Music of the 18th century...*, *op. cit.*, y *Flute Repertoire Catalogue...*, *op. cit.*

1.1. Surgimiento y desarrollo: Francia y Países Bajos, 1680-1750

La diseminación de la "novedosa" flauta traversa de una llave, se debió principalmente a la interpretación de flautistas de la corte francesa de Luis XIV, así como a instrumentistas virtuosos de la Ópera y de la serie de conciertos públicos *Le Concert Spirituel* de París. Fue en Francia donde la flauta traversa causó un verdadero furor y en donde se puede considerar que hubo una "escuela" de flauta debido a la existencia de numerosos métodos didácticos que propiciaron el principio de una enseñanza sistematizada, así como los primeros instrumentistas profesionales y repertorio específico para flauta sola y ensambles de cámara.

Hacia finales de la década de 1660, Luis XIV tenía entre sus músicos preferidos a los flautistas Philibert Rebillé y René-Pignon Descoteaux, que se volvieron famosos por su manera "delicada, encantadora y perfecta" de tocar pequeñas piezas (*petits airs tendres et brunettes*) a dúo para el rey.⁶⁴ La flauta traversa de una llave apareció por primera vez como instrumento orquestal en la ópera-ballet de Lully, *El triunfo del amor*, en 1681, en donde es asignada a trece instrumentistas, cinco de los cuales también tocan oboe.⁶⁵ Es sabido que la transformación sufrida por la flauta traversa durante el siglo XVII —entre 1670 y 1680 aproximadamente— convirtió al instrumento en favorito de los franceses y en objeto de un rico y variado repertorio. Esta transformación, probablemente llevada a cabo por los constructores de instrumentos de viento de la corte del Rey Luis XIV (los Hotteterre y los Philidor) o por constructores flamencos o piemonteses,⁶⁶ consistió en aumentar una llave para un séptimo orificio, modificar el cuerpo de dos a tres secciones y en la transformación del tubo interno de cilíndrico a cónico; esto permitía tener un mayor rango y agilidad en las notas agudas,

⁶⁴ Michel de la Barre, en sus memorias de c. 1730, describe la alta estima en que Luis XIV tenía a estos dos flautistas: "Fue Philibert el primero en tocarla en Francia, seguido por Descoteaux: El Rey, como el resto de la corte, a quien agradaba infinitamente este instrumento, les ofreció dos plazas... y me dijo que deseaba que las musettes se metamorfosearan en flautas traversas...". Para más información sobre el tema, véase A. Powell, *The Flute...*, *op. cit.* pp. 61-63.

⁶⁵ El Preludio al Amor (*Prélude pur l'Amour*), se orquesta para un ensamble de flautas de distintos registros, consistente en "tailles ou flûtes d'Allemagne, quinte de flutes, petite basse de flutes et grande basse de flûtes". Véase Jérôme de La Gorce, "Some notes on Lully's orchestra" en *Jean-Baptiste Lully and the Music of The French Baroque: Essays in Honour of J. R. Anthony*, Cambridge University Press, 1989.

⁶⁶ Aunque generalmente se ha aceptado la idea de que la transformación de la flauta se dio primero en Francia (en donde, además de los Hotteterres y Philidors, había numerosos talleres de constructores de vientos como Naust, Rippert, Dumont, etc.), Powell, en su libro *The Flute...*, pp. 63-66, sugiere que constructores holandeses como Richard Haka (Ámsterdam, c. 1646-1705) o constructores del norte de Italia pudieron también haber sido responsables de esta modificación (una de las flautas más tempranas de 3 secciones que sobreviven se encontró en Asís, Italia).

mejoraba la afinación y las notas cromáticas y provocaba un timbre más sofisticado, flexible y expresivo, que fue uno de los ideales del sonido "francés".

A principios del siglo XVIII aparecieron las primeras ediciones impresas de obras de cámara específicas para flauta solista con bajo continuo, de Michel de la Barre (*Suites de pièces*, Op. 4, París, 1703, con instrucciones de ejecución para los ornamentos) y de Jacques-Martin Hotteterre "Le Romain" (*Premier livre de pièces*, Op. 2, París, 1708), quien fuera reconocido como uno de los máximos exponentes del instrumento, responsable de llevarlo a un nuevo "estatus" de profesionalización. En París se publicaron los primeros y más importantes tratados y métodos para la flauta travesa, que sentaron las bases de la técnica "moderna" de la flauta y pueden considerarse precursores de la reconocida "escuela francesa" de flauta del siglo XIX: *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, diviséz par traitéz* (París, 1707)⁶⁷ y *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus* (París, 1709) del mismo Hotteterre y, en menor medida, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flute et du falgeolet*, de Jean-Pierre Freillion-Poncein (1700). El tratado de Hotteterre –traducido al holandés en 1729– sirvió como modelo para compositores posteriores (como Corrette, Mahaut, Bordet e incluso Quantz)⁶⁸, que incluyeron en sus métodos muchos de los mismos elementos temáticos; Bordet 50 años más tarde, en su método de 1755 (que se documenta en México), incluyó algunos ejemplos de obras de Hotteterre.

En las primeras décadas del siglo XVIII, se compusieron literalmente miles de obras para este instrumento, que comenzaron a circular en ediciones impresas por los propios compositores y distribuidas en casas comerciales, para satisfacer la demanda voraz tanto de los flautistas profesionales como de los flautistas aficionados de la aristocracia francesa.

Entre los primeros virtuosos profesionales de la flauta destacaron Jaques Martin Hotteterre "el Romano", Pierre Gabriel Buffardin y Michel Blavet, los dos últimos asiduos

⁶⁷ En el Prefacio de esta obra, Hotteterre dice que "Como la Flauta travesa es uno de los instrumentos más agradables y más a la moda" (*Comme la Flute Traversière est un instrument des plus agréables et des plus à la mode*) se sintió con "el deber" de escribir esta obra para los que aspiran a tocarla.

⁶⁸ Michel Corrette, *Methode pour apprendre aisément à joüer de la flute traversière*, c. 1739; M. Mahaut, *Nouvelle Methode...*, 1759; Johann Joaquim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (Ensayo de un Método para tocar la Flauta Travesa), 1752; T. Bordet, *Méthode Raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise*, París, 1755.

ejecutantes de la famosa serie de conciertos públicos *Le Concert Spirituel*⁶⁹ de París y debutantes en la renombrada orquesta de Dresde; esta orquesta tuvo hasta 1717 una fuerte influencia del estilo francés (debido a los numerosos músicos franceses que tocaban en ella), y fue posteriormente, con la llegada desde Italia de Johann Adolph Hasse –apodado "Il Sassone"–, dominada por el estilo operístico italiano.

De acuerdo a James R. Anthony (1989), "comenzando con la aparición de Michel Blavet como flautista solista en *Le Concert Spirituel* el 1º de octubre de 1726, la flauta traversa superó a la flauta dulce y comenzó a rivalizar con el violín como instrumento virtuoso solista".⁷⁰ Blavet, nacido en 1700, gozó de tal éxito que sus presentaciones en la serie de conciertos *Le Concert Spirituel* superan en número a las de cualquier otro músico de la época. Las obras para flauta de Blavet fueron responsables, en gran medida, de llevar la técnica flautística a grados extremos, abarcando temperamentos y *afectos* contrastantes, mezclando desde el más puro estilo francés, hasta el virtuosismo italiano. Las crónicas de la época lo describen como un flautista de increíble agilidad, con un sonido robusto, vivo y una afinación perfecta, "a prueba del oído más escrupuloso".⁷¹ Su estilo de composición a partir de su colección *Troisième Livre de Sonates* (1732) está claramente influenciado por el del compositor italiano Pietro Antonio Locatelli, quien había desarrollado su carrera como compositor y virtuoso del violín en Ámsterdam, y trasladó el virtuosismo técnico de la música para violín a la flauta. Las doce sonatas para flauta y bajo continuo del manuscrito objeto de esta tesis, fueron cruciales para el desarrollo y sofisticación del repertorio flautístico tanto francés como alemán. En el capítulo sobre la sección de danzas del manuscrito se ampliará el papel que tuvo Blavet con sus publicaciones para dúo de flautas, ya que logré identificar algunos de los minuetos anónimos del manuscrito mexicano con obras de las colecciones de Blavet.

⁶⁹ Sociedad de conciertos fundada en 1725 por Anne Danican Philidor, oboísta y flautista de la *Chapelle Royale*, cuyos conciertos se llevaban a cabo en el Palacio de las Tullerías de París.

⁷⁰ James R. Anthony, "Beginning with the appearance of Michel Blavet (1700-1768) as flute soloist at the Concert Spirituel on 1 October 1726, the flute surpassed the recorder and began to rival the violin as a virtuoso solo instrument.", *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, N.Y., Norton & Co., p. 394, trad de la autora.

⁷¹ Blavet (1700-1768), fue músico de la *Chambre du Roi* y 1ª flauta de la *Académie de Musique*. En 1757 un crítico de la época dice: "he plays to the complete satisfaction of the most scrupulous ear", en A. Powell, *op. cit.*, p. 82.

Michel Blavet había obtenido una licencia real para la publicación de obras (privilegio del rey) y se cree que actuaba como agente de ventas en París de Georg Philipp Telemann: contaba con doce copias de su *Musique de Table*, que éste vendía por suscripción.⁷² Telemann (1681-1767) había pasado en 1737 un año en París, en donde publicó con éxito rotundo su colección de cuartetos con flauta *Nouveaux quatuors* (conocidos como los "Cuartetos Parísinos") que interpretó el propio Blavet a la flauta. Los compositores y flautistas profesionales tenían asegurado un público conocedor del repertorio y con el oído educado. Blavet rechazó el puesto que le había ofrecido Federico "El Grande" de Prusia, mismo que Quantz eventualmente aceptó cuando el rey le ofreció el salario más alto que ningún músico había obtenido antes.

Otro gran virtuoso de la flauta fue Pierre Gabriel Buffardin, quien se trasladó a la corte de Sajonia y fue contratado como primera flauta de la orquesta de Dresde; aunque apenas sobrevive de él un concierto para flauta y orquesta de gran exigencia técnica, en su época fue ampliamente reconocido. Quantz tomó clases con Buffardin y asegura que el fuerte de su maestro era la técnica impecable a velocidades virtuosísticas.

1.2. Florecimiento: Italia, Alemania, 1720-1752

Es poco probable que las obras francesas fueran ampliamente conocidas en Italia en las primeras décadas del siglo XVIII, aunque es factible que Jaques Hotteterre, apodado "El Romano" (porque se cree que viajó a esta ciudad) haya introducido la flauta travesa en Italia. Las primeras obras escritas específicamente para flauta en Italia tienen características muy diferentes a las francesas; entre los pocos casos documentados de obras italianas que siguen modelos franceses está el del compositor napolitano Leonardo Vinci (1690-1732), quien incluye un Minuet "Le Gout Français" después de un Minuet "Il Gusto Italiano". El uso de la flauta travesa en Italia se documenta hasta 1715-1720, gracias a dos flautas construidas por Giovanni Anciuti de Milán, datadas en 1722 y 1725, sin embargo, no gozó de gran popularidad sino hasta diez años después; no existe ningún método dedicado a la flauta en la primera mitad del siglo XVIII; los únicos métodos italianos son mucho más tardíos, siendo el primero una traducción manuscrita del tratado de Quantz y el otro, *Saggio per ben sonare il*

⁷² A. Powell, *idem*, p. 84.

flauto traverso, de Antonio Lorenzoni (Vincenza, 1779), inspirado en este mismo tratado.⁷³ El repertorio flautístico italiano, al contrario del francés, está basado en modelos del repertorio de violín; incorpora elementos como el *cantabile* y la ornamentación de la música vocal operística (Sammartini, Vivaldi, Marcello, Geminiani, Barsanti, Castrucci). En las primeras décadas del siglo XVIII en Italia existe un repertorio más abundante de flauta de pico⁷⁴ que de flauta traversa, pero a medida que avanza el siglo, esto se revierte. El violín es el gran protagonista de la música instrumental en Italia desde el siglo XVII, y alcanza lenguajes virtuosísticos comparables a los de los cantantes de ópera.

Cuando Johann Joaquim Quantz –reconocido pedagogo y flautista virtuoso– realiza un viaje por Italia en 1724, encuentra, en su opinión, solamente un instrumentista de viento notable por su virtuosismo: el oboísta Giuseppe Sammartini; aunque durante el siglo XVII Venecia y otras ciudades se habían distinguido por sus instrumentistas de viento (de flauta de pico, cornetto, metales y cañas) aparentemente, la transición hacia la flauta traversa de secciones y de una llave del siglo XVIII no se había desarrollado lo suficiente aún como para producir grandes flautistas virtuosos.⁷⁵ Al parecer los músicos italianos que escribieron repertorio específico para flauta traversa se vieron influenciados por la visita de Quantz a Italia que pasó dos años allá, de 1724 a 1726, y era para entonces un flautista sobresaliente.⁷⁶ El ejemplo más representativo es el de Antonio Vivaldi, que escribió en 1726 sus dos sonatas para flauta y bajo continuo y readaptó sus conciertos del Opus X (publicados en Ámsterdam

⁷³ Véase "The Italian Sonata for Transvere Flute and Basso Continuo", de Marcello Castellani, en *The Galpin Society Journal*, vol. 29, pp. 2-10.

⁷⁴ Colecciones de sonatas para "flauto dolce" y bajo continuo y conciertos napolitanos como el manuscrito de 24 *Concerti di Flauto, violini, violetta e basso di diversi autori*, 1724, de F. Mancini, A. Scarlatti, F. Barbella, Sarri, G. B. Mele, F. Barsanti, G. Sammartini, etc. fueron ampliamente difundidos en Italia.

⁷⁵ Véase A. Powell, *The Flute*, pp. 79-80, 90 y 94-95, en donde documenta: que Vivaldi utilizó por primera vez dos flautas traversas en 1727 en su ópera *Orlando Furioso* (un año antes de que Ignaz Sieber entrara a dar clases de flauta al *Ospedale della Pietà*); lo novedoso que resultó la flauta traversa en la ciudad de Pistoia (Toscana) en 1725 y las quejas de A. Scarlatti sobre la mala calidad de los instrumentistas de viento; "con la excepción del oboísta Sammartini, no he encontrado en Italia buenos ejecutantes de instrumentos de viento" (no así cantantes, violinistas y cellistas), J. J. Quantz, *On Playing the Flute*, Ed. E. Reilly (1966), p. xviii.

⁷⁶ Al llegar a Italia Quantz ya pertenecía a la Capilla Polaca y a la famosa orquesta de Dresde y había tomado clases, desde 1719, con el flautista virtuoso Pierre Buffardin. Al mismo tiempo, Quantz tomó como modelos a los compositores italianos como A. Corelli, A. Vivaldi, A. Scarlatti o compositores entrenados en Italia como Pisendel (discípulo de Vivaldi) y Haendel (a quien había conocido desde 1719 y visitó en Londres en 1727); en Italia, Quantz estudió con F. Gasparini, se alojó con J. A. Hasse (entonces discípulo de A. Scarlatti), tocó con el castrato Farinelli, la contralto Vittoria Tessi y el cellista Franciscello. Para más información sobre este tema véase: Mary Oleskiewicz, *Quantz and the flute at Dresden... op. cit.*, pp. 29-52 y J. J. Quantz: *Seven Trio Sonatas*, Middleton, A-R Editions, 2001; extractos de su *Autobiografía* (publicada en 1755 por F. W. Marpug) en: <http://www.jjquantz.org/index.php/biography>.

en 1729 y 1730), originalmente escritos para flauta de pico, en nuevas versiones para la flauta travesa; es probable que la visita de Quantz y la gran popularidad que para entonces había adquirido el instrumento sirvieran de inspiración y motivación a Vivaldi, aunque no hay pruebas documentales de ello. Como veremos más adelante, estos hechos fueron cruciales para el desarrollo de nuestro músico, Pietro Antonio Locatelli.

Además de Francia, otro importante centro de producción de música para flauta fue Berlín. Es bien conocido el hecho de que el Rey Federico "El Grande" de Prusia –quien subió al trono en 1740– fue un apasionado flautista amateur y cultivó a Quantz en su corte, como su maestro y director musical. Quantz, discípulo a su vez del virtuoso francés Buffardin –primera flauta en la orquesta de Dresde desde 1715–, perteneció a la orquesta de Dresde desde 1716, así como a la Capilla Polaca (1718) y a la *Hofkapelle* del Elector Augusto "el Fuerte" de Sajonia (1728).

Actualmente, Johann Joaquim Quantz –autor del *Ensayo de un método para tocar la flauta*, publicado en Berlín en 1752–⁷⁷ es considerado como uno de los pedagogos más citados y reconocidos en el estudio de las prácticas de ejecución del siglo XVIII, no solamente respecto a la flauta, sino también en lo que concierne a otros instrumentos (flauta de pico, oboe, cuerdas y clavecín), así como a prácticas orquestales. En este tratado encontramos capítulos enteros dedicados a la ornamentación, la articulación, la práctica de realización del bajo continuo y disertaciones en lo que se refiere a la estética musical tanto de la época barroca como de la Ilustración (representada por el estilo *galante*). La influencia de Quantz –reconocido como una autoridad por los teóricos de su época– fue determinante en la producción musical y en el desarrollo de la técnica flautística de toda Europa.⁷⁸ Locatelli (también intérprete de la flauta) es mencionado por Quantz en su autobiografía como un violinista virtuoso "demasiado" atrevido y apasionado, del tipo de Tartini y Geminiani, aunque, extrañamente, no menciona sus sonatas de flauta.

⁷⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752; trad. E. Reilly, *On playing the flute*, Londres, Ed. Faber, 1996. Basado en el Quantz, pero con críticas propias del cambio de estética, Johann Georg Tromlitz escribe el tratado *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* en 1791 (*The Virtuoso Flute-Player*, trad. A. Powell, Cambridge University Press, 1991).

⁷⁸ Para ampliar este tema, véase, Mary Oleskiewicz, *Quantz and the flute at Dresden* (Tesis doctoral), Duke University, 1998; sonatas y partitas de J.S. Bach, G. Ph. Telemann, de los músicos de la corte de Federico "el Grande" de Prusia (C. Ph. E. Bach, los hermanos Franz y Georg Benda, el mismo Quantz); en Italia, colecciones de sonatas y conciertos para flauta travesera de Vivaldi, Barsanti, Mancini, Marcello, Geminiani, Sammartini, etc.

1.3. Efervescencia en Ámsterdam y Londres, ca. 1730

El que muchos de los compositores italianos escribieran sonatas y conciertos para flauta traversa –la mayoría de ellos violinistas mas no flautistas como los franceses– se explica en gran parte porque trabajaron fuera de Italia, en países donde había una gran demanda por la música de flauta, tanto de músicos profesionales como de amateurs. El caso más representativo es el de Locatelli, que escribió y publicó él mismo sus *XII Sonatas* para flauta en Ámsterdam en 1732, caracterizándose por llevar el lenguaje técnico y expresivo de la flauta a extremos equivalentes al del violín. La razón de esto es que él mismo era, además de un virtuoso del violín, un flautista más que solvente y maestro de flauta. Al contrario de las prácticas habituales de la mayoría de los compositores de su época, la ornamentación en los movimientos lentos de sus sonatas está escrita profusamente, con un sello muy original. Otros compositores italianos que publicaron sonatas para flauta en Ámsterdam, antes que Locatelli, fueron Carlo Tessarini (1690-1762), Francesco Geminiani y E. Castrucci,⁷⁹ cuyas sonatas contenían ornamentaciones al estilo Corelli. En el mismo estilo pero más tardías son las *Six Sonatas a Flauto traversiere solo con Violoncello overo cembalo*, Op. 3, de Giovanni B. Platti (Nüremberg, 1743).

En Londres y en Ámsterdam se imprimieron numerosas ediciones de música para flauta por John Walsh, Estienne Roger y Michel Le Cène, respectivamente, quienes se apresuraban competitivamente a sacar la música de moda para flauta, a veces sin el permiso del compositor o sin que éste lo supiera. Sacaban, por ejemplo, colecciones de las arias de las óperas del momento (entre éstas, las óperas de Haendel y Hasse), en versión para flauta y bajo continuo. Los compositores italianos tuvieron mejores oportunidades de editar sus obras en Ámsterdam o en Londres que en su tierra natal. Para la década de los 20, más de una docena de compositores italianos publicaron sus obras para flauta en Londres o en Ámsterdam, en dónde el interés por la flauta crecía de manera espectacular. Era tal, que para 1729 se hizo una

⁷⁹ *XII Sonate per flauto traversie e basso continuo da Carlo Tessarini di Rimini, virtuoso; Opera Seconda*, Ámsterdam, 1729, que Walsh publicó en Londres como: *XII Solos for a german flute, a hoboy or violin, with a thorough bass for the harpsicord or bass violin...*, *Opera seconda* y *XII Sonate a Flauto Traversie, o Violino, o Hautbois e Basso Continuo, delli compositioni dei Gli Sign. Francesco Geminiani e E. Castrucci*, Ámsterdam, Le Cène, 1731.

traducción del tratado de flauta de Hotteterre al holandés. Proliferaron también los constructores de flauta, que encontraron un mercado seguro en esta economía creciente.

Más tarde, influenciados por el rey flautista Federico "el Grande", los flautistas aficionados alemanes también la prefirieron como medio de expresión musical y como símbolo de *status* socio-cultural; en la iconografía anglosajona, puede verse cómo caballeros de la aristocracia inglesa y holandesa se retrataron como músicos *dilettanti*, con una flauta. Entre los ejemplos de esto tenemos a Lord Willoughby Bertie, aristócrata, flautista y compositor, protector de J. Ch. Bach y K. F. Abel (y de su *Sociedad* de conciertos), mecenas de Haydn y amigo del pintor Thomas Gainsborough (1727-1788), quien lo retrató con su flauta, al igual que al "amateur gentleman" William Wollaston (c. 1759) y a varios personajes y músicos con sus instrumentos. Encontramos otros ejemplos en los cuadros de Johann Georg Platzer (Nüremberg, 1740, *Höfische Gesellschaft*), Cornelius Troost (*The dilettanti*, Tonemann, 1736), Lorentz Pascher (1734, *Man playing the flute*), el retrato con flauta de Karl Theodor von Platz Elector Palatine, discípulo del virtuoso Johann Baptist Wendling (Mannheim, 1757) y los retratos de los mismos Johann Joaquim Quantz y Federico "el Grande" con sus instrumentos.

2. La flauta travesera en España

2.1. Introducción de la flauta travesera en España, 1690-1701: tradición franco-flamenca del ámbito militar en Valencia

Aunque la flauta travesera existía en la Península Ibérica desde la época medieval, y sin lugar a dudas se usó durante el siglo XVI (en el inventario de Felipe II de 1589 había 54 flautas traveseras),⁸⁰ la “novedosa” flauta barroca se introdujo a España desde Francia, quizás proveniente de Flandes o de Italia.⁸¹ Rastrear su introducción nos remite necesariamente al oboe. El nombre “oficial” de la plaza de la Real Capilla es la de oboísta, y no es hasta el Nuevo Reglamento de 1749 en que se especifica “cuatro obues que también tocarán flautas”,⁸² aunque se sabe que ésta era una práctica habitual desde épocas anteriores, ya que, de hecho, los primeros flautistas profesionales fueron los oboístas; alternaban uno y otro instrumento según los requerimientos de las obras.⁸³ También, en las últimas décadas del siglo XVII y primeras del siglo XVIII, las flautas fueron tocadas por los bajonistas.⁸⁴ Según Beryl Kenyon de Pascual, el oboe se incluyó por primera vez en la orquesta de la Capilla Real en 1708, aunque había sido introducido a España desde antes por los instrumentistas franceses que

⁸⁰ Ardal Powell: *The Flute...*, *op. cit.*; “Flute: The Western transverse flute: History”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.

⁸¹ La transformación de la flauta fue tardía con respecto a otros instrumentos de viento, como el oboe; consistió en la modificación interna del tubo del instrumento, de cilíndrico a cónico, la división del cuerpo central en tres secciones (para contar con distintas afinaciones) y la añadidura de la llave para Re#/Mib, principales factores que convirtieron en “barrocos” al oboe y a la flauta. La primera noticia de la “nueva” flauta es de la corte de Luis XIV en Francia y su uso en obras de Charpentier y Lully (c. 1670-1680). Hotteterre (1707) menciona en el prólogo de su tratado que “*como la flauta travesera es un instrumento de los más agradables y el más a la moda*” decidió que debía escribir esta obra.

⁸² Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Española*, vol. 4, Madrid, Alianza Música, 1985/2001, p. 270, (en adelante, *HME*).

⁸³ En los tratados de flauta de la primera mitad del siglo XVIII, como el de Hotteterre, se agrupa a la flauta travesera con el oboe y la flauta de pico y en las colecciones de obras casi siempre se especifican las tres alternativas de instrumentación.

⁸⁴ Los bajonistas, por lo general, tocaban la flauta de pico, que había formado parte de las capillas musicales desde el siglo XVI y gran parte del XVII; después parece haber caído en desuso por un tiempo hasta su nueva aparición como instrumento “novedoso”, es decir, transformado a barroco; muchas de las veces es complicado saber si “flautas” se refiere a flautas de pico o a traveseras; Kenyon de Pascual menciona que en 1704 los bajonistas reclaman un aumento de sueldo por “habérseles aumentado los nuevos instrumentos de flautas que sus antecesores no habían usado” y sugiere (a partir de las obras de Durón, del empleo de clave de Do y de las tesituras en las obras de José de Torres) que las flautas traveseras no se usaron en la Capilla Real hasta la llegada de Corselli y la primera aparición del término “flauta travesera”. Aunque la flauta de pico también se vio modificada en Francia o Flandes al “modelo barroco” y se usó durante el primer tercio del siglo XVIII particularmente en Italia, Inglaterra y Alemania, después fue cediendo terreno a la travesera, que logró adaptarse mejor a la estética y las características de la música nueva.

acompañaron a los reyes María Luisa de Orleáns en 1679 y al nuevo monarca Felipe V en 1701;⁸⁵ aunque estos músicos regresaron al poco tiempo a su país por problemas económicos y falta de interés en la corte, las prácticas musicales de la corte francesa y la presencia de los oboes, a pesar de no ser del todo consistente, se estableció en Madrid desde entonces. Con respecto a las flautas traveseras, se sabe que los nuevos modelos de flautas fueron introducidos por dos hermanos flamencos, naturales de Cambray, Miguel y Joseph Haultedoque [Hauteclocq o Hauteloche], que fueron a España en 1690, probablemente llevados desde Dusseldorf a la corte española por la nueva reina Mariana de Neoburgo;⁸⁶ estos hermanos tuvieron dos actuaciones en El Buen Retiro, “con los instrumentos de violín y flauta”, y solicitaron entrar a la Capilla Real, a la que finalmente entraron en 1693 como violinistas, con la recomendación de la reina. El violín se consideró de mayor necesidad en la planta “para hazer buena musica”; aún así, las flautas fueron descritas en la recomendación del patriarca como “instrumentos de novedad y armonioso acompañado de otros”.⁸⁷ La sustitución de los instrumentos nuevos por los ya existentes de las mismas familias (chirimía, bajón, flauta de pico) fue gradual, ya que su uso coexistió durante la primera mitad del siglo XVIII y, por lo general, los nuevos instrumentos eran más bien añadidos a las funciones del mismo músico.⁸⁸

⁸⁵ Beryl Kenyon de Pascual: “El primer oboe Español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza”, *Revista de Musicología* VII, 2 (1984), pp. 431-434; los cuatro oboístas eran: Jean Bonpar, Louis Auger, Louis Alais y Nicolás Grifón. Véase también Cristina Bordas: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

⁸⁶ Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción... op. cit.* La reina Mariana de Neoburgo, gran aficionada a la música y en particular al oboe, contribuyó a la modernización de la plantilla de la Capilla Real llevando consigo músicos alemanes (14), italianos y flamencos.

⁸⁷ P. Rodríguez, *op. cit.*; véanse también trabajos de B. Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, *España en la música de Occidente*, vol. 2, p. 94; Luis Robledo: “Capilla Real”, *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), p. 125 (en adelante, *DMEH*).

⁸⁸ Al respecto, véase Joseba-Endika Berrocal: “Y que toque el abué. Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 293-312.

2.2. Flautistas en la Real Capilla madrileña, 1737-1790

2.2.1. Luis Misón (véase también Cap. 5.3.)

Durante la primera mitad del siglo XVIII, las plazas de oboe fueron en aumento gradual en la planta de la Capilla Real, lo cual refleja la transformación de la orquesta y el gusto creciente por los instrumentos de viento: en 1708 Jesebek o Gesembeck, originalmente bajonista y probablemente de Bohemia, ocupa la primera plaza de oboe; los oboístas franceses Claude Voyenne [Boyenne] y Luis Bucquet,⁸⁹ músicos de las Guardias Reales desde 1712 fueron contratados como supernumerarios de la capilla en 1729 y como numerarios en 1731/32; en 1739 –al aprobarse la nueva planta con Corselli como Maestro de Capilla– son tres (dos primeros y uno segundo), en 1748 –año de contratación de Luis Misón– llegan a ser cinco las plazas de oboe y para junio de 1749 se estabilizan en cuatro plazas.⁹⁰

Cuando Misón entró por oposición a formar parte de la Capilla, en julio de 1748, estaban como primer oboe Joseph Jesebeck, segundo Manuel Cavaza (o Cavazza), tercero Francisco Mestres y cuarto Juan López. Misón entró como quinto oboe; en junio de 1749 Jesebeck ya no aparece en las nóminas,⁹¹ Cavaza pasa a ocupar la primera plaza y Misón queda en cuarto lugar. Las plazas se quedan así hasta la muerte de Misón, en 1766, ya que él es el primero que muere.

⁸⁹ B. Kenyon: “El primer oboe...”, pp. 94-95.

⁹⁰ Archivo de música del Palacio Real de Madrid (en adelante: APR), Caja 77/2 y 77/3, Gajes y Rooles. Ver tabla de plazas más adelante.

⁹¹ Nótese que desde la entrada de Misón hasta la muerte de Jesebeck la Capilla contó con cinco plazas. Aparecen simultáneamente los cinco con sueldos en las nóminas; es probable que Jesebeck, que había ingresado a la Capilla en 1708 y llevaba 40 años sirviendo en ella cuando entra Misón, se encontrara ya enfermo y no activo y que muriera en 1749.

Tabla 1. Instrumentistas que ocuparon las plazas de oboe/flauta de la Capilla Real de 1743 a 1766

Año	1743 ⁹²	1748 ⁹³	1749 ⁹⁴	1756 ⁹⁵	1758 ⁹⁶	1766 ⁹⁷
Plaza 1	José Jesembeck [Gesembek]	José Jesembeck	M. Cavaza	M. Cavaza	M. Cavaza	Manuel Cavaza
Plaza 2	Claudio Boyene [Voyenne]	Manuel Cavaza ⁹⁸ [Cavazza, Cabaza Ansalda]	F. Mestres	F. Mestres	F. Mestres	Francisco Mestres
Plaza 3	Luis Buquet [Bouquet]	Francisco Mestres ⁹⁹	Juan López	Juan López	J. López	Juan López
Plaza 4		Juan López [Ximénez] ¹⁰⁰	Luis Misón	Luis Misón	L. Misón	Manuel Espinosa [de los Monteros] ¹⁰¹
Plaza 5		Luis Misón ¹⁰²				

El hecho de que Misón ocupara siempre la última plaza de oboe cuando era tan bien apreciado como instrumentista por las crónicas de la época tiene varias explicaciones. La primera es que el sistema de promoción de la Real Capilla respetaba usualmente el orden de antigüedad dentro de las plazas; los músicos iban ascendiendo de plaza al quedar vacante la inmediata superior, por lo general, por muerte del músico que la ocupaba. Durante el reinado de Carlos III se instaura incluso el reglamento del derecho de ascenso sin necesidad de realizar una petición previa, pero solamente para los violines, aunque había sido una práctica habitual desde el reinado de Fernando VI también en los otros instrumentos.¹⁰³ Otro factor es que el oboe tenía mayor representatividad dentro el repertorio de la Capilla que la flauta (tanto la producción musical de Misón como su reputación nos hacen pensar que su primer instrumento era la flauta); en las oposiciones que se llevan a cabo para la plaza vacante a la muerte de Misón, el tribunal del jurado, ante igualdad de habilidades, recomienda que se contrate al

⁹² Datos de A. Martín Moreno, *HME*, vol. 4, p. 33 (según Subirá).

⁹³ APR, Caja 77/2. Gajes y Roolos 1747-58. Los sueldos son: 800, 400, 300, 300 y 300 ducados al mes, respectivamente.

⁹⁴ APR, Caja 77/3. Los sueldos son: 110 Reales de vellón, 90, 70 y 70, respectivamente.

⁹⁵ Datos de Judith Ortega: “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), pp. 395-442; A. Martín Moreno: *Historia de la Música Española (HME)*, vol. 4, p. 270. Sueldos: 12000, 10000, 9000 y 8000 respectivamente.

⁹⁶ APR, Caja 83. Los sueldos 1000, 833, 750, 583, están en reales al mes.

⁹⁷ Datos de J. Ortega: “La Real Capilla...”, p. 428.

⁹⁸ Manuel Cavaza entra a la CR desde 1744 y muere el 6 de diciembre de 1790.

⁹⁹ Francisco Mestres ingresa a la CR en 1747, muere el 5 de diciembre de 1796.

¹⁰⁰ Juan López Ximénez entra a la CR en 1747, muere el 22 de abril de 1777.

¹⁰¹ A la muerte de Misón, en 1766, Manuel Espinosa entra a sustituirlo.

¹⁰² Misón entra a la CR el 27 de junio de 1748.

¹⁰³ J. Ortega: “La Real Capilla...”, pp. 422-426.

oboísta José Escalonet sobre el flautista Manuel Espinosa, porque “la plaza de oboe importa más”. Contrario a la recomendación del tribunal, el Patriarca (en quien recae la decisión final), opta por Manuel Espinosa, de quien dice ser “el más diestro en ambos instrumentos y especialmente en la flauta” y además, “mozo sano y robusto de buena presencia y costumbres”.¹⁰⁴ Este dato es importante porque por primera vez se favorece a la flauta sobre el oboe. Aunque no se detalla porqué se dice que es "de buena presencia y costumbres", es probable que esto tenga relación con su pertenencia a una de las bandas militares de la realeza, por lo que veremos en seguida.

2.2.2. **Ámbito militar**

Manuel Espinosa de los Monteros –originario de Jaén, proveniente de la Catedral de Sevilla–¹⁰⁵ entró a la Real Capilla en 1766 (a la muerte de Misón) con la 4ª plaza de flauta y oboe; posteriormente, bajo el reinado de Carlos IV, fue ejecutante y afinador de claves y maestro de clave de las infantas y llegó a ocupar la plaza de 1ª flauta/oboe (1796). De su autoría sobrevive un cuaderno manuscrito con 19 piezas militares, *Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores* (1761),¹⁰⁶ revisado y aumentado en versión impresa en 1769 como *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la Infantería de S. M.* Este libro, promovido por Carlos III para sustituir las *Ordenanzas* de los cuerpos de Infantería de 1728, contiene "toques de guerra", marchas y *llamadas* del repertorio militar que se tocaban en los desfiles y fiestas públicas en celebración a los reyes, desde principios del siglo XVIII.¹⁰⁷ Begoña Lolo (2000),¹⁰⁸ sostiene que Manuel Espinosa fue solamente el compilador y arreglista de las piezas, cuyos autores no se conocen. El que Espinosa haya recopilado y escrito estas *Ordenanzas* y se le haya encargado más tarde una versión impresa actualizada, con el fin de homogeneizar las *llamadas* y *toques* militares,

¹⁰⁴ J. Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953; J. Ortega; “La Real Capilla...”, p. 415.

¹⁰⁵ Véase J. Ortega (2010), tesis *La Música...*, *op. cit.*

¹⁰⁶ M 2791, Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid. M. Espinosa (Andújar, Jaén c.1730-Madrid 1810), en E. Casares Rodicio, (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4.

¹⁰⁷ Para más información sobre este tema véase : M. J. de la Torre Molina, *Música y ceremonial en las fiestas de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, España, consultado en la pág.: digibug.ugr.es/bitstream/10481/4588/4/4.%20Volumen%20III.pdf y B. Lolo, "El himno", en: *Símbolos de España*, Madrid, CEPC, 2000.

¹⁰⁸ *Ídem*, pp. 309-401 y 409.

nos habla de su pertenencia a una de las bandas militares de la realeza –Guardias Valonas o Reales Guardias de Infantería–, de su formación como músico militar, que conocía y ejecutaba estas marchas en las celebraciones reales y de cómo se relacionaban los ámbitos de la música militar con el de la Real Capilla, en la que más tarde (1766) es contratado con plaza de flautista/oboísta.

He encontrado que *La marcha granadera* de este libro (origen del actual Himno Nacional de España conocido como *La Marcha Real*)¹⁰⁹ corresponde a la penúltima pieza del manuscrito mexicano *XII Sonatas a Solo: Marcha de los Granaderos de Pérez Cano*, con algunas variantes rítmicas con respecto a la original. En el capítulo 5, 5.6, referente a las danzas del manuscrito mexicano, se amplía la información al respecto.

Se ha documentado cada vez más como una práctica usual el que el oboe y la flauta se introdujeran en las capillas eclesiásticas desde el ámbito de la música militar. Era habitual que hubiese un tránsito de músicos “prestados” de las Reales Guardias de Infantería –que incluían instrumentos de viento como pífanos, oboes, clarines y tambores– hacia la iglesia,¹¹⁰ cuando eran requeridos para ocasiones especiales. Los instrumentistas contratados en regimientos militares que colaboraban eventualmente en las capillas, aspiraban a formar parte de éstas y se presentaban habitualmente a las oposiciones. Misón, al igual que su padre, no fue la excepción. Su carta petitoria, en junio de 1748, para integrarse a la Real Capilla, hace referencia a su puesto en las Reales Guardias de Infantería Española de la siguiente manera:

“Señor Dn. Luis Misón Obue y flauta de las Reales Guardias de Infantería Española puesto a los reales pies de V. M. [Vuestra Merced] dice, como hallándose sin destino seguro, para poder mantenerse, y atender a su pobre familia, y teniendo vivos deseos de servir a V. M. en su Real Capilla sup.ca a V. M. le haga la honra de admitirle en ella, en plaza de oboe, y flauta...”¹¹¹

Como se mencionó antes, también los oboístas/flautistas franceses Claude Vuyenne y Luis Bucquet pertenecieron a las Guardias Reales desde 1712 y posteriormente fueron contratados como supernumerarios de la capilla en 1729 y como numerarios en 1731/32. Se ha encontrado

¹⁰⁹ Llamada "Marcha de Honor" por S. M. el Rey Don Carlos III en 1770; según algunos sostienen, fue regalado con motivo de su boda con María Amalia de Sajonia por el Rey Federico Guillermo I de Prusia, pero este hecho carece de fundamento comprobado.

¹¹⁰ Véase J. Berrocal, “Y que toque el abué...”, pp. 300-303 y J. Ortega, *La música en la corte de Carlos II y Carlos IV (1759-1808)...*, *op. cit.*

¹¹¹ Véase APR, Caja 103, Exp. 5, Petición de Luis Misón, junio de 1748; citado por J. Berrocal: “Y que toque el abué...”, pp. 302-303. Véase documento de E. Michon.

una colección de piezas a dúo de flautas compuestas por el hermano de Luis Bucquet, Pierre,¹¹² quien probablemente también tocaba en las Guardias Reales de Felipe V y estaba casado con Louise Voyenne, hermana de Claude. Estos dúos –dedicados al conde de Rottemberg, Frédéric-Rodolphe, embajador francés en España, Capitán de Caballería y consumado flautista– fueron impresos en Sevilla por el francés Pedro Caillaux en 1734. En 1745 se registra a Caillaux como impresor musical en Madrid y músico de las Reales Guardias Valonas de Infantería Española.

Como puede observarse, la flauta travesera era un instrumento favorito en el medio de las bandas de viento de los regimientos militares tanto en Francia como en España, y los instrumentistas que obtenían plazas en la Real Capilla y en la Real Cámara del Rey provenían, en su mayoría, del ámbito militar.

2.2.3. Vías de circulación de músicos, teatro-iglesia

Otro ámbito de vital importancia para el desarrollo de los instrumentos de viento y su repertorio fue el de la música teatral cortesana; se podría afirmar que no hubo músico que no transitara entre ambos mundos y ambos lenguajes musicales. La estrecha relación y retroalimentación que se dio entre la música eclesiástica y la teatral es incuestionable. El manuscrito de relación *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente*, hecho por Farinelli [Carlo Brioschi], describe la Composición de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758 –a la que pertenecían la mayoría de los músicos de la Real Capilla– en la que los oboes/flautas son cinco.¹¹³

¹¹² Pierre Bucquet (ca. 1680-ca. 1745), *Pièces à deux flûtes traversières sans base divisées en quatre suites*, Sevilla, 1734, conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia (RES 206), Sto. Domingo de la Calzada, Ars Hispana, (ed. A. Pons Seguí), 2011.

¹¹³ A. Martín Moreno, *HME*, p. 358 (1. Manuel Cavazza, 2. Francisco Mestres, 3. Juan López, 4. Luis Misón y 5. José Escalonet (Supernumerario).

2.3. Repertorio sacro español con flauta de mediados del siglo XVIII

El repertorio flautístico de mediados del siglo XVIII es considerablemente significativo y se ha visto enriquecido gracias a investigaciones recientes. El importante papel que jugó la flauta dentro las capillas de música en géneros como el villancico y la cantata eclesiásticos, nos sirve como punto de referencia y parámetro para el estudio del repertorio de cámara con flauta. Tan sólo en el archivo de la Real Capilla se conservan alrededor de ochenta obras de Francisco Corselli cuya instrumentación incluye dos flautas traveseras; en este contexto, la flauta se usó en Lamentaciones, Lecciones de Semana Santa o de difuntos y en motetes, asociándose con símbolos de muerte y de lamento; también se utilizó con una simbología más bien festiva en villancicos y cantatas en castellano (*Cantadas y Tonos*) de Navidad o dedicadas al Santísimo Sacramento y otras advocaciones.¹¹⁴ A reserva de hacer un estudio más a fondo del uso de la flauta en el repertorio de música de iglesia, con estas mismas temáticas encontramos algunas cantatas y villancicos de maestros de capilla –como Jaime Casellas [Cassellas], el Padre Antonio Soler, Juan José de Iribarren y José Mir y Llusá– de la Catedral de Toledo, El Escorial, la Catedral de Málaga y la de Valladolid, que utilizan dos flautas traveseras; en algunos archivos musicales novohispanos como los de Puebla, Durango y México se encuentran obras de Casellas, Iribarren y Mir y Llusá. El Catálogo de la Catedral de Málaga¹¹⁵ registra un número importante de obras (al menos cuarenta) de Iribarren de entre 1740 a 1764 que especifican la flauta/s travesera/s, en combinación con flauta dulce y oboes: 2 Lamentaciones, 5 Misereres, 2 Arias, 11 Cantadas y 20 Villancicos. El lenguaje de estas obras es muy idiomático para el instrumento, lo cual denota la destreza y profesionalismo de los ejecutantes. La flauta ha sido también un instrumento identificado con los pájaros y con las escenas pastoriles; la cantata de adoración al pesebre *A ti invisible ruiseñor canoro*,¹¹⁶ también de Corselli, en la que la flauta obligada representa al ruiseñor en constante diálogo virtuoso con la parte vocal, es una verdadera joya.

¹¹⁴ Véase *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, J. Peris (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1993; aproximadamente: 17 Lamentaciones, 19 Lecciones de difuntos, de Semana Santa, 6 Motetes, 4 Salmos, 6 Cantadas de Navidad y 9 Villancicos de Corselli y otros autores incluyen flautas traveseras. Entre los *Tonos* y *cantadas* del compositor barcelonés Jaime Castellas (1690-1764), Maestro de Capilla de Santa María del Mar y de la Catedral de Toledo, encontramos algunos con dos flautas (de pico y/o travesas) como "Ardiente Mariposa" al Santísimo Sacramento, en donde las flautas representan los batidos de las alas de la mariposa.

¹¹⁵ A. Martín Moreno, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*, vols. I y II, Granada, Junta de Andalucía, 2003.

¹¹⁶ F. Corselli: *Cantada de Navidad con Viol.s, Flautta, y Violoncello Obligado "A ti invisible Ruiseñor Canoro"*, Caja 748, No. 436, APR. Grabada en el CD *Francisco Corselli, El Concierto Español*, Glossa, 2002.

2.4. Música instrumental con flauta

Enfocándonos ahora al repertorio de la música instrumental de cámara, encontramos también un número significativo de sonatas para flauta. De este repertorio formaban parte las doce sonatas para flauta y viola de Luis Misón –ahora perdidas– descritas en 1927 por José Subirá en su libro *La Música en la Casa de Alba*.¹¹⁷ Además han sobrevivido algunas obras de músicos de la Real Capilla, como la *Sonata para Flauta hecha para las oposiciones de 1777*, de Manuel Cavaza¹¹⁸ –español de origen italiano, primer oboe de la Real Capilla y compañero de atril de Misón– y una sonata para flauta incluida en la colección de sonatas de violín de José Herrando.¹¹⁹ Estas sonatas a *Solo*, compuestas específicamente para las pruebas de selección de los músicos instrumentistas de la Real Capilla, constituyen un corpus musical de gran valor que no había merecido la suficiente atención. En fechas recientes los musicólogos españoles Judith Ortega y Joseba Berrocal han publicado una colección de treinta y seis sonatas a solo para diversos instrumentos (entre ellas, la sonata de flauta de Cavaza) pertenecientes a la Real Capilla de Palacio de Madrid.¹²⁰ Este corpus representa una referencia importante para la música de cámara instrumental, aunque, hasta donde se sabe, la interpretación de estas obras no trascendía a otros ámbitos fuera del Palacio Real, en donde cumplían una función dirigida expresamente a las pruebas de las oposiciones.

Encontramos también las sonatas en trío, Op. 3¹²¹ y otra sonata de flauta en la colección de sonatas de violín de Juan Oliver Astorga¹²² y una sonata para flauta y bajo de

¹¹⁷ J. Subirá, *La música en la casa de Alba*, Madrid, 1927.

¹¹⁸ APR, Caja 629/105. Recientemente editada por Judith Ortega y J. Berrocal en *Sonatas a Solo en la Real Capilla*, Madrid, ICCMU, 2010.

¹¹⁹ J. Herrando: *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín...*, L. Siemens, (ed.), Madrid, SEdM, 1987.

¹²⁰ J. Ortega y J. Berrocal. *Sonatas a Solo...*, op. cit.

¹²¹ *Six Sonatas for two German Flutes or two violins and a Bass*, Londres, Preston and Son, c. 1790, British Library; probablemente contenidos en los “Diez tríos de Oliver” y “otros doze de Oliver nuevos” de la colección musical del Duque de Alba, según George Truett Hollis: “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de musica, de la testamentaria del Exmo. Sr. D.n. Fern.do de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba”, (1777), *Anuario Musical* no. 59, 2004, pp. 156.

¹²² Juan Oliver Astorga, *Sonatas I-VI, Op. 1, para violin y bajo, siendo la No.1 también para flauta travesera (Londres, 1767)*, Lothar Siemens Hernández, (ed.), SEdM, Madrid, SEdM, 1991. Astorga, flautista y violinista virtuoso de la corte del Duque de Württemberg, Stuttgart, en 1762, se traslada a Londres en 1766, colaborando como concertista y socio en la *Sociedad Bach-Abel*, coincidiendo en ambos lugares con Joan Pla. Sus obras se encuentran en inventarios de la Nueva España y otros virreinos americanos.

Felipe Lluch.¹²³ Aunque aquí no se pretende ofrecer un listado/catálogo exhaustivo del repertorio flautístico,¹²⁴ no quisiera dejar de mencionar obras como los quintetos y sextetos con flauta/s, de Luigi Boccherini¹²⁵ –dedicados al Infante Don Luis–, un concierto para flauta y orquesta de mismo autor (Op. 27/24) y los conciertos de flauta de las últimas décadas del siglo XVIII de Pedro Medina y Francisco Secanilla.¹²⁶ Estas obras –enmarcadas dentro de la estética del clasicismo– pertenecen al ámbito de las “siestas” musicales que florecieron en España dentro de las catedrales e iglesias a fines del siglo XVIII, en dónde, a determinadas horas entre los servicios religiosos –particularmente entre las tres y cuatro de la tarde–, se hacían conciertos de música instrumental secular con el fin de atraer nuevamente a los fieles, distanciados de la fe cristiana.¹²⁷

2.4.1. Viajeros virtuosos: los hermanos Pla

Se han encontrado también un buen número de obras para flauta de músicos españoles establecidos en cortes europeas, publicadas en Londres, Ámsterdam y Berlín. Es el caso de las

¹²³ *Sonata for flauto traverso by Signor Filippo Lluge* [Lluch, (Ruge, Ruge, Rouge), (?), autor de probable origen español, cuya sonata está en la British Library de Londres) quien, según. Véase Mariano Martín, en: “La Flauta de Pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España”, *Revista de Musicología* X, pp. 115-118, podría haber tenido un origen español, aunque esta hipótesis no está fundamentada.115-118. Felipe Ruge Romano (c. 1725-1775), flautista de Roma, tocó en “Le Concert Spirituel” de París en 1753; en el archivo del Palacio Real se encuentran unos duetos de su autoría para dos tiples con dos flautas dedicados al Príncipe Eugenio “Duca di Wirtemberg” (Württemberg), albergados también en la Biblioteca Nacional de Francia, París (consultadas en línea a través de la *Source gallica.bnf.fr*). A juzgar por el apodo “Romano” –que aparece en el catálogo del editor Roger de Ámsterdam (1716) que registra doce sonatas para dos flautas y bajo– y por el nombre italiano Filippo Ruge con el que firma la dedicatoria, en italiano, al Duque de “Wirtemberg”, lo más probable es que fuera italiano, de Roma, y que su nombre se haya castellanizado al incluirse en el acervo madrileño. Trabajó en Francia (obras manuscritas en el catálogo *Ruge-Seignelay*) y en Alemania. De su autoría encontramos también: *Six solos* (Londres, Walsh, 1751, edición facsimilar de S.P.E.S., 1990) y *Capricci per Flauto* (Ms. de Genova, s.f, ed. facsimilar de SPES, 2001).

¹²⁴ Para un catálogo completo del repertorio ibérico peninsular para flauta consúltese el sitio: <http://www.flauto-traverso.com/index.html> de Antoni Pons, basados en bibliografía diversa aquí documentada. Frans Vester, *Flute Music Of The 18th Century...*, op. cit.; Josep Dolcet, “L’obra Dels Germans Pla. Bases Per A Una Catalogació”, *Anuario Musical* no. 42, Barcelona, CSIC, 1987. RISM Series A/II, *International Inventory Of Musical Sources After 1600*.

¹²⁵ Existen varias ediciones de las colecciones de los cuatro opus de quintetos (Op. 16, 17, 19, 55 y sin s/Op.) y sextetos (Op. 16) con flauta/s en bibliotecas de Leipzig, París, Bruselas, Roma, Venecia, Real de Copenhague, British Library de Londres, Library of Congress, Washington, UCA, Berkeley, así como un posible autógrafo manuscrito en el Archivo de Música del Palacio Real: Luigi Boccherini, *Tres Quintetos para dos flautas, violín y cello. 6 Quintetti para Flauta, violino primo, viola, violoncello solo e basso*. Caja 1023, nos. 1486-1495.

¹²⁶ Pedro Medina (c.1760; fl. 1770-1794); Francisco Secanilla (1775-1832), ambos en el Archivo de Música de la Catedral de Zaragoza. Véase, Antonio Ezquerro, *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada*, vol. LXIX, Barcelona, CSIC “Mila i fontannals”, 2004.

¹²⁷ A. Ezquerro E., *idem*.

coleciones de sonatas en trío, los dúos y el *Concierto Favorito* para dos flautas y orquesta de los reconocidos y aclamados hermanos catalanes flautistas-oboístas, Joan y Josep Pla;¹²⁸ de estas extraordinarias obras se han encontrado copias manuscritas en la British Library, la Central Library en Cardiff, la King's College Rowe Music Library, Cambridge, la Badische Landesbibliothek en Karlsruhe, la Zentralbibliothek de Zúrich, la Biblioteca Nacional de París, la Biblioteca Gran-ducal de Baden, la Biblioteca del Conservatorio *G. Verdi* de Milán, la Biblioteca del Estado en Estocolmo y otras; además, existen referencias a Pla en inventarios de música de Nueva España; entre las obras que se enlistan en el inventario *Memorias del Jaral de Berrio*, encontramos con el No. 78, "2 otras [oberturas] de Pla a 3 r^s [reales]", aunque no es posible saber de qué hermano se trata, ya que hay un tercer hermano, Manuel, también instrumentista de viento y de clave y prolífico compositor que fue ampliamente reconocido en España. Beryl Kenyon (1987) ha documentado que Joan y Josep Pla, junto con Manuel,¹²⁹ tocaron en Madrid en la ópera *Achille in Sciro* de Francisco Corselli, representada en el Coliseo del Buen Retiro en 1744; el mismo Kenyon confirma la participación de Joan en la Real Capilla de Madrid en 1758, como suplente.

Joan y Josep Pla fueron viajeros virtuosos del oboe y la flauta travesera (además de tocar el salterio y el violín) que ofrecieron numerosos conciertos en Londres, París (*Le Concert Spirituel*), Lisboa, ciudades de Italia, Holanda y Alemania; fueron contratados como *Cammermusicus* por el Duque de Württemberg en la corte de Stuttgart (1755/1759), entonces bajo la dirección del *Kapellmeister* napolitano Niccolò Jommelli, con salarios por arriba de la norma. A la muerte prematura de José, acaecida en 1762, Joan [Joan Bautista] fue nuevamente a Lisboa por recomendación de Domenico Scarlatti.¹³⁰ En 1769 obtuvo una plaza como

¹²⁸ Juan y José Pla: *Six sonatas for two German Flutes*, Londres, Hardy/Weckler (eds.), 1754/1770; *The Favorite Concerto*, Londres, British Library; 6 Dúos para flauta Op. 1, publicados en Berlín y en Ámsterdam (después en Londres por Longman y Broderip, ca. 1780). Entre las ediciones actuales encontramos: Joan Pla: *Sis Sonates per Flauta, Violí I Baix Continu*, Josep Dolcet i Eduard Martínez (eds.), Barcelona, Tritó, 2000 y *Dos Tríos de Pla*, Beryl Kenyon de Pascual, Madrid, SEdeM (1987). La grabación monográfica: *Galant with an attitude*, Musicians of the Old Post Road/Lala Fontegara, Londres, Meridian Records CDE 84419, 2000.

¹²⁹ Manuel Pla (n. Torquemada; m. Madrid, 13 sept. 1766) fue instrumentista de viento de las Reales Guardias Españolas y tocaba en la capilla del convento de las Descalzas Reales en Madrid, de donde, aparentemente, nunca salió. También tocaba el clave. Se sabe que tocó en algunas óperas cortesanas con la Real Capilla. Sus composiciones tanto sacras como seculares (sinfonías, conciertos, tríos, duetos, salmos, misas, zarzuelas, serenatas, villancicos, tonadillas, cantadas, etc.), fueron muy bien ponderadas en su época.

¹³⁰ Para más detalles sobre la relación de los Pla con D. Scarlatti, véase el artículo de Matthew Haakenson, "Two Spanish brothers revisited: recent research surrounding the life and instrumental music of Juan Bautista and José Pla", *Early Music*, vol. xxxv, no. 1, 2007, pp. 83-96. José Pla (n. 1728; m. Stuttgart, 14 de dic. 1762), el menor de los hermanos, tocó a los 16 años en la ópera de corte de Madrid, en *Le Concert Spirituel* de París en 1751-52

bajonista (fagotista) en la Real Cámara de José I de Portugal, en la cual permaneció hasta 1773. Sin lugar a dudas, los Pla conocieron a Luis Misón; coincidieron con él en Madrid en las mismas fechas, así como en su trayectoria anterior, como músicos de las Guardias Reales, junto con los padres de ambos músicos.

2.4.2. **Antonio Rodil**

Otro repertorio interesante lo conforman las colecciones de seis sonatas para flauta y bajo y seis dúos de flauta de Antonio Rodil, instrumentista virtuoso de flauta y oboe, nacido en España en la primera década del siglo XVIII que falleciera en 1787 en Lisboa, en donde había tocado (al igual que Joan Pla) como 1ª flauta en la Orquesta de la Real Cámara al servicio de D. José I de Portugal.¹³¹ Rodil fue maestro de su hijo Joaquim Pedro, quien fue reconocido como uno de los flautistas más notables de su época, destacando como primera flauta de la Orquesta del Teatro de San Carlos entre 1808 y 1825. Antonio Rodil entró a la orquesta cortesana lusitana desde 1765 como oboísta, después de haber estado una temporada en Londres, en donde se le reconoció como un virtuoso de ambos instrumentos de viento; es muy probable que Rodil conociera a Oliver Astorga y a los Pla, ya que la trayectoria artística de ambos coincide en Londres, entonces un centro musical efervescente. Aunque no está documentado, es posible que Joan Pla, que había llegado desde 1762 a la corte portuguesa, alentara a Rodil a ir a Lisboa.

De Rodil se han encontrado sinfonías orquestales en Nueva España como parte del archivo de música del Colegio de Sta. Rosa de Santa María en Morelia, Michoacán, que provenían directamente del archivo del Real Palacio de Madrid, como lo menciona Ricardo Miranda en su artículo "Reflexiones sobre el Clasicismo en México".¹³² Estas sinfonías

(donde también tocó el violín), y en Londres en 1753-54. Compuso obras instrumentales y vocales. Joan Bautista Pla, el mayor, fue miembro de las Guardias Reales, también virtuoso del salterio. Estuvo en Lisboa entre 1747 y 1751. Compuso sonatas, 2 conciertos y al menos un Aria italiana, mencionada en el *Mercurio de Francia* en 1752.

¹³¹ *Sei Sonate A Solo per Flauto Traversiero e Basso dedicate Alla Mesta Fedillissima di Giuseppe I° Ré de Portogallo e de Algarve del suo Músico di Camera Antonio Rodil*, Londres, Weckler, (ed.), 1775, British Library. Agradezco a Emilio Moreno por facilitarme estas obras. La plaza de 2ª flauta perteneció a Antonio Heredia. Para más información sobre Rodil véase "Antonio Rodil (c. 1710-1787), flautista, compositor y profesor" de Alexandre Andrade, en *Relafare*, 30-01-2007.

¹³² Ricardo Miranda, "Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)" en *Heterofonía*, no. 116-117 (CENIDIM, México, 1997), pp. 39-50. Según Miranda, las obras orquestales de Sarrier y Rodil –recibidas directamente del acervo de la Real Capilla de Madrid– se habrían interpretado en las "festividades" o "coloquios"

conformaron el repertorio de la orquesta de señoritas "las Rositas", que amenizaba "coloquios" y veladas musicales en los albores de la Independencia de México.

2.5. Métodos de flauta en España en el siglo XVIII

En cuanto a métodos del instrumento, sobrevive casi nada: un manuscrito anónimo con una tabla de digitaciones, escalas y pequeñas piezas en el Monasterio de Aránzazu, Guipúzcoa, sin duda escrito con fines didácticos; también encontramos una somera referencia a la flauta, su manera de tocarse y una tabla de digitaciones, en el cuadernillo *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...* de 1754, de Pablo Minguet e Yrol. No parece haber ninguna correlación entre este último manual y su tabla de digitaciones con el tratado de Hotteterre –que está dividido en capítulos específicos y es mucho más detallado– ni con el tratado de Quantz. Recordemos que ya para 1752 Quantz había publicado en Berlín su extensivo tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo de un método para tocar la flauta), en el que recoge sistemáticamente la sofisticada práctica flautística y la estética musical europea de los últimos veinte años.

por la orquesta del Colegio de las Rosas (*las rositas*), en los que podrían haberse encontrado algunos de los personajes de la Independencia mexicana como Allende, Matamoros, o los mismos Hidalgo y Morelos.

3. La flauta traversa en Nueva España en el siglo XVIII

Debido a que los archivos que más han sobrevivido son los de las iglesias y catedrales – principales centros y "motores" del quehacer musical de la ciudad virreinal– es en éstos en donde encontramos documentación sobre instrumentistas e instrumentos que podemos tomar como referencia y parámetro de las prácticas instrumentales en otros ámbitos. La actividad en la Catedral reflejaba en gran medida el desarrollo musical de la urbe; los instrumentistas aspiraban a tener plazas en las capillas como principal medio de sustento, a pesar de las constantes quejas por los bajos salarios.

Se ha estudiado principalmente la documentación de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, complementándola con información accesible de otras catedrales como Oaxaca, Puebla, Valladolid y Durango. En cuanto al ámbito de los teatros (véase 3.2.3), se tomaron las referencias existentes en las crónicas de Olavarría y Ferrari (1889), retomadas por otros autores como Otto Mayer-Serra (1947) y H. Schilling (1958) y se revisaron documentos originales de los archivos del Fondo Reservado de la Biblioteca del MNAH y de la Biblioteca Nacional, que son de la segunda mitad del siglo XVIII.

3.1. Perspectiva histórica

3.1.1. Flauta de pico *versus* flauta traversa, siglo XVI.

Los instrumentos de viento –flautas, chirimías, bajones, cornetas y sacabuches- tuvieron una gran importancia en la primera etapa del virreinato. Es sabido que la flauta –principalmente la dulce o de pico pero también, en menor medida, la traversa (en esta época de uno o dos cuerpos cilíndricos, sin llaves)– formó parte de las capillas musicales en la Nueva España desde el siglo XVI.¹³³ En 1543, el cabildo eclesiástico y el obispo Zumárraga contrataron a instrumentistas indígenas para que tocaran en la Catedral Metropolitana, sentando un precedente para la formalización de las capillas musicales. Se sabe que en 1595 compran “12 flautas con estuche y

¹³³ Desde muy temprano, las flautas dulces fueron traídas a Nueva España y utilizadas como ensambles de flautas de distintos registros (*consort*) para acompañar a las voces en música polifónica y cumpliendo la función de órganos (para “suplir” en un principio la falta de órganos). El padre franciscano Fray Toribio de Benavente (Motolinía), en sus *Memoriales* (1531/36) dice: “en lugar de órganos tienen músicas de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas...”

Se sabe que durante el siglo XVII el músico catedralicio y bajonista Juan Gutiérrez de Padilla tenía un taller de laudería en la ciudad de Puebla donde se fabricaban flautas, bajones e instrumentos de cuerda.

llaves” (flautas de pico), para tocar en forma alterna con los cantantes del coro de la catedral y también para acompañarlos doblando las voces.¹³⁴ A lo largo de los siglos XVII y XVIII siguieron contratándose instrumentistas de viento, aunque se tiene registro de una mención de 1646 en que el Cabildo de la Catedral se queja del poco uso que se da a las flautas y ordena que se usen “en el facistol para las vísperas y días solemnes”.¹³⁵

Durante el siglo XVII existen pocas referencias a la flauta, y no es sino hasta 1713 que se encuentra el registro de la contratación de un flautista en la capilla de la Catedral Metropolitana: Nicolás Benito Carrete de Amellón, intérprete de flauta, oboe y bajón; por razones desconocidas este ministril deja la capilla después de solo tres meses y no se tienen referencias posteriores a su desempeño en otros lugares. En 1714 el Cabildo contrata a otro músico intérprete de la flauta, Luis Alejandro Betancourt [Luis Alexandro Vetancurt] ejecutante de "Baxon, Baxoncillo de contra alto, chirimía de tenor y de tiple, y flauta, quando se ofrecía".¹³⁶ Betancourt se perfila como especialista en instrumentos de doble lengüeta; la flauta, que menciona en último lugar, era muy probablemente, flauta de pico, pues era habitual que los instrumentistas de viento que tocaban instrumentos de la familia de las chirimías y de los bajones/bajoncillos durante el siglo XVII (usualmente utilizados en *consort*) y principios del XVIII, la tocaran. La flauta traversa, que en el mundo hispanoamericano se introdujo más tarde, se asociaba más bien con el oboe o, en ocasiones, con el bajón (de registro bajo), que siguió usándose en las iglesias hasta fines del siglo XVIII (e incluso principios del XIX), aunque no existen reglas al respecto, pues también algunos "trompistas" (cornistas) o violinistas tocaban flauta.

¹³⁴ En numerosas citas se describe cómo, para el *canto de órgano* y en ocasiones también para el *canto llano*, los instrumentos acompañaban a las voces, doblándolas. Véase Robert Stevenson: “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, *Historia de la música en México*, vol. 2, J. Estrada (ed.), México, UNAM, 1986. P. Nasarre en su *Escuela de Música*, describe "pues si la música de un solo instrumento causa semejantes efectos, que avrá que admirar, causen otros muchos aquellos crecidas armonias, compuestas de variedad de voces, de instrumentos, assi flatulentos [de viento] como de cuerda, y Organos, con variedad de dulces consonancias, que forman, y de que están pobladas las capillas en las Iglesias Cathedrales", Libro I, p. 212. El Padre Narciso Durán, maestro de las misiones californianas de San José y Sta. Bárbara, dice "También me pareció conveniente que los instrumentos acompañen siempre todo lo cantado, aun lo de *Requiem* los dos violines; y esto por dos razones. La primera por mantener las voces de los muchachos en un estado de firmeza sin baxar o subir de tono...", en C. Russell, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*, N.Y., Oxford University Press (2009), p. 64.

¹³⁵ Información en Javier Marín, (2010): ACCMM, AC-10, f. 550v, 16-XI-1646.

¹³⁶ ACCM, AC-27, f. 320r-v, 20-X-1713 y f. 352r, 30-1-1714 y Correspondencia: Caja 23, Expediente 2, 25-x-1715.

Javier Marín (2007)¹³⁷ considera a Carrete de Amellón como el introductor del oboe y de la flauta traversa en 1713 a la Catedral Metropolitana, pero, en el caso de la flauta, me permito diferir. Marín apunta que es posible que ya entonces, al mencionar "flauta" de manera genérica (sin apellido), se esté haciendo referencia a la "nueva" flauta travesera (de cuerpo cónico, tres o cuatro secciones y una llave) –para entonces empezando a estar de moda en las cortes francesas– y no a la flauta de pico, que había sido más utilizada hasta el momento en el mundo hispanoamericano, particularmente, en el ámbito eclesiástico en Nueva España. En el caso del oboe, parece no haber dudas al respecto, pues el término "oboe" es muy específico y diferente de su antecesor (chirimía o *shawm*) y aparece claramente citado en las Actas de Cabildo, pero en el caso de la flauta la terminología es muy inconsistente durante las primeras décadas del siglo XVIII, lo cual se presta a confusión. Por lo general, tanto en Europa como en las colonias americanas, el oboe antecede a la flauta traversa de una llave en su construcción, uso y diseminación; ésta última tardó más en establecerse y "tomar forma" en su nueva modalidad (cuerpo cónico, 3-4 secciones y una llave) y utilizarse de manera sistemática como instrumento "solista" y como parte de la orquesta. El instrumento de transición entre las flautas renacentistas de *consort* y la "moderna" flauta traversa para *solo* parece haber sido menos "apto" y menos versátil que su contemporáneo, la flauta de pico, y por lo tanto, menos favorecido en las primeras dos décadas del siglo XVIII. Para reforzar esta idea, baste consultar la diferencia de porcentajes de unas y otras en los inventarios de instrumentos sobrevivientes de países como Holanda, Inglaterra, Alemania (principales constructores de flautas), en el libro *A listing of Inventories, sales and advertisements relating to flutes, recorders and flageolets, 1631-1800*, del especialista David Lasoski,¹³⁸ así como el repertorio específico.

Regresando a los registros documentales interpretados por Javier Marín, éste asegura que la mención del oboe en México es anterior a la de registros en Lima (1714), Toledo (1717) y Sevilla (1724).¹³⁹ En el caso de la flauta –que pondría a Nueva España por delante de Toledo (1736), Sevilla (1740), Lima (1783)¹⁴⁰ y casi todas las ciudades italianas en donde la traversa

¹³⁷ Javier Marín, *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007, p. 67 (<http://www4.ujaen.es/~marin/>).

¹³⁸ David Lasoski, *A listing of inventories, sales and advertisements relating to flutes, recorders and flageolets, 1631-1800*, Bloomington, Indiana, 2010.

¹³⁹ J. Marín (2007), *op.cit.*, p. 208.

¹⁴⁰ J. Marín, *Música y Músicos entre dos mundos...*, *op. cit.*

se difundió después de 1724–,¹⁴¹ reitero que considero muy poco probable que se trate de la flauta travesa por las razones que se irán exponiendo a continuación. Desde entonces (1713) hasta *ca.* 1755, no existen referencias a la flauta travesa tanto en los instrumentistas contratados y registrados en la Catedral Metropolitana como en las partituras. Aunque en la música sacra novohispana de antes de 1755 por lo general no se especificaba la flauta en las partituras y la falta de registros no necesariamente quiere decir que no se utilizara, las obras que sí especifican instrumentos de, por ejemplo, Manuel de Sumaya (1680-1755),¹⁴² son todas para dos violines, con inclusión ocasional de trompas, clarín y oboe en las obras más tardías de Oaxaca.¹⁴³

3.1.2. Introducción de la "novedosa" flauta travesera a Nueva España hacia 1740

Aurelio Tello registra en la capilla de la Catedral de Oaxaca, desde 1747, a Andrés Espinosa de los Monteros con el nombramiento de "trompa y oboe", pero la documentación de su llegada al Coliseo de Nueva España en 1743 lo especifica también como ejecutante de la flauta "trabesiera"¹⁴⁴, por lo cual, hasta ahora, sería el caso más temprano de introducción de la flauta travesa en las capillas catedralicias. Ejemplos como éste reflejan la posible inclusión de la flauta travesa en obras sacras de antes de 1750, pero, por lo general, ni los registros ni las tonalidades de la mayoría de las obras de esta época se prestan para la flauta travesa. Hasta mediados del siglo XVIII, la práctica habitual de hacer doblajes instrumentales de las voces en

¹⁴¹ Los conciertos Op. 10 para flauta y orquesta de A. Vivaldi, publicados en 1729, fueron escritos originalmente para flauta de pico hacia 1725 y adaptados más tarde para la travesa. Quantz en su autobiografía, que narra su estancia en Italia de 1724-1726, registra: "con la excepción del oboísta Sammartini, no he encontrado en Italia buenos ejecutantes de instrumentos de viento", ver Nota 73 (no así cantantes, violinistas y cellistas) J. J. Quantz, *On Playing the Flute...*, *op. cit.*

¹⁴² Manuel de Sumaya, discípulo de Antonio de Salazar desde 1690 como mozo de coro de la escoleta catedralicia, fue maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México de 1715 a 1739 y de la de Oaxaca de 1739 hasta su muerte, en 1755. Véanse publicaciones de Aurelio Tello: *Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya*, México, CENIDIM, 1994 y *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Cláusulas, Secuencias, Salmos de Manuel de Sumaya*, México, CENIDIM, 2007.

¹⁴³ Por ejemplo, el Villancico de Navidad *Cielo y mundo están de fiesta*, de Sumaya –en estilo indudablemente italiano– de la Colección Estrada en la Catedral Metropolitana de México, a 4 voces, está instrumentado con dos violines y un clarín en la última sección *O suma alegría*; de Oaxaca, el villancico *Angélicas milicias* a ocho voces con oboe, dos violines, cello y bajo continuo; la *Misa a cinco voces* con violín, oboe y continuo. Véase A. Tello, *Cantadas y villancicos...*, *op. cit.* Agradezco a Craig Russell la edición digital del villancico *Cielo y mundo*, 2014.

¹⁴⁴ A. Tello, *idem*, pp. 17-18. Instrumentistas de oboe de la Catedral de Oaxaca: Manuel Reyes (activo desde 1743 hasta su muerte, en 1766), tocador de violín, oboe y corneta; Andrés Espinosa de los Monteros (activo en el Teatro Coliseo desde 1743, llega a Oaxaca en 1747 y muere en 1777), como tocador de trompa y oboe, pero en los registros del Teatro Coliseo de 1743 especifica que también tocaba "flauta trabesiera".

la música polifónica –villancicos, misas, motetes y salmos– se haría más bien con flauta de pico, como se documenta en los siglos XVI y XVII (junto con la corneta (*cornetto*), los bajones y las chirimías).

La especificación del "apellido" del instrumento como "flauta trabesiera" en las referencias de años posteriores a 1759 se hace muy evidente pues es un instrumento todavía novedoso en el ámbito eclesiástico.

En 1760, como uno de los argumentos a favor de la contratación del flautista Manuel Andreu, el Cabildo asegura que "serviría de mucho" pues en ese momento no había ningún instrumentista que tocara ni enseñara oboe o flauta "y en especial el Oboe y Flautta que no había en el Choro quien los tocara y venían aora en el Cajón de Instrumentos comprados por Palomino".¹⁴⁵ Como se describe más abajo (apartado 3.1.2), el "cajón de instrumentos", objeto de numerosas referencias en las Actas de Cabildo, se refiere a los instrumentos encargados en 1759 por el Cabildo al instrumentista Antonio Palomino. Esto parece indicar, al menos para los años previos a 1760, que no había ejecutantes de flauta transversa en la Catedral, y que el instrumento no estaba considerado dentro de la plantilla instrumental. Revisando el asunto más a fondo, parece no ser del todo cierto, porque en mis últimas pesquisas encontré que el instrumentista Pedro Navarro, contratado como "violín, trompa y flautta" en 1761, dice llevar tres años y medio sirviendo en la capilla musical (desde 1757) y, aunque es principalmente violinista, bien podría haber sido él quien habría tocado la flauta en las obras que así lo requerían. Otro instrumentista y cantante de la capilla catedralicia que la habría tocado de manera ocasional antes de 1760 es el duranguense José Remigio Puelles, infante de la Escoleta por seis años, que regresa a Durango en 1754, tras ser requerido por el Cabildo de su tierra. Las autoridades eclesiásticas afirman que es una lástima que se vaya, pues era hábil y talentoso en la voz de Tenor y varios instrumentos y "hasta la flauta tocaba y esta aprehendiendo la trompa, y otras varias Vajones".¹⁴⁶ La incógnita es quién habría instruido en la flauta a Puelles (suponiendo que se refieren a la transversa), y en qué medida se utilizaba y se incluía en las obras que no lo especifican.

Así pues, al contrario de lo que sugiere Marín, todo parece indicar que es muy poco probable que en 1713 se tratase ya de la flauta transversa; mi hipótesis es que la introducción de

¹⁴⁵ ACCM, Libro 44, f. 220r, 9 de octubre de 1760 y f. 223v, 22 de noviembre de 1760.

¹⁴⁶ Véase más adelante "José Remigio Puelles" en el Capítulo 3.2.1.

la flauta traversa en Nueva España se dio bastante más tarde, probablemente con los instrumentistas de viento que llegaron en 1743 contratados para el Teatro Coliseo, junto con Ignacio Jerusalem, en donde se especifica "flauta trabesiera" entre los instrumentos de varios de los ejecutantes, y que su introducción en la Catedral Metropolitana fue aún más tardía, probablemente después de 1750. Esto no quiere decir que no hubiese intervenciones de instrumentistas supernumerarios que tocaran la flauta de manera ocasional en la Catedral antes de 1750.

En contraste, la "trompa" (corno francés) se utilizó de manera sistemática en la capilla catedralicia desde la década de los 40s o antes y está ampliamente documentada tanto en los nombramientos de los instrumentistas, como en las obras que se tocaban. La mayoría de los *Responsorios* y *Versos* de Ignacio Jerusalem, compuestos desde su entrada a la Catedral (1746), incluyen violines y trompas (casi siempre en pares). Los oboes y flautas se empiezan a utilizar unos años más tarde y a veces se añaden a obras anteriores.¹⁴⁷ Este parece ser el caso de la *Misa de Réquiem* o *Responso a 8 del oficio de Difuntos* de Mateo Tollis de la Roca, compuesto en 1759 a la muerte de la reina de España "Para las Onras de la Reyna de España (que de Dios goze) Dña. María Bárbara de Portugal", que está catalogado como una obra con dotación de dos flautas. Existen dos copias, ambas con portada fechada en 1759, pero en la original solamente dice "*Misa de Réquiem a 8 con violines y trompas*"; en la portada del "Acompañamiento continuo del Responso del Oficio de Difuntos" de la segunda copia puede leerse en la parte superior, en letra manuscrita muy pequeña (que ha pasado inadvertida en la catalogación de Stanford): "*Tono de Relasolre 3ª menor. Se le aumentaron dos obues ó flautas Año de 1774*". En efecto, en la primera copia no hay partes de oboes/flautas, pero en la segunda, de otra mano (diferente y posterior a la del primer copista) hay partes de 1^{er} y 2^o oboe o flauta.

Por otra parte, aunque hacia mediados del siglo XVIII se incrementa el uso de la flauta traversa en detrimento de la flauta de pico –pues la primera tiene mayor versatilidad para adaptarse a las nuevas formas y estilos "modernos" de composición y a la orquesta– era común

¹⁴⁷ Un ejemplo de esto es la Misa en Fa mayor de I. Jerusalem (Catedral Metropolitana, s.f.), orquestada para 4 voces, violines, dos trompas, dos oboes y continuo; los oboes alternan con dos flautas en el *Laudamus te*, movimiento de carácter más íntimo, para soprano *solo*, en el *Domine Deus* (para soprano y tenor solistas), en el *Crucifixus* y en el *Et in Spiritum* (tutti); el *Quoniam tu solus* (soprano solo, en *Sib*) está orquestado para dos octavinos (por el registro y tonalidad probablemente eran flautas dulces *sopranino*). Agradezco a Craig Russell la noticia y partitura de esta obra, publicada en Russell Editions, 2011.

que los instrumentistas tocaran los dos tipos de flauta; el uso de la flauta de pico está documentado en las Actas de Cabildo de 1759 (entre los instrumentos encargados a Palomino para la capilla musical) y en obras más tardías de Ignacio Jerusalem.¹⁴⁸ Instrumentos típicos de los siglos anteriores como la corneta (el *cornetto*), la chirimía y el bajón convivieron con los más modernos y se siguieron utilizando hasta después de mediados del siglo. Particularmente el bajón, instrumento favorito para acompañar tanto la música de *facistol* (*canto llano*) como la de *canto de órgano* (villancicos, responsorios, versos, etc.) y sustituir voces en la música sacra de las catedrales, todavía se usaba ampliamente en 1760 y existen registros de su muy tardío uso hasta principios del siglo XIX. La modernización instrumental se dio de una manera gradual, en gran medida gracias al maestro de capilla italiano Ignacio Jerusalem, responsable de la adquisición de nuevos instrumentos como el fagot, el oboe y la flauta y de componer música sacra en el estilo teatral italiano.

En la escena musical novohispana del siglo XVIII la flauta travesa, por lo general, se menciona como segundo o tercer instrumento de algunos ministriles contratados como ejecutantes de oboe, trompa, bajón o incluso violín; esto se debe en parte a que el porcentaje de música que incluía flautas –por lo general en pares– era mucho menor comparado al de los instrumentos antes mencionados y a que los instrumentistas tenían mejores posibilidades de ser contratados mientras más habilidades tuvieran; la función de la flauta era mucho más específica en comparación con otros instrumentos más versátiles y con mayor proyección sonora como el oboe o el violín que, además, constituía la parte medular de la orquesta. Hasta fines del siglo XVIII, el mismo instrumentista tocaba la flauta y el oboe (y a partir de 1780, en algunos casos, también el clarinete), por lo que estos dos instrumentos de viento no se tocaban de manera simultánea, siempre alternaban. A medida que avanza el siglo, el repertorio con dotación instrumental de dos flautas se hace más extenso; los instrumentistas adquieren una preparación más especializada, con la flauta como su primer instrumento (alternando por lo general, con oboe y/o clarinete), y son contratados con nombramiento específico de flauta. Para las últimas dos décadas del siglo XVIII el uso de dos flautas travesas en la plantilla orquestal (de versos, responsorios, misas, lamentaciones, etc.) es muy común; así lo

¹⁴⁸ Jerusalem especifica "flautas dulces" u "octavinos" en la instrumentación de algunas obras de la década de los 1760. Véase Nota 145.

evidencian las 54 obras que incluyen flautas del compositor Antonio Juanas (véase Cap. 3, 3.4. Repertorio con flauta).

Javier Marín asegura que el primer maestro de capilla en escribir partes instrumentales específicas para flauta traversa fue Ignacio Jerusalem (activo desde 1746), en sus versos orquestales, pero hasta ahora he encontrado que las obras de Jerusalem del archivo de la Catedral Metropolitana que incluyen flautas (misas, versos, lamentaciones) datan de entre 1760 a 1768, justamente coincidiendo con la entrada del instrumentista Manuel Andreu. Aunque hay obras que no están fechadas y es posible que en algunas de las obras que escribiera antes de 1760 sí utilizara flautas traversas, no pervive el registro de éstas. Está documentado (al igual que sucedía en la Real Capilla de Madrid) que la capilla de la Catedral Metropolitana contaba con músicos invitados o "prestados" de otros ámbitos (como del Teatro Coliseo, de otras iglesias, de las bandas militares) para música de ocasiones "solemnes" o eventos especiales en donde se requerían más instrumentos. Jerusalem había convivido desde sus años como director de la orquesta del Teatro Coliseo (1743) con la flauta traversa en manos de los instrumentistas españoles e italianos (los hermanos Espinosa de los Monteros, Benito Andrés Preibus y Gregorio Panseco), por lo que sería raro que no la hubiese utilizado antes de 1760 en las obras de Catedral, pero, si la utilizó no la especificó. Remitiéndonos al manuscrito de *XII Sonatas a solo flauta*, objeto de esta tesis, resulta lógico pensar que para 1759 habría ya flautistas capaces de tocar esta música en los recintos camerísticos, en el ámbito de los colegios o en el teatro. La clave está, una vez más, en los ejecutantes de flauta antes mencionados.

Mientras que en Europa, particularmente en Francia y posteriormente en el mundo anglo-sajón, la flauta traversa era un instrumento "de moda" desde la década de 1730, en Nueva España esta moda se dio veinte años después. Aunque nuestro manuscrito de música de cámara de flauta y bajo continuo es una muestra importante de lo que se tocó en Nueva España, el repertorio camerístico con flauta nunca alcanzó un grado de desarrollo y de difusión comparable al de países como Francia, Holanda, Alemania (Prusia y Bohemia) o Inglaterra.

3.1.3. Registro de instrumentos en la Catedral Metropolitana, siglo XVIII

En las actas de cabildo de 1759, el mismo año de nuestro manuscrito, –siendo maestro de capilla Ignacio Jerusalem– se envía a España al músico catedralicio Antonio Palomino para adquirir instrumentos destinados a la Catedral de México, especificando entre ellos “2 Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar” y “2 Flautas Dulces con 2 Octavinas”.¹⁴⁹ El "octavino" usualmente se refiere al flautín o *piccolo*: flauta travesera una octava más aguda que la flauta en Re, sin embargo, en este caso es más factible que pudiera tratarse de la flauta *sopranino* de la familia de las flautas dulces (a veces conocida con ese mismo nombre), afinada una octava arriba del *alto* en Fa, o incluso de la *soprano*, afinado en Do (que también suena a la 8ª), pues los dos instrumentos aparecen agrupados en el mismo rubro, unidos por la preposición "con", que apunta al sentido de "pertenencia". El *sopranino* se utilizó para doblar a la octava música de danza, y en Italia fue protagonista de algunos conciertos a *solo* con cuerdas, como los de Antonio Vivaldi; la flauta *soprano* también se utilizó en el repertorio orquestal para doblar a las cuerdas (con *solos* ocasionales).

Los instrumentos llegan a México un año después, en 1760, a través de la Casa Mortuoria de "Guitián" en el puerto de Cádiz que actuaba como "agente" de la Catedral Metropolitana, y Palomino nunca regresa a Nueva España.¹⁵⁰

Más adelante, en 1763, Andreu solicita un aumento de sueldo al Cabildo, mencionando entre sus gastos 10 pesos que erogó para "una flauta a Martínez". Lo más factible es que se refiera a su discípulo de la *escoleta* catedralicia, Francisco Martínez "Librero del choro", para el cual Andreu habría comprado una flauta. Como se verá más adelante, Martínez –que

¹⁴⁹ ACCM, Libro 43, f. 298v-299r, 23 de septiembre de 1758/13 de febrero de 1759 (pedimento y compra por 39 pesos, 3 y 7/8 reales) y Libro 44, f. 211-213, 5 de septiembre de 1760 (aviso de la Casa Mortuoria de Don Joseph Díaz de Guitián, sobre el envío del "cajón de instrumentos", el 4 de junio de 1760, desde Cádiz). Antonio Palomino Hontiveros, "músico de violón de esta Santa Iglesia", comisionado para la compra de los instrumentos. La instrucción, probablemente de I. Jerusalem, especifica, además, que ciertos instrumentos –los violines, los órganos y los fagotes en lugar de los bajoncillos españoles– fueran de constructores napolitanos por ser éstos los mejores. Referencia en R. Stevenson: “La música en el México...”, *op. cit.*, p. 56.

Las “piezas de alzar y vajar” son precisamente los cuerpos centrales (*corps de rechange*) de la flauta travesera que se intercambiaban para ajustarse a los distintos diapasones.

¹⁵⁰ ACCM 44, agosto 11 de 1760. En agosto de 1760 Antonio Palomino escribe una carta al Cabildo de la Catedral Metropolitana en la que dice que no regresará a Nueva España; que remitirá los "Instrumentos y Quentas", que agradece al Cabildo por su plaza y por la licencia de dos años y medio que le otorgó para arreglar "un litigio", pero que no le fue suficiente para resolverlo. Es muy posible que se trate del mismo Antonio Palomino, violinista y compositor de música de teatro, que en 1768 realiza oposiciones para una plaza de violín en la Capilla Real de Madrid, sin quedar vencedor; José Palomino “su hermano” accede a la última plaza de violín en las oposiciones de 1769 y después se va a la corte de Lisboa. Véase J. Ortega: *La música en la corte...*, *op. cit.*, pp. 408 y 433.

participaba como cornista y quizás también como flautista del coro— fue finalmente contratado por el Cabildo en 1764, después de conflictivas deliberaciones entre su maestro Andreu y Jerusalem. Otra posibilidad es que Andreu compra una flauta de "Martínez", constructor de flautas y bajones del que se tiene noticia en España en esa misma época, cuyo sello es "MTZ".¹⁵¹

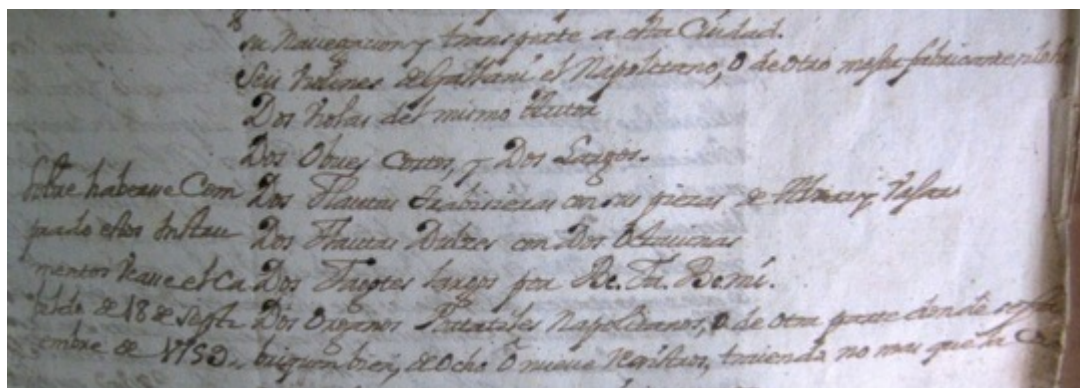


Ilustración 1. Lista de los instrumentos comprados por Antonio Palomino, entre éstos “Dos Flautas Trabizieras con sus piezas de Alzar y Vajar” y “Dos Flautas Dulces con Dos Octavinas”. ACCM 43, f. 298v, 9-1759.

3.1.4. Inventarios de Instrumentos del Archivo de la Catedral Metropolitana (1792)

De la última década del siglo XVIII sobreviven dos inventarios de instrumentos firmados por Antonio Juanas, entonces Maestro de Capilla de la Catedral. El primero enlista los instrumentos del Colegio de Infantes dependiente de la Catedral, en la que dos flautas transversas encabezan la lista, y, el otro, hace un recuento de los instrumentos pertenecientes a la capilla musical de la Catedral —algunos en mal estado físico (un fagot apolillado, unas partes de "trompas", etc.)— en donde no encontramos flautas. El documento *Lista de los Instrumentos que están en el Colegio de los Infantes*, dice lo siguiente: "Dos Flautas, una con dos cañones de remuda y la otra sin remuda; las dos buenas" (1792, Juanas). Los "cañones de remuda" se refieren a los *cuerpos de recambio*, necesarios para ajustar el instrumento a distintos diapasones (los cuerpos más grandes producen una afinación más grave, los más pequeños,

¹⁵¹ Véase Kenyon de Pascual Pacual, GJS, 39.31, en: W. Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London, Ed. T. Bingham, London, 1993.

una más aguda).¹⁵² Esto no hace más que reforzar la información referente a la enseñanza del instrumento dentro de los colegios de infantes asociados a las catedrales. La formación de los niños iba encaminada a su incorporación como instrumentistas de las capillas musicales eclesiásticas.

3.2. Flautistas novohispanos; registros y evidencias documentales de instrumentistas y prácticas de ejecución del siglo XVIII

3.2.1. Actas Capitulares Catedral Metropolitana (1713-1802)¹⁵³

En las actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana encontramos información acerca de los instrumentistas que se presentaban a las oposiciones para obtener las plazas de la capilla musical. A continuación se enlistan en orden cronológico los instrumentistas de viento que tocaban flauta, aunque también ejecutaran otros alientos y en ocasiones estuviesen registrados bajo otro instrumento. En la Tabla No.2 se organizan de acuerdo a las fechas de ingreso a la capilla musical catedralicia y se puede observar la coincidencia temporal, aunque el número de plaza no tiene una connotación jerárquica.

1. Nicolás Benito Carrete de Amellón (1713-1714), oboe, flauta y bajón
2. Luis Alejandro Betancourt (1714-1727), bajón, bajoncillo, chirimía y flauta
3. José Remigio Puelles (1750-1754), tenor y no tuvo plaza, también tocaba flauta
4. Manuel Andreu Alpuente (1760-1779), flauta, oboe, trompa (corno) y voz
5. Pedro Navarro Silva (1757/nombramiento en 1761-?), violín, trompa y flauta
6. Juan Gregorio Panseco (1743–teatro) 1761-1802–Catedral), violín, violón, flauta y octavino
7. Francisco Martínez (1763-1764), trompa y flauta

¹⁵² Los distintos diapasones variaban de acuerdo a la región geográfica y al periodo, oscilando entre entre La= 392 Hz (en Francia/Alemania), La=415 Hz (Alemania, Italia, Inglaterra) Hz, hasta un La= 430 Hz (región de Bohemia, 2ª mitad del siglo XVIII). La afinación La=460/65 Hz o *Chorton* típica del siglo XVII (un tono arriba de La= 415) se siguió utilizando en la música de iglesia en el Norte de Italia y Alemania (algunos órganos, flautas de pico y otros instrumentos de aliento están en este diapasón), a la que se adaptaban los instrumentistas de cuerda transportando un tono arriba. Véase Stewart Carter (ed.), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, N.Y., Schirmer Books, 1997.

¹⁵³ ACCM, Libros 27, 44, 46, 47, 55, 60, 67 y Corr. Cajas 23, 128. Agradezco a Javier Marín las referencias sobre los músicos de viento contratados en la Capilla de la Catedral Metropolitana. Véase: *Música y músicos entre dos mundos...*, op. cit., pp. 205-214. Otras referencias se encuentran citadas en E. Roubina, *Obras instrumentales*, op. cit., p. 82.

8. Mariano Rosales (activo desde 1771-1785), oboe ¿y flauta?
9. Manuel Martínez [Martini] (1778-1779), oboe y flauta
10. José Antonio [Mariano] Gambino (1785-1809, jubilado en 1815), oboe y flauta
11. José Revelo y Montenegro (1785-1802), oboe y flauta
12. José María Delgado y Fuentes (1786-1812 al menos), flauta, oboe y clarinete
13. Matías Triujeque [Triegeque/Trieugeque/Truxeque/Truget/Triujé/Trujeque] Caballero (1802–desp. 1819), oboe, flauta y clarión (clarinete)
14. José Ignacio Triujeque (1805-?), oboe, flauta y clarión (clarinete)
13. [Antonio] Muñoz, flauta y clarinete (activo en 1815)

El violinista Francisco Rueda (padre), contratado en la Catedral Metropolitana de 1747-1750 (después de pertenecer al Teatro Coliseo desde 1743), y como Maestro de Capilla en la Catedral de Guadalajara de 1750 hasta su muerte (1769), también tocaba flauta y oboe, por lo que pudo haberla tocado ocasionalmente en la CM.

Tabla 2. Instrumentistas que ocuparon las plazas de flauta travesera (oboe/violín/bajón) o que tocaban flauta como segundo o tercer instrumento, con obligación de enseñarla en la Escoleta de Infantes o a miembros del coro de la Capilla Musical de la Catedral Metropolitana de la Nueva España en el siglo XVIII.¹⁵⁴

Año	1713/15	1760/63	1778	1785/86	1802/05
Plaza 1	Nicolás Benito Carrete Amellón (1713-1714)	Manuel Andreu Alpuente (1760- 1779)	[Manuel Andreu Alpuente] (1760- 1779)	José Antonio Gambino (1785-1805/1815)	[José Antonio Gambino] (1785-1809)
Plaza 2	Luis Alejandro Betancourt [Vetancurt] (1715-1727)	Pedro Navarro y Silva (1757/1761- ?)*	Manuel Martínez/ Martini (1778-1779)	José Revelo y Montenegro (1785-1802)	Matías Triujeque y Caballero (1802-18?)
Plaza 3		[Juan Gregorio Panseco] (1761-1802) 1er violín/flauta	[Juan Gregorio Panseco] (1761-1802)	[Juan Gregorio Panseco] (1761-1802)	José Ignacio Triegeque y Caballero (1805-?)
Plaza 4		Francisco Martínez (1763-1764?)	Mariano Rosales (activo desde 1771) oboe ¿y flauta?	[José Manuel Delgado] (1786-1812) violín/flauta	José María Delgado y Fuentes (1786/1804-1812)

¹⁵⁴ La numeración de las plazas no implica una jerarquía, solamente el número de instrumentistas contratados simultáneamente en los años correspondientes.

1. **Nicolás Benito Carrete de Amellón** (activo 1713-1714), intérprete de oboe, flauta y bajón.

En las Actas de Cabildo de 1710-1717 (f. 32),¹⁵⁵ encontramos mención a su solicitud para presentar la demostración de ejecución y constancia de suficiente solvencia para ser admitido en la capilla catedralicia, siendo Maestro de Capilla Antonio de Salazar:

Luego se leió una petición de Nicolás Benito Carrete de Amellón ministril de los Instrumentos de oboe, flauta y bajón en que pretende hacer demostración de dichos instrumentos y que constando ser suficiente se admita por ministril d'esta Santa Iglesia y haviéndolo oído se determinó que asista en las Vísperas de San Simón y Judas y en las de todos Santos; y que informen al Mtro. de Capilla Antonio de Salazar, Juan Téllez organista y Miguel de Ordon[ñ]es Ministril de Corneta y con dichos informes se traiga para con su vista se despache cédula de antedíem.

Como he mencionado antes, contrario a lo que Javier Marín sugiere, es muy probable que la flauta referida por Carrete de Amellón sea la flauta dulce o de pico, pues por lo general, a principios del siglo XVIII la palabra "flauta" a secas, sin especificar "trabesiera", se refería a la flauta dulce, cuya función en el doblaje de voces (en familia o *consort* en distintos registros), en el ámbito catedralicio, era muy común y está plenamente documentada desde los siglos XVI y XVII. Aunque Carrete de Amellón especifica el oboe –uno de los instrumentos "modernos" que surgieron a finales del siglo XVII– y es muy probable, como apunta Marín, que él haya sido el introductor de este instrumento en la Catedral, no existe ninguna referencia en años posteriores a la flauta travesa, ni repertorio musical que pueda indicar que se utilizara en las primeras décadas del siglo XVIII. De 1757 existe un registro del músico Vicente Ramírez de Arellano, que, tras habersele despedido en 1754, solicita se le reciba nuevamente en la Capilla argumentando que toca "el instrumento que llaman Obué" además del bajón, la trompa y la voz. El Deán Cevallos argumenta en contra de contratarlo, diciendo que "el suplicante nunca tocó otra cosa que la Corneta, Instrumento ya desterrado del Mundo, y a ratos el Bajon de que la Iglesia tiene todo lo que necessita"... y que "confirmó sus sospechas con otros músicos de viento de la capilla de que no toca el oboe, y su embocadura en la trompa no

¹⁵⁵ ACCM, AC-27, f. 320r-v, 20-10-1713.

puede ser buena porque le faltan los dientes". En ningún momento se hace mención a la flauta travesa, por lo que al parecer, no se había introducido aún en la capilla catedralicia.

De este mismo año y también en Libro 27 de las Actas de Cabildo, encontramos al ministril Miguel de Ordóñez, ejecutante de corneta (*cornetto*, instrumento de boquilla), quien, aunque no se especifica, podría haber tocado también la flauta de pico.

Es interesante notar que la corneta –instrumento favorito en España y en Italia durante el siglo XVII– había caído en desuso para 1750 y fue sustituida por instrumentos de viento como el oboe, la flauta dulce y la flauta travesa.

2. **Luis Alejandro Betancourt** (1715-1727) intérprete de bajón, bajoncillo, chirimía y flauta.¹⁵⁶

El multi-instrumentista Betancourt, procedente de la Catedral de Canarias, se especializó en los vientos de la familias de las cañas, el bajón y la chirimía (con distintos registros, de tiple, contra alto, tenor y bajo), siendo la flauta su última opción, en caso de necesitarse. Tampoco se hace referencia aquí a la travesa y lo más probable es que también se tratase de la flauta dulce, ya que, como se ha dicho, la combinación de los "consorts" de cañas que provenían del siglo XVI, se asoció más con la flauta dulce, no con la travesa. El Acta de Cabildo relata que Betancourt se encuentra en una situación precaria pues dice estar enfermo y haber sido robado, por lo que no cuenta con un traje negro "decente" con el que pueda continuar presentando el examen de oposición; sólo ha podido presentar una parte de éste y suplica al Maestro de Capilla y demás músicos le permitan presentar la parte que le faltó:

Mexico y octubre 25 de 1715

Mui Ill.s S.res [Muy Ilustrísimos Señores]

Luis Alexandro Vetancurt, criado de Vs. I.^a [Vuestra Ilustrísima] dice que se â exercitado en el servicio de la cathedral de las canarias tocando Baxon, Baxoncillo de contra alto, chirimía de tenor y de tiple, y flauta, quando se ofrecía, Y ahora me hallo en esta ciudad de Mexico con deseo de servir en esta S.ta Ygl.^a y abrir la causa porque tengo comensado â haser mi desamen [examen] delante de Vs. I.^a y por que mis enfermedades, y aber sido robado, no me da lugar a tener un bestido negro y mui desente para acavar de hacer dicho desamen, delante de Vs. I.^a portanto a Vs. I.^a pido y suplico se sirva mandar que el Maestro de capilla, y los Baxonistas, y los mas musicos que Vs. I.^a fuere servido, para que me hagan el dicho desamen, y de lo que como quieren en mi informen a Vs. I.^a que en todo serviré merced de la grandeza de Vs. I.^a que [guarde] el cielo m.a.s & ser.

¹⁵⁶ ACCM, AC-27.

3. **José Remigio Puelles** (activo *ca.* 1752-1754).

José Remigio Puelles era hijo de españoles, nacido en Durango, educado con beca en el Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana. Aunque era tenor y buen músico de *canto llano*, tocaba varios instrumentos, entre ellos, la flauta. No se sabe de quién la aprendió, y con qué frecuencia la tocaría en el coro pero es un dato relevante para la existencia de la flauta en la Catedral desde la década de los 50. Puelles renuncia a su beca en 1754 porque decide regresar a la Catedral de Durango (cuyo Cabildo lo manda llamar por su talento musical), a pesar de la inconformidad del Cabildo Metropolitano que dice "que esto era lastima, pues lo havia criado, y alimentado esta Santa Iglesia, quien tenia mas derecho a él y mucho mas quando se podia considerar por necessario, pues hasta la flauta tocaba y esta aprehendiendo la trompa, y otras varias Vajones".¹⁵⁷

4. **Manuel Andreu Alpuente** (1760-1779), se examinará más abajo, en el subcapítulo 3.2.1.1. debido a su importancia como instrumentista y a las numerosas referencias encontradas.

5. **Pedro Navarro y Silva** (activo *ca.* 1757, nombramiento 1761-?).

El caso del español "del reyno de Castilla" Pedro Navarro y Silva es interesante porque en el acta de Cabildo de su Nombramiento como "Músico Instrumentista de Violín, Trompa y Flautta" (del 24 de enero de 1761),¹⁵⁸ se describe que él participaba en el coro de la Catedral "en las funciones solemnes" desde hacía tres años y medio –es decir, desde mediados de 1757– y era altamente apreciado como instrumentista: "siempre que ha tocado todos le han alavado por muy diestrio instrumentista". Este hecho confirma que era común que se contrataran músicos "supernumerarios" para ocasiones específicas y que no siempre la falta de registros documentales significa la inexistencia de una práctica determinada. El Cabildo eclesiástico determina que no es necesario hacerle el examen de oposición y resuelve por unanimidad de votos, otorgarle la plaza en esos tres instrumentos. Además, argumenta que dos de los violinistas no estaban en funciones en ese momento (Josep Sanerí, por jubilación y Juan

¹⁵⁷ ACCM, Libro 42, f. 127r, 19 de noviembre de 1754. Datos consultados de E. Roubina, *Responsorio...*, p. 69.

¹⁵⁸ ACCM No. 44, f. 289v.

Rodríguez, por enfermedad) y urgía cubrir las vacantes. Es raro que las autoridades eclesiásticas lo eximieran de realizar el examen de oposición, que por lo general se practicaba con estricto apego a los reglamentos de la Capilla. Navarro debió ser muy buen ejecutante, además de, como dicen, "ser constante su buen porte y su haviilidad"; también debió ser apremiante la necesidad de cubrir las vacantes en violín, como para que se resolviera el caso favorablemente sin realizar el examen de oposición.

Estos registros apuntan a que la introducción de la flauta travesa en la Catedral Metropolitana se dio desde la década de los 50. Había, al menos desde 1757 y antes de la llegada de Manuel Andreu (cuyo nombramiento es de 1760), quien tocara la flauta en la capilla catedralicia, al menos de manera ocasional, aunque no tuviera la plaza y aunque sus instrumentos principales fueran el violín y el corno. La observación del Cabildo en el acta de nombramiento de Andreu de que "no había en el choro quien la tocara [la flauta]", debe interpretarse con cautela, ya que probablemente se refería más bien a que no había nadie en la plaza de estos instrumentos ni ningún instrumentista especializado en flauta.

Extractos del Acta de Cabildo del nombramiento de Pedro Navarro y Silva (24 de enero de 1761) se pueden leer a continuación:

Nombramiento de Pedro Navarro y Silva, por Músico Instrumentista con 250 p de renta y obenciones.

... se discutió de Dn. Pedro Navarro y Silva natural de los Reynos de Castilla, en que dice, que ha merecido a este I.^{re} [Ilustre] Cabildo, el que en las funciones solemnes, que ha tenido en los tres años y medio, que ha que esta en el Reyno, le avía señalado para tocar en su Choro, y en las que ha merecido haber desempeñado a satisfacción de los Maestros, y de todos los Individuos de la Capilla, por lo que pide ser admitido en ella prometiendo servir en el Violín, Trompa y Flautta, asignándosele el sueldo que la prudente consideración de este I.re [Ilustre] Cabildo tubiere por conveniente:

Que haviendosse oído, y venidosse presentte lo trattato sobre las circunstancias del suplicante en el Cabildo del diez del corriente, y ser constante su buen porte y su haviilidad, pues siempre que ha tocado todos le han alavado por mui diestro Instrumentista, por lo que no se haze necessario el examen y expressandose ser precisso otro violín pues por la Jubilación del Sr. Dn. Josseph Sanerí [?] y la enfermedad de Dn. Juan Rodríguez, ai falta de ellos, y después de conferido sobre todo, se resolvió por todos los Señores, el admitir al expressado Don Pedro Navarro y Silva por Muzico Instrumentista de Violín, Trompa y Flautta de la Capilla de esta Santa Iglesia, con la renta de doscientos cincuenta pesos al año, y las obenciones correspondientes, lo que se hará saver al Apuntador, a los Contadores, y en la Clavería."

Es notoria la diferencia de sueldos que existe entre Pedro Navarro, a quien se le asigna un salario de 250 pesos más obvenciones, y Manuel Andreu, que es contratado con un sueldo de 600 pesos más obvenciones (más del doble). Así mismo, a Gregorio Panseco, que entra en 1761 con el nombramiento de primer violín, con la obligación de enseñar varios instrumentos (entre ellos flauta travesera, dulce y octavino), se le asigna el salario más alto: 800 pesos más obvenciones. Esta diferencia radica en que a Navarro no se le pide que sea maestro de la *escoleta*, pues estas funciones ya estaban cubiertas por otros músicos y en que tenía menor responsabilidad que Panseco y que Andreu dentro de la capilla catedralicia.

6. **Juan Gregorio Panseco** (1743-Coliseo/ 1761-1802, Catedral), se examinará en el subcapítulo 3.2.1.2. debido a su importancia como instrumentista y a las numerosas referencias encontradas.

7. **Francisco Martínez** (1739-después de 1769, activo 1763-64).¹⁵⁹

De acuerdo a la documentación que he podido encontrar en las Actas de Cabildo, Francisco Martínez "Librero de choro", era bibliotecario de la capilla de la Catedral. Entró como *Infante de Choro* a la *escoleta* y era discípulo de Andreu, con quien había estudiado flauta y corno ("trompa"). Martínez solicita que se le admita en la capilla musical, aludiendo a que ha tocado ya en numerosas ocasiones tanto en el coro de la capilla como fuera de ella y asevera que ya había sido examinado.

¹⁵⁹ No debe confundirse a este Francisco Martínez "Librero de choro", flautista y trompista, con otro Francisco Martínez [de la Costa], valenciano llegado a Nueva España, que en 1764 –según él "competente en cualquier magisterio"– solicita una plaza de organista en la Catedral. No es admitido entonces ni por Roca ni por Jerusalem, y el organista Arellano dice que es "totalmente inepto, que ni supo lo teórico ni pudo tocar nada de lo que se le puso...". El Cabildo eclesiástico registra "no ser hallado suficiente para desempeñar este Ejercicio", a pesar de haber tenido este mismo puesto en la Capilla del Espíritu Santo de Madrid. Finalmente, por que hacen mucha falta organistas y "porque no parece tan inepto como expresan sus calificaciones", lo nombran 2º suplente de organista, condicionándolo a que "se ejercite en el manejo de los órganos". ACCM 47, f. 58-59.

Si, como parece, el segundo es el mismo Francisco Martínez de la Costa, en 1765 llega a Oaxaca a ocupar el puesto de maestro de capilla de la "Santa Iglesia de Antequera" como titular, además de fungir como notario, revisor y expurgador de libros del Santo Oficio en Oaxaca, título que obtuvo en 1767. Juan Mathías de los Reyes –compositor zapoteco, discípulo y sucesor de Manuel de Sumaya– era entonces maestro de capilla interino, habiendo ocupado ese puesto desde la muerte de éste último, en diciembre de 1755. Martínez de la Costa permanece en la plaza por sólo tres años, ya que en 1768 pide una licencia para regresar a España a atender asuntos familiares relacionados con una herencia de su padre. Lamentablemente fallece en el viaje de regreso a España.

El Acta de Cabildo, Libro 46 (octubre de 1762, folio 198v) de la Catedral Metropolitana dice así:

Escritos de los Pretendientes Martínez: Gutiérrez: y Vela

El quinto de la relación que se hizo de los escritos de Don Francisco Martínez Librero de la Catedral del Choro, en que se dice que ha estudiado los Instrumentos de Flauta y Trompa y que ha tocado esta en muchas ocasiones en el Choro, y fuera, y que en ella ha sido examinado, por lo que pide se le asocie a la Capilla de ésta S.ta Ig[lesi]a.

...q dicho el Sr. Chantre que aunque los Niños y Asistentes estaban examinados faltaban otras razones necessarias, se expresó que para quando se de quenta del Colegio y demás que dice el Sr. Chantre, entonces se tratará sobre estos escritos. Con lo que se conluio el Cabildo...

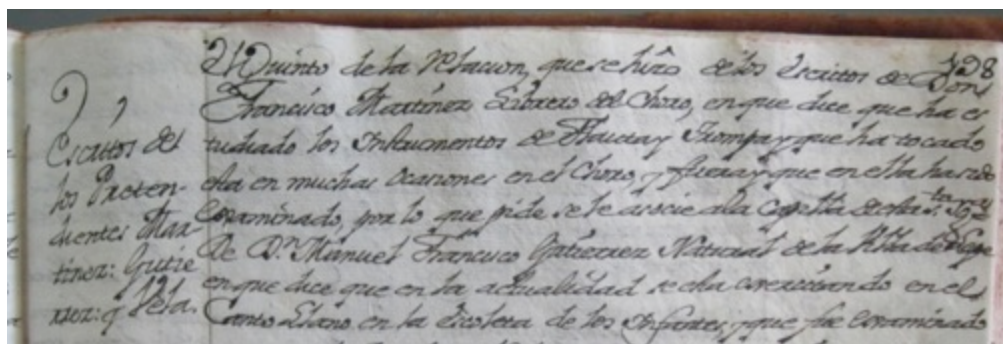


Ilustración 2. Acta de Cabildo, Libro 46, octubre de 1762, f. 198, sobre Francisco Martínez, "Libro de Choro", Pretendiente a los Instrumentos de Flauta y Trompa. Catedral Metropolitana.

Más adelante, el 18 de septiembre de 1764 (Libro 47, folio 2), Martínez pide un suplemento de 25 pesos porque han tenido que operarlo debido a que sufre una enfermedad renal ("agostema"). El Cabildo argumenta que no puede continuar en la plaza de Librero, ni asistir al coro dentro del Fascistol "porque se había cassado días hacía, y aun se decía que ya tenía un hijo". Entonces "atendiéndolo por charidad", se propone que podría entrar a la capilla como cornista, lo cual provoca una fuerte discusión sobre si es o no apto para tal plaza. Al parecer, Manuel Andreu (su maestro) y Jerusalem habían tenido "un lance bien penoso" respecto a la demostración instrumental que había ejecutado Martínez en el Colegio. Jerusalem había dado a Martínez una Lección [de música] demasiado difícil y al parecer quería reprobalo, sobre lo que, según dice Andreu, "se descompuso y excedió demasiado". A raíz de este desaguisado Andreu dice que "no ha vuelto a enseñar al Colegio".

Finalmente, el Cabildo resuelve despedirlo de su puesto de bibliotecario de la capilla y asignarle una pequeña ayuda por su enfermedad: "que se le havía, de una vez, separar de la Librería" y que "atendiendo a haber servido desde Infante en esta SSt. Iglesia se le podía agregar a la Capilla con la renta de 100 pesos por consideración a estar muy enfermo y en *patitur* [licencia por enfermedad]...". Desde entonces no se encuentran más registros de Francisco Martínez; todo parece indicar que no vuelve a trabajar en la capilla de la Catedral, y es probable que haya fallecido al poco tiempo debido a su precario estado de salud.

8. **Mariano Rosales** (activo en 1771-1785), ejecutante de oboe registrado en la Nómina de la orquesta de la Capilla Metropolitana de 1771, junto con Manuel Andreu. Aunque sólo se documenta como oboísta, de acuerdo a las prácticas de alternar uno y otro instrumento en ciertas obras, es muy probable que también tocara flauta.

9. **Manuel Martínez Martini** (activo desde 1778/79?).

En enero de 1780, Manuel Martínez, ejecutante del oboe, solicita al Cabildo el ascenso a la plaza de primer oboe que tenía Manuel Andreu debido al fallecimiento de éste.¹⁶⁰ Martínez argumenta que desde hace un año (1779) ha servido con "puntualidad y esmero" en esa plaza y pide, además, que se le aumente el sueldo por enseñar el instrumento a los Infantes de coro. El Cabildo considera procedente aumentarle, de 300 pesos que ganaba, a 500 pesos por dichas labores. Aunque no se menciona aquí la flauta, es probable que sí la tocara como segundo instrumento.

Luego se dio cuenta con seis escritos. El primero de Dn. Man.¹ Martinez, Musico de oboe del coro de esta Santa Iglesia, respresentando que hace un año que entró a servir su plaza con el sueldo de 300p^s. con la puntualidad y esmero que es constante: y q.e en atencion á haber fallecido el año pasado D.ⁿ Man.¹ Andreu, q.e obtenía su primer lugar, y desempeñado este hasta la presente, suplica al I.e Cabildo, se digne aumentarle al sueldo q.e goza lo q.e fuese de su agrado, obligándose a enseñar a dos Niños Infantes en oböe, ó perfeccionar al q.e tiene el segundo lugar. Que oido se resolvió aumentarle doscientos pesos á los trescientos q.e goza bajo las calidades q.e propone.

¹⁶⁰ ACCM, Libro 54 de los Acuerdos Capitulares, 11 de enero de 1780, f. 180v y 189r.

10. José Antonio [Mariano] Gambino, (1785-1809).

Plaza de segundo oboe y flauta a partir de 1785. A partir de 1802 sufrió una enfermedad mental que para 1805 no le permitió seguir en la Capilla de la Catedral.¹⁶¹ Su nombramiento, sin embargo, continuó hasta 1809, año en que pasó a Ignacio Trujque. Se le jubiló en el año de 1815.

11. José Mariano Revelo y Montenegro, (1758-1802).

Plaza de oboe, flauta o clarín (ver abajo, Catedral de Valladolid). Músico de la Catedral de Valladolid (desde 1776), como "Segunda Plaza de oboe y flauta"; desde 1785 obtiene la plaza de "primer ôbuee" en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, en donde también tocaba flauta. Las referencias encontradas a su muerte, en la lista de maestros de la "Escoleta de los Infantes" localizadas en el Archivo Histórico del Arzobispado de la Ciudad de México, lo mencionan como "Dn. José Revelo que vino de Valladolid, buen profesor de Oboe y Flauta".¹⁶² Su plaza fue ocupada por Matías Triujeque en 1802.

• **José Manuel Delgado**, véase Catedral de Valladolid, Cap. 3.2.3., p. 107.

12. José María Delgado y Fuentes, (1786–desp.1812).

Flautista, oboísta y, más tarde, clarinetista de la capilla catedralicia desde la década de 1780. Hijo de Don José Manuel Delgado, heredó de su padre el talento para ser multi instrumentista, recibiendo de él instrucción para ejecutar la flauta, el clarinete y otros instrumentos de cuerda. En 1804/5 solicita un aumento de sueldo (de 300 pesos) "por continuar con la flauta y el clarinete", argumentando "que me es imposible ni comer con el escaso sueldo que goso respecto a la familia que tengo". Para 1810 aún no se atendía su súplica, ya que implora nuevamente dicho aumento de sueldo porque "seguía supliendo muchas veces las faltas de Obuéses, flautas y la viola" por enfermedades de los propietarios de las plazas, actividad que desde 1805 había desempeñado en ausencia "del segundo oboe y flauta". Finalmente recibe dicho aumento del Cabildo de la Catedral, ocupando la plaza de clarinete de J. Ignacio

¹⁶¹ ACCM, Correspondencia, Caja 24, Exp. 8, 1802. Citado por E. Roubina en *Obras instrumentales...*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶² ACCMM, AC -55, f. 212r y 212vv, 4-febrero-1785 y AHAM, Cabildo, Caja 128, exp. 30, s.f. (ca. 1808), último dato tomado de: E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

Triujeque en 1812, por las razones que se dan abajo.¹⁶³

13. **Matías Triujeque y Cavallero [don Matías Truije/Trugeque/Truget]**, (1802-1819).

Músico del Regimiento de Dragones, solicita al cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana que se le dé la plaza vacante por el fallecimiento de José Revelo, ofreciendo tocar el oboe, la flauta y el clarión (clarinete) en caso necesario. "A efecto de determinar sobre la plaza de flauta y oboe..." por su demostración en el coro de la Catedral en la festividad del patriarca San José y por el informe del maestro de capilla, se le otorga la plaza el 27 de marzo de 1802, con un sueldo de 400 pesos anuales.¹⁶⁴ Triujeque fue conocido más tarde (1805) como clarinetista. E. Roubina documenta cómo en el juego de *Versos del 6º tono* de Manuel Delgado se agrega el clarinete (antes instrumentado para el oboe), favoreciendo probablemente la destreza de Triujeque en el nuevo instrumento. Este fue el caso de varias obras, principalmente bajo el maestrazgo de capilla de Antonio Juanas, (algunas de J. M. Delgado), en donde se sustituyeron las partes oboes por los novedosos clarinetes. Esto, evidentemente, fue un hecho determinado por los entonces excelentes ejecutantes de clarinete, Matías Triujeque y José María Delgado.

En el *Diario de México* de julio de 1806, se anuncia "un concierto obligado á flautas, que tocarán los diestros profesores D. Matías Truget, y D. Manuel Bastida",¹⁶⁵ evidencia de la alta estima en que se contemplaba a este músico.

Como se verá más adelante, en los inventarios del Colegio de San Gregorio, estrechamente vinculado al Teatro Coliseo, se registra hacia 1830 un *Método de flauta del Sr. Triujeque*, lo cual habla de su dedicación pedagógica y su aportación a la creación de una incipiente "escuela" de flauta en México. El caso de Triujeque es un claro ejemplo de un músico del ámbito militar, con preparación profesional en instrumentos de viento, que pasa al ámbito catedralicio (véase Cap. 3, 3.5).

¹⁶³ Véase E. Roubina, *idem.*, pp. 220-222. AC 66, f. 147r, 12 de junio de 1812.

¹⁶⁴ ACCMM, Libro AC-60, ff. 220-222v (11-03-1802) y ff. 228v-229, 27-03-1802. Consultado en base de datos de MUSICAT, 2012.

¹⁶⁵ *Diario de México*, Ciudad de México, t. III, no. 282, 9 de julio de 1806, p. 288, citado en E. Roubina *Obras instrumentales... op. cit.*, p. 219. De Manuel Bastida no se tiene ninguna otra noticia.

14. **José Ignacio Triujeque y Caballero** (1805-1812).

Flautista y clarinetista hermano de Matías Triujeque, solicita una plaza al Cabildo catedralicio en 1805. Sustituye al deshabilitado José Antonio Gambino en la plaza de segundo oboe y flauta (que finalmente deja en 1809). Fue despedido en 1812 "por haberse ido con los Insurgentes", quedando en su lugar José María Delgado.¹⁶⁶

15. **[Antonio] Muñoz**, flauta y clarinete (activo en 1815). Por ahora no se tienen más datos de este músico.

3.2.1.1. *Manuel Andreu Alpunte (activo desde 1760-1779)*

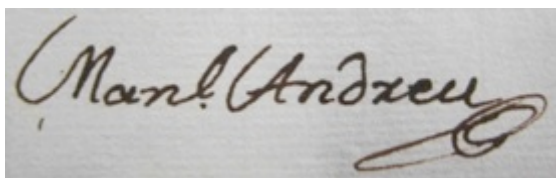


Ilustración 3. Firma de Manuel Andreu.

Manuel Andreu llevó a la flauta traversa a un lugar importante dentro de la capilla catedralicia como ejecutante y pedagogo, siendo profesor de la *escoleta* y de los colegios de enseñanza musical femenina y fungiendo también como jurado de los exámenes de oposición del área de vientos; los músicos del Cabildo le profesaban un gran respeto y admiración.

Llegó a Nueva España en 1760 y permaneció activo hasta 1779. Peninsular de origen valenciano (al igual que Misón), fue contratado en 1760 como ejecutante de voz y 4 instrumentos –flauta, oboe, corno y violín– en la capilla de la Catedral Metropolitana con la obligación de enseñar oboe y flauta en el Colegio de Infantes.

Además de obtener la plaza en la Capilla Musical catedralicia, está documentado como maestro en el Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), en donde muy probablemente instruyó a las hijas de Ignacio Jerusalem; aunque no se ha documentado aún, es muy probable que haya sido maestro desde antes (junto con Jerusalem) en el Colegio de Belén, en donde María Micaela y María Joaquina Jerusalem comenzaron sus estudios musicales. Figura en la

¹⁶⁶ *Ídem.* pp. 220 y 257.

plantilla de maestros del Colegio de Vizcaínas de 1768 a 1769, como ejecutante de trompa (corno), flauta, oboe y voz con un sueldo de 200 pesos anuales.¹⁶⁷ En el capítulo 3.2 se reproduce el documento firmado por Andreu, que se encuentra en el Colegio de las Vizcaínas.

En las actas de Cabildo¹⁶⁸ de 1760 encontramos documentación de su contratación en la Capilla de la Catedral Metropolitana: "Don Manuel Andreu por muzico de voz, y quarto Instrumentos con 600 p [pesos] de renta y obvenciones por mitad y obligación de enseñar a Dos la Flauta y Obue". Se narra como el 9 de octubre de 1760, estando Ignacio Jerusalem y Tollis de la Roca presentes, se le practica un examen de oposición para ingresar a la Capilla musical, pero su desempeño no es muy bueno, ya que, según se cuenta, acababa de desembarcar en la Nueva España después del "dilatado y penoso viaje" en la flota que venía desde Cádiz (el viaje transatlántico podía durar entre dos meses y medio y cuatro, dependiendo de las condiciones climáticas y de las escalas comerciales). En un principio, el jurado calificador opina que no conoce la técnica de los instrumentos que ejecuta, siendo ésta opuesta para instrumentos de viento y de cuerda, pues su sonido fue muy áspero y las cuerdas del violín "chillaban", pero le dan un plazo de 6 meses para volver a presentarse ante el Cabildo.

Que así mismo se havia presentado otro Musico del Reyno de Valencia que tambien havia venido en la flota llamado Manuel Andreu quien havia hecho demostración de Voz e Instrumentos, y havia pedido su parecer al Maestro Roca...

Que dicho Andreu es Muzico, lo que funde desde luego, en que en tan cortto tiempo que tubo para descansar de tan dilatado como penoso viaje, se hallo en una concurrencia tan ilustre como seria, con tanto Professor y todos sus Censores; ignorando la amavilidad de cada uno; hallarsse con unos Instrumentos, que a demas de su natural opposición, serle desconocidos en la práctica y estar asperízimos para una exejución delicada, como todos notamos, aun en la Trompa, como en la Flautta y Obue y Biolín, que por su aspereza y sequedad chillaba en algunos puntos con dureza, no pudiendo sacarle muchas voces con la suavidad que correspondía.

La segunda evaluación es extremadamente favorable, haciendo constantes elogios a sus rápidos progresos y habilidades en varios instrumentos, así como a su estilo "mui moderno" en la voz. Esto alude indudablemente al estilo virtuoso italiano de los cantantes del ámbito de la

¹⁶⁷ AHCV, 15-1-5, recibo del 10 de enero de 1769 a don Ambrosio Meave por 200 pesos (véase transcripción del documento anexo). Citado en: Muriel, Josefina Muriel y Luis Lledías. *La Música...*, op. cit., p. 324.

¹⁶⁸ Agradezco a Javier Marín las referencias sobre los músicos de viento contratados en la Capilla de la Catedral Metropolitana. Véase: *Música y músicos entre dos mundos...*, op. cit. y *La Catedral de México y sus libros de polifonía...*, op. cit., pp. 205-214.

música teatral, que introducen, primero en España y después en las colonias americanas, el estilo *galante* (véase Cap. 5, 5.1.). Matheo Tollis de la Roca describe con sorpresa cómo Andreu debió haber tenido una preparación musical de tiempo atrás en la voz y en los instrumentos de viento que ejecutó durante varias horas en el concierto casero de Don Francisco Reyna,¹⁶⁹ ya que dominaba las distintas técnicas de embocadura de cada uno de ellos :

... dicho Andreu sin embargo en corto tiempo hizo lo que se le mando, y lo cumplió con mas que mediana destreza y dio a conocer que aun siendo tan dificiles estos Instrumentos por la variedad de su embocadura, los toco con el methodo que a cada uno de por sí le corresponde, union [?] que no se consigue en seis meses, ni en un año, prueba de que desde mucho los tiene bien estudiados, y exercitados para haberlo conseguido. Si fue en el Cantar me pareció mui bien, assí por lo que executta, como por ser con un estilo mui moderno= esto lo compruebo con mas seguridad y experiencia...

A partir de entonces, se le contrata con Plaza de Música de Voz y cuatro Instrumentos con un sueldo de 600 pesos y obvenciones por mitad,¹⁷⁰ insistiendo en que, aunque no tiene una voz muy especial, tiene un estilo vocal muy bueno y "a la última moda" y se le tiene en muy alta estima por sus grandes habilidades en la ejecución de múltiples instrumentos. Además, se le considera muy capaz de enseñar a los infantes de la escoleta, lo cual es muy bien ponderado. Consideran que en un año de prácticas docentes, podrá formar en la flauta a algún hábil niño para que pueda acompañarlo a la flauta, y en año y medio al oboe. El dato importante de esta cita es que reiteran que antes de Andreu no había nadie en el coro capaz de tocar la flauta traversa ni el oboe, instrumentos que habían sido encargados por el Cabildo y comprados por Antonio Palomino. Lo que es difícil de saber es qué tanto tiempo es "antes"; no necesariamente significa que Andreu sea el primero en tocar la flauta traversa en la Catedral, ya que en años anteriores no siempre se especificaba la dotación instrumental en las obras

¹⁶⁹ Sobre Don Francisco Reyna y el concierto casero, véase el Cap. 3.3.1.

¹⁷⁰ Además de su sueldo de 600 pesos, considerablemente alto por tocar cuatro instrumentos y voz, se le da "la mitad" por obvenciones, que eran los servicios que los músicos de la capilla realizaban fuera de la Iglesia, como funerales, bautizos, procesiones, misas en otras iglesias, etc. En un principio, las obvenciones estuvieron reglamentadas y pagadas, pero más tarde el Cabildo comenzó a quejarse de las faltas de los músicos por ir a los servicios "de la calle", que no cumplían con sus obligaciones dentro de la Catedral.

pero, como se ha dicho, se usaban los instrumentos de viento para doblar a las voces,¹⁷¹ además de que, al parecer, Navarro tocaba la flauta en la capilla desde 1757.

La cita es la siguiente:

... el Andreu era muy particular por tocar quarto instrumentos con perfección y ser Múzico muy diestro, y capaz de enseñar a los Niños qualquiera de ellos, y en especial el Oboe y Flautta que no había en el Choro quien los tocasse y venían aora en el Cajón de Instrumentos.

Que Andreu, por su mucha destreza en la Múzica, y el reso [?] de quarto Instrumentos como son Trompa, Flauta, Obue y Biolín, assí mismo serviría de mucho, pues de la Flauta, Obue que venían en el cajón de Instrumentos comprados por Palomino, no había en la Iglesia quien los tocasse, y éste los ejecutaría, y a más de esso, ya le había propuesto el que se había de obligar, en el caso de ser admitido, a enseñar a dos de los Niños Infantes, ô de los Acólitos, Libreros o de los que más se proporcionassen otros Instrumentos, para que se verificasse quien los acompañasse en el Choro, por corresponder que aia Dos, a lo que se allara, prometiendo que haviendo Niños o demás, que tubiessen la inteligencia en la Múzica, que daría dentro de un año quien tocasse y le acompañasse en la Flauta; q. dentro de año y medio quien lo hiciesse en el Obue, por ser Instrumento que necessitaria de más tiempo: Que su voz, aunque no era de lo más particular, que no dejara de ser competente para cantar â solo por su estilo mui bueno y de la última moda, y también para acompañar.¹⁷²

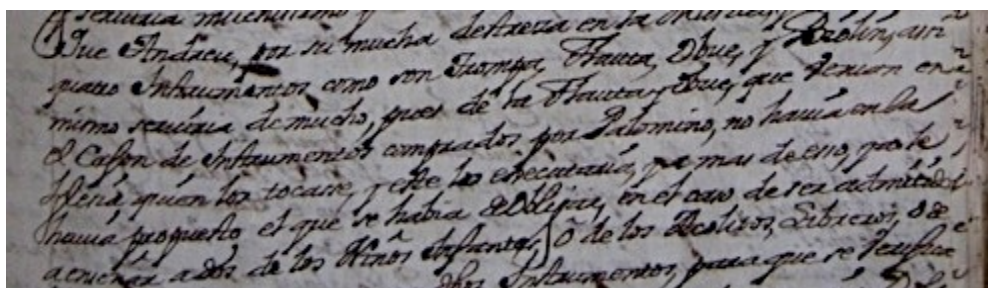


Ilustración 4. Acta de Cabildo, Libro 44, f. 223 "Que Andreu, por su mucha destreza en la Múzica, y el reso de quarto Instrumentos como son Trompa, Flauta, Obue y Biolín...". CM.

En una carta de solicitud al Deán y al Cabildo Eclesiástico con fecha aproximada de marzo de 1762, que se encuentra en la Caja 23, Exp. 6, "1745-46" (por lo tanto, mal ordenada), Andreu pide aumento de sueldo, argumentando no solo su excelente desempeño en los distintos instrumentos "con la exactitud que es notoria a todos", como suplente en todas las voces, sino su asiduidad –"precisa asistencia de Escoleta"– y su eficiencia en la enseñanza de

¹⁷¹ Las obras de M. Tollis de la Roca que especifican flautas de entre 1757-1759 (*Responsorio de Difuntos* y *Misa de Requiem* a las Honras de la Reina Ma. Bárbara de Braganza) no constituyen un buen ejemplo, ya que he descubierto que las partes de flautas/oboes fueron agregadas más tarde (incluso a partir de 1770).

¹⁷² ACCM no. 44, f. 223.

dos discípulos, de los cuáles uno (el de flauta) había ya participado tocando en el coro. La carta dice así:

... que hace más de un año que esta sirviendo en el Choro de esta Sta. Iglesia con la exactitud que es notorio a todos, en las linias de trompa, flauta, oboe y voz; supliendo en esta ultima las cuerdas de Contralto, Thenor, Tiple y Baxo; hagogandose a esto la precisa asistencia de Escoleta, en la que ha manifestado su eficazia con los dos Dicipulos de Obue, y Flauta, el que es este ultimo ynstrumento hizo ya su demostracion en el Choro; haviendo suplido al supp^e[suplicante] a entrambos de cañas y papeles...¹⁷³

Es probable que el Cabildo le haya negado el aumento en esta ocasión, ya que más tarde, en junio de 1763, Andreu solicita nuevamente un aumento de sueldo, aclarando que ha realizado gastos por diversos materiales de música, desde noviembre de 1760 hasta entonces, para la enseñanza de los niños del Colegio de Infantes. Los materiales incluyen diferentes conciertos para instrumentos de viento, entre ellos dos conciertos de flauta; además de los conciertos hace referencia a dos cuadernos de flauta y oboe. Pide también el reembolso de gastos por copiar música y por: cañas de oboe (para su discípulo Ignacio Ortega), papel para música y "una flauta a Martínez". Andreu se refiere a su discípulo de trompa y flauta Francisco Martínez, nombrado con plaza de corno en 1764, quién ya trabajaba desde hacía "tres años y medio" en la capilla musical, aunque aún no tenía plaza por no habersele practicado un examen de "verificación" para ser admitido oficialmente.¹⁷⁴

Memoria de lo que tengo suplido en la escoleta desde siete de noviembre de mil setecientos y sesenta, hasta treinta de junio de mil setecientos sesentay tres = Por cinco docenas de cañas de oboe y papel para el divino Narcisso¹⁷⁵ diez y seis pesos = Por quince docenas de cañas de oboe de España, a real y medio cada caña para Ortega; de éstas quedan existentes en mi poder dos docenas; quarentay cinco pesos = Por dos Conciertos de oboe y papel seis pesos = Por una boquilla de trompa de plata quarto pesos = Por dos Conciertos de trompa seis pesos = Por diez pesos que dí para una Flauta a Martínez diez pesos = Por Dos Conciertos de Flauta seis pesos = Por Dos de Trompas seis pesos = Por copiar y Papel de Dos quadernos de Flauta y oboe ocho pesos = summa cientoy siete pesos = Manuel Andreu

¹⁷³ ACCM, Correspondencia, Caja 23, Exp. 6, fecha aproximada de marzo de 1762.

¹⁷⁴ Véase ACCM no. 46, f. 110r.

¹⁷⁵ Es probable que se refiera al auto sacramental escrito por Sor Juana Inés de la Cruz "El Divino Narciso". También existe una ópera de Domenico Scarlatti llamada *Narciso*, estrenada en Londres en 1720 y una seguidilla *Narciso*, mencionada por Olavarría y Ferrari en las representaciones de 1778 del Teatro Coliseo.

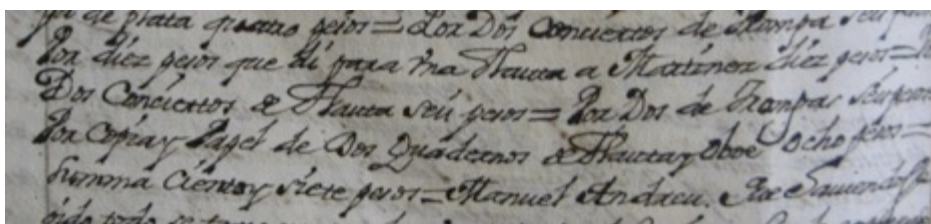


Ilustración 5. AC Libro 46, f. 110r: "Por diez pesos que di para una Flauta a Martínez diez pesos; Dos Conciertos de Flauta seis pesos...; Manuel Andreu."

El Cabildo, después de reclamar que no había solicitado el permiso correspondiente y que no tenía la facultad para hacer semejantes erogaciones, autoriza el pago de sus gastos gracias a su excelente desempeño y asiduidad en la docencia, pidiéndole que la próxima vez, si son gastos menores, avise al Rector del Colegio, y si son mayores (como la compra de instrumentos), los solicite al Señor Chantre; el reembolso se le otorga con la condición de que se compruebe la existencia de los conciertos mencionados y de la flauta:

... que es preciso que los Conciertos, y la Flauta estén existentes; que el carácter y aceptación que tiene el Mtro. Andreu, es de hombre mui de bien; que en cuanto a la vigilancia, cuidado y asistencia en la enseñanza de sus Discípulos es particular y sin faltar día.¹⁷⁶

En cuanto al aumento de sueldo solicitado por Andreu, éste queda sujeto a la comprobación de la calidad de ejecución de sus dos discípulos, que aunque ya habían participado tocando en la capilla en varias ocasiones, no habían presentado hasta ese momento un examen formal de verificación de sus capacidades. Asimismo, el Cabildo discute sobre la posibilidad de que Andreu sea nombrado Maestro de Instrumentos "por su particular cuidado y asistencia para la enseñanza" y que se abra una escoleta independiente para éstos, para lo cual tendría un pago adicional:

que en cuanto a la condición con que entró de dar Dos Discípulos en Flauta y en Oboe hasta aora no la ha cumplido; pues aunque es cierto que los ha estado y está enseñando, q una y otra vez han tocado en el choro, pero que no ha precedido examen en forma de ellos, para que conste su estado; que en el Cabildo de dos de Marzo, se determinó que hasta que esto se verificasse no tenía lugar el aumento de renta que pedía; que esto era tiempo apropósito a principios de año, y esso después que aia verificado las calidades con que fue admitido; que también para entonces se debe dejar el tartar si convendrá nombrar al Mtro. Andreu por Maestro de Instrumentos, por su particular cuidado y asistencia para la enseñanza, y que aia

¹⁷⁶ Véase ACCM no. 46, f. 110r.

escoleta separada de ellos, y que entonces se verá la renta que por este nuevo trabajo, y a que no se obligó a su ingreso, se le aia de asignar.¹⁷⁷

Lamentablemente, hasta donde sabemos, estos conciertos no han sobrevivido, pero la mención de ellos es en sí una valiosísima referencia acerca de los géneros musicales existentes en este contexto (el concierto es un género típicamente secular), del nivel de exigencia en la enseñanza del instrumento y de que se ejecutaban conciertos solistas para estos instrumentos de viento por los alumnos de la Escoleta. La referencia a los dos cuadernos de flauta y oboe resulta también de primordial importancia para esta investigación, como una evidencia más de que este tipo de "cuadernos" escritos específicamente para un instrumento en particular, se utilizaban con fines didácticos.

En cuanto a la sugerencia del Cabildo para designar a Andreu "Maestro de Instrumentos", que sería el equivalente a asumir la dirección de la capilla instrumental de la Catedral, no tiene mayor seguimiento ni conclusión, debido a que se nombra para este fin a Matheo Tollis de la Roca en sucesión de Ignacio Jerusalem, que había ocupado el cargo de Maestro de Capilla hasta su muerte, en 1769 y al parecer no hay otro "Maestro de Instrumentos" que no sea el propio Maestro de Capilla. Otra de las referencias importantes con respecto a Manuel Andreu es la encontrada en las actas de 1773, en donde el Cabildo eclesiástico plantea nuevamente la posibilidad de que Andreu sea nombrado Maestro de Capilla para reemplazar a Tollis de la Roca, considerado entonces como "inepto".¹⁷⁸ Aunque esta resolución nunca se llevó a cabo, la propuesta habla de la alta estima en que se tenía al músico ejecutante y maestro de instrumentos de viento y de canto de órgano de la escoleta catedralicia. Este puesto fue ofrecido al ilustre músico español Antonio Ripa, residente en España, quien no acepta el cargo. Andreu funge, además, como dictaminador de los exámenes de oposición de otros músicos. Uno de ellos es el músico de clarín, oboe, bajón y corno, Don Manuel Sales, de quién Andreu dice "he examinado a Dn. Manuel Sales, en quien hallo un manejo especial en los Instrumentos de Oboe, Bajón y Trompa; y atento a su havididad y

¹⁷⁷ AC no. 46, f. 111v.

¹⁷⁸ La primera mención para proponer a Andreu como "Maestro de Instrumentos" está en al AC Libro 46, f. 111v, 1763; la segunda, en el AC Libro 52, 1773.

destreza, digo que es muy util para el Choro de esta Iglesia...".¹⁷⁹

Manuel Andreu también daba clases en el Colegio de San Ignacio o de las Vizcaínas, en donde con seguridad enseñó a las hijas de Ignacio Jerusalem, María Michaela y María Joaquina. Como se verá más adelante (Cap. 3.2) esto quedó registrado en un recibo del año 1768-1769 firmado por Andreu a uno de los directores del Colegio, Don Ambrosio Meave, por un pago anual de 200 pesos (ver imagen más abajo).

Desgraciadamente, Andreu parece haber tenido algunos conflictos con el Mtro. Jerusalem hacia el final del año 1763, como se asienta en los registros del Libro 47 de Actas de Cabildo (folio 185r): "la noche buena causaron bastante escándalo el Maestro Hyerusalem y el Músico Andreu, que llegaron hasta desafiarse dentro del Choro". Es posible que el motivo del conflicto fuese el que se cita en el nombramiento de Francisco Martínez –discípulo de Andreu de trompa y flauta– en 1764, cuando tienen una fuerte discusión en torno a la aptitud musical de su discípulo, a raíz de la cual Andreu deja de dar clases en el Colegio; evidentemente, suponemos que esto sería de manera temporal, hasta que el enojo pasara, pues Andreu continúa con su plaza de Maestro de Escoleta de los Niños Infantes de coro hasta años después.

El 13 de marzo de 1779 Manuel Andreu solicita al Cabildo un "*Patitur* abierto"¹⁸⁰ porque lleva seis meses de padecer una enfermedad que lo tiene prácticamente postrado. El Cabildo resuelve dársela por dos meses, pero lamentablemente, Andreu muere antes de ese lapso.

Manuel Andreu fallece entre marzo y abril del año 1779 como lo atestigua la petición de su plaza vacante como Maestro de Escoleta por parte de Cayetano Echeverría del 20 de abril de 1779.¹⁸¹ Cayetano Echeverría, Mtro. de Capilla de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, España, llega la Ciudad de México a la edad de treinta y tres años y es nombrado "Maestro de Escoleta de los Niños de canto figurado, con la renta de 225 pesos, en la misma forma que la tenía Don Manuel de Andreu".¹⁸² A su vez, el oboísta Manuel Martínez, que había ingresado a la capilla catedralicia en enero de 1779, solicita al Cabildo el 11 de enero de

¹⁷⁹ AC, Libro 52, f. 127v, 28 de febrero de 1774. Manuel Sales, músico español del Regimiento de Granada, aunque tocaba el bajón, la trompa y el oboe, al parecer no tocaba la flauta, que no es mencionada por Andreu ni por los otros dictaminadores (Tollis de la Roca y Francisco Selma).

¹⁸⁰ "*Patitur* abierto": licencia sin límite de tiempo por enfermedad. ACCM, Libro 54, f. 132.

¹⁸¹ Véase ACCM, Libro 54, ff. 139v y 139r, del 20 de abril de 1779.

¹⁸² *Ídem.*, f. 140v.

1780, la primera plaza de oboe que había quedado vacante al morir Andreu y aumento de sueldo por 200 pesos, lo cual se resuelve a su favor.¹⁸³

• Andreu, ¿copista?

El otro dato importante que se deduce de estos documentos es que Andreu era copista. No había tanta gente capaz de realizar copias de partituras musicales. El copista, por lo general, era un músico especializado (instrumentista, cantor o compositor) con un buen dominio de la caligrafía musical. Por ahora no es posible saber qué cuadernos y partituras habría copiado Andreu, pero con seguridad habrá algún resto de su caligrafía en los "papeles de música" del archivo catedralicio. La escritura de la carta de solicitud de aumento de sueldo (1762) dirigida al Cabildo tiene una caligrafía diferente a la del recibo firmado a Meave por su sueldo anual de 200 pesos como maestro del Colegio de las Vizcaínas. Aunque la caligrafía de la carta parece más cercana a los rasgos caligráficos de su firma y es posible que sea suya, existen algunas inconsistencias que dificultan la atribución del cuerpo del texto a Andreu; era habitual la práctica de que el escribano o copista escribía las cartas y documentos y la persona en cuestión solamente firmaba.

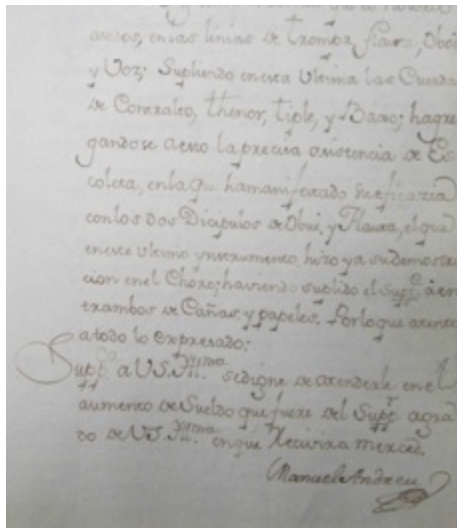
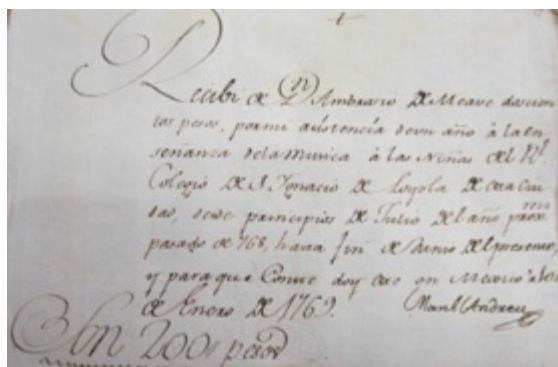


Ilustración 6. Comparación de diferente caligrafía de las cartas firmadas por Manuel Andreu, 1762 y 1769.

¹⁸³ *Ídem.*, f. 189v, 11 de enero de 1780.

La caligrafía del recibo es similar a la del manuscrito de flauta, particularmente a la de las pruebas de escritura que aparecen en algunas hojas. Como se menciona en el capítulo de la procedencia del manuscrito *XII Sonatas a Solo Flauta*, la caligrafía de éste es impecable, clara y detallada. Las numerosas marcas de articulación de las sonatas de Locatelli, en particular, implican un conocimiento musical considerable y la experiencia de un ejecutante del instrumento, pero, como se argumentará más adelante, las inconsistencias espacio-temporales no apuntan a que Andreu haya sido el copista de este cuaderno en particular. Se tratará este tema más a fondo en el Cap. 6, 6.1. Procedencia del Ms.

Otra conexión interesante de hacer notar es que Andreu, al igual que Luis Misón, era de origen valenciano, en donde, como se ha dicho, la introducción de la técnica flautística había llegado a principios del siglo XVIII de los franceses o franco-flamencos, relacionados por lo general con el ámbito de los regimientos militares, que propiciaron el cultivo la tradición de las bandas de instrumentos de viento. Misón, nacido en 1726, tenía en 1759 la edad de 33 años. Aunque no conocemos la fecha de nacimiento de Andreu, se dice en las actas de Cabildo que era muy joven ("seguro su modo, crianza y corta edad") y estaba actualizado en el estilo interpretativo ("mui a la moda"), es decir, en el estilo italiano; ¿contaría tal vez con unos 20 o 25 años, máximo, a su llegada a México?. Aunque sólo son conjeturas que no podrán comprobarse hasta encontrar nuevos datos, ¿porqué no imaginar que acaso podrían haber coincidido en la región valenciana (Misón antes de partir a Madrid y Andreu antes de partir hacia América), en la que no debía haber tantos jóvenes instrumentistas interesados en estudiar la flauta? Andreu podría haber tomado sus primeras lecciones de flauta con el mismo Luis o con su padre, Henri Michon.

3.2.1.2. Juan Gregorio Panseco (activo desde 1743 -1802)

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a cursive style and reads "Juan Grego. Panseco".

Ilustración 7. Firma de Juan Gregorio Panseco en un documento de Correspondencias de la Catedral Metropolitana¹⁸⁴

Natural de Milán, sobresaliente en los instrumentos de violín, violón, flauta travesera, flauta dulce y octavino, según los registros del Archivo de Actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana.¹⁸⁵

Aunque este instrumentista se destacó más como violinista, y probablemente se fue "especializando" cada vez más en el violín, hasta llegar a ocupar la plaza de 1er violín en la Capilla de la Catedral de México, tanto su carta de solicitud al Cabildo como sus registros especifican que tocaba también la flauta travesera y la flauta dulce y califican su ejecución en los "instrumentos de boca" (i.e. de embocadura=vientos), como excelente.

Las primeras noticias que encontramos sobre este músico provienen de su contratación en Cádiz en 1742, junto con Ignacio Jerusalem, para la orquesta del teatro Coliseo.¹⁸⁶ Entre los instrumentos que toca, además del violín y la flauta travesera, se encuentran la flauta dulce y el "octavino" o flauta pequeña afinada en Re (*ottavino* o *piccolo* en la actualidad),¹⁸⁷ una octava arriba de la flauta travesera, que se utilizaba en las bandas militares; esta es la primera referencia en Nueva España del octavino, que se menciona en Francia en el *Méthode* de Corrette de 1740 y se utilizó en obras orquestales de Rameau, Gluck y otros compositores a partir de estas fechas.

¹⁸⁴ Caja 23, Exp. 6, CM.

¹⁸⁵ ACCM, no. 44, f. 85.

¹⁸⁶ Ver referencia en "Instrumentistas de viento del ámbito teatral", 3.2.5.1.; esposo de Josefa Ordóñez, de la compañía de actores y músicos.

¹⁸⁷ El *octavino* también puede ser un miembro de la familia de las flautas dulces, el *sopranino*, cuyo registro está una 8ª arriba de la flauta *alto* afinada en Fa, o incluso el *soprano*, en Do, cuyo registro está también a la 8ª. Es posible que se trate de este instrumento puesto que en las listas de instrumentos de la Catedral Metropolitana encargados por Jerusalem, está asociado a las "flautas dulces".

Gracias a la documentación consultada en las Actas Capitulares, sabemos que fue contratado en 1761 en la Plaza de Primer Violín en la Catedral Metropolitana, con la obligación de enseñar además a los niños de la *escoleta* y a los miembros del coro: violín, violón, flauta travesera y "otros instrumentos". El acta detalla que hasta entonces había fungido como director de la "Cassa Professa" y otras Iglesias –por las que recibía el alto sueldo de más de mil pesos– y que por sus excelentes habilidades era considerado un "músico perfecto", pero el Cabildo tiene sus reservas porque aseguran que es altanero, irreverente, que puede causar revueltas y que está en un pleito de divorcio con su mujer (Josefa Ordóñez, "reputada primera dama", según referencias anteriores). Una de las quejas es que "le extiende la mano al Arzobispo", cuando el comportamiento esperado era arrodillarse y nunca tener ningún contacto físico con la autoridad eclesiástica. Aún así, gracias a su excelente desempeño y a la necesidad que hay en la Catedral de cubrir la plaza, se decide su contratación por mayoría de votos. Se transcribe la petición que hace él mismo al Cabildo asegurando que está dispuesto a dedicarse con esmero y humildad a la Catedral y a dar instrucción de "violín, violón, flauta travessera, dulce y octavino" al que lo necesitare, renunciando a su puesto de Maestro de Capilla en la Casa Profesa.¹⁸⁸

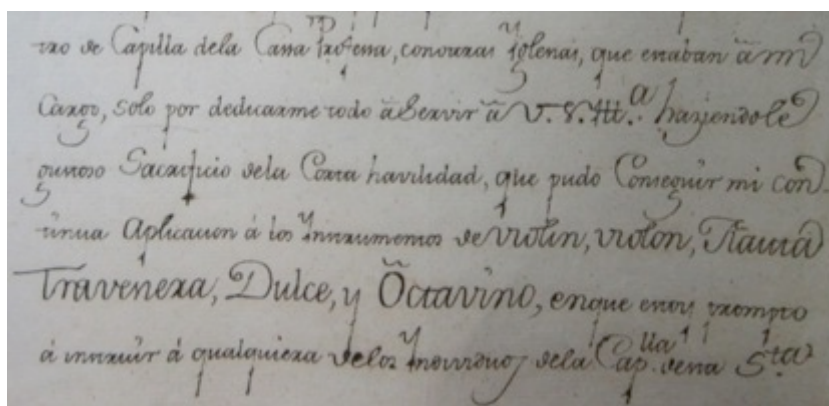


Ilustración 8. Detalle de la carta que Gregorio Panseco dirige al Cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana, especificando los instrumentos que domina, asegurando su renuncia como Maestro de Capilla a la Cassa Professa y suplicando al Cabildo se le considere para ocupar la plaza de Primer Violín. Correspondencias, Caja 23, Exp. 6, CM. 1761.

¹⁸⁸ ACCM no. 44, f. 85. Véase transcripción de su petición en Anexo.

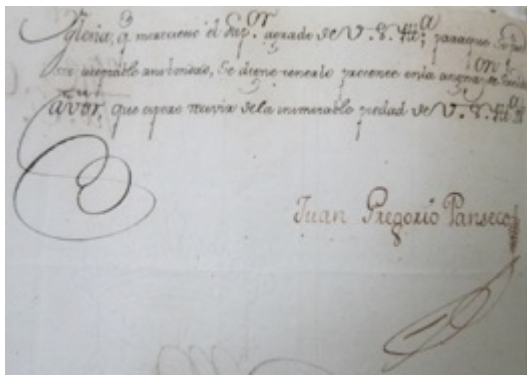


Ilustración 9. Detalle y firma de la carta autógrafa que Juan Gregorio Panseco dirige al Cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana.

A juzgar por el tono de su carta, se ve a un Panseco suplicante, dispuesto a "resarcir" su anterior comportamiento y con gran necesidad de obtener dicha plaza. Al parecer, el pleito con su mujer había llegado al extremo de una demanda de parte de ella, que lo había dejado en mala posición tanto económica como de reputación.¹⁸⁹

En el Acta de Cabildo 44, inmediatamente después de su petición, se asienta la opinión del Cabildo eclesiástico sobre el examen de oposición presentado, expresando lo siguiente:

Que habiendosse oído y tenidosse presente lo tratado, y conferido sobre otra Pretensión en los Cabildos de Siete de Abril y cinco de Mayo del presente año, y buelbosse a agitar en este bastante sobre su genio engreído altivo, y que puede traerse a la Capilla un Sujeto que la rebuelva e inquiete y cause continuos desabrimientos y reclamos; que su aptitud y habilidad es tenida por los inteligentes por excelente, por ser tan particular en los Instrumentos de Arco y de Boca, y que para la enseñanza en ellos de los niños o de otros de la Capilla, puede ser mui útil y aun necesario, pues estos son los Instrumentos que en todas las Capillas se van usando, y se van ya separando los demás: que este puede ser un Músico que de mucho provecho a la de esta Santa Iglesia, y en la que tanta necesidad de primer Violín, pues aunque tenga el mal natural que se dice, los travajos y los años se lo hará mudar.

El Cabildo, a pesar de considerar el "genio engreído y altivo" de Panseco y que puede causar problemas en la capilla, decide, por mayoría de votos y debido a sus aptitudes extraordinarias, admitirlo en la Plaza de Primer Violín (concertino) con la obligación de enseñar a los niños de la escoleta y a otros miembros de la capilla (violín, violón, flauta travesiera y "otros instrumentos"), con un sueldo considerablemente alto, de 800 pesos anuales (seiscientos de sueldo fijo y doscientos condicionados a su cumplimiento y asiduidad):

¹⁸⁹ Para más información sobre el pleito Panseco-Ordóñez consúltese a Javier Marín en "A conflicted relationship: music, power and the inquisition in viceregal Mexico City" en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Ed. G. Baker & T. Knighton, CUP, 2011, pp. 43-62.

... se resolvió, por maior número de Votos, el que admitiéndosele en el todo la renuncia que haze del empleo de Maestro de Capilla de la Cassa Professa, con las otras Iglesias que dice estar a su cargo, el que atendiendo a lo notorio de su aptitud, y a ser constante que es Múzico perfecto, que se le nombre por Primer Violín de la Capilla de esta Santa Iglesia, debajo de la sugesión y reconocimiento que debe tener a los Maestros de esta, asignándosele ochocientos pesos de renta al año, distribuidos em esta forma, los seicientos con las Obenciones correspondientes, por la expresada Plaza de Primer Violín; y los Doscientos, sin Obenciones.

... que se le asignan por Maestro de Violín y demás Instrumentos, con la obligación que ha de tener de enseñar a los niños, y a otros del Choro, que se le destinen, asistiendo para ello diariamente, como los demás Maestros de las Escoletas, y quedando estos Doscientos pesos con el apuntamiento de ganarlos, y perderlos según las asistencias de dicho exercicio, las que según las otras que correspondan, se asignarán como los Niños, y demás que aia de enseñar, y los Instrumentos; haciéndosele saver, en debida forma, por el presente Secretario esta resolución y las de que precissamente ha de cumplir anualmente con la Iglesia los Juebes Santos: Que no ha de pretender exempción alguna: Que con los Múzicos, y demás Ministros ha de guardar toda política y buena correspondencia: Que a los Niños Infantes, y demás que enseñare no ha de llegarles con las manos, ni castigarlos por si, si no que quando lo necessiten, dé quenta al Rector del Colegio para que lo execute: Y que quando vea al Illmo. Sr. Arzobispo, para hablarle sea hincando las rodillas, como lo executan los demás; y que con los Señores Capitulares gaste toda la atención, respe(c)to, y trattamientto que se debe y corresponde.¹⁹⁰

Es notoria la exigencia del Cabildo respecto a la enseñanza: los maestros debían asistir diariamente (de lo contrario les descontarían parte de su salario) y tratar con todo respeto a los niños, especificando que no debían castigarlos ni pegarles, "llegarles con las manos", sino, en caso de ser necesario, avisar de su comportamiento inadecuado al Rector del Colegio.

En una carta del archivo de correspondencias de la Catedral Metropolitana fechada en el año 1765 en donde Ignacio Jeruslaem da su opinión respecto a la contratación del violinista Córdoba, dice "después de Don Gregorio Panseco, es el mejor violinista que hay en esta Sta. Iglesia" ...¹⁹¹

Hasta 1802, año de su fallecimiento, Panseco estuvo al servicio de la Catedral, siendo uno de sus discípulos más destacados el célebre violinista José Manuel Aldana, de quien

¹⁹⁰ ACCM no. 44, f. 86.

¹⁹¹ ACCM, Caja 23, Exp. 6, Legajo 7, 1745-1746.

estuvo siempre orgulloso. En el Archivo de la Colegiata de Guadalupe se encuentran cuatro composiciones inéditas de Gregorio Panseco, esperando ser revaloradas.¹⁹²

Aunque no se menciona en ningún documento, por su refinada caligrafía, Juan Gregorio Panseco podría también haber sido copista. Los rasgos caligráficos de su firma nos hacen recordar las rúbricas del copista de nuestro manuscrito, de muchas de las obras de Jerusalem y de algunas partes de obras de Tollis de la Roca. A reserva de realizar un estudio profundo de sus rasgos caligráficos, propongo como hipótesis que él podría ser el copista del Ms. *XII Sonatas* de flauta. Las conexiones están sobre la mesa: era músico de distintos ámbitos (teatro, iglesias, Catedral), era flautista, muy cercano a Jerusalem (con quién llegó a Nueva España desde 1743) y tenía excelente caligrafía. Véase Cap. 6, 6.1.

3.2.2. Consideraciones sobre los registros y prácticas de la flauta travesa en la Catedral de México

Con respecto a la introducción de la flauta travesa en la capilla catedralicia, la información encontrada, aunque compleja y en ocasiones contradictoria, nos permite atar algunos cabos sueltos. El Cabildo aclara que el nombramiento de Manuel Andreu (1760) es necesario porque "no había en el choro quien los tocara" [la flauta travesa y el oboe] y que ahora venían en el "cajón de instrumentos" encargados a Palomino. A pesar de esta aseveración y aunque en los registros documentales hasta ahora conocidos existe un gran hueco entre el nombramiento de Andreu (1760) y el último flautista registrado en la capilla catedralicia, Luis Alejandro Betancourt (1715-1727), parecería difícil creer que no hubiera habido flautistas en todos esos años. Es muy probable que sí hubiese otros instrumentistas que tocaban flauta travesa en la capilla, al menos de manera ocasional en algunos servicios, pero que no quedaron registrados al no tener una plaza "oficial" (supernumerarios), al ser la flauta su segundo o tercer instrumento, o al ser músicos invitados de fuera para ocasiones especiales. Al carecer mucha de la música anterior a 1750 de especificación con respecto a su dotación instrumental, se vuelve aún más difícil detectar a los flautistas. Como se sabe, las prácticas de ejecución de gran parte del repertorio de la primera mitad del siglo XVIII se caracterizaban por admitir una

¹⁹² Véase J. Marín "La difusión del repertorio español de la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)", en *Revista de Musicología* XXXII, 1, 2009, pp. 177-209.

mayor flexibilidad en cuanto a los instrumentos que se tuvieran disponibles y en utilizar instrumentos para doblar a las voces o a las cuerdas, sin especificarlo. Está ampliamente documentado que los instrumentistas doblaban las partes vocales (práctica habitual en el caso de las flautas de pico en la música polifónica y en los villancicos de los siglos XVI y XVII).¹⁹³ Pero, incluso durante todo el siglo XVIII y hasta principios del siglo XIX, no era raro doblar los violines de la orquesta con oboes o flautas para "enriquecer" y dar otro timbre a las cuerdas. Existen algunos casos en que esta práctica está especificada en las *particellas*: la Antífona *Christus factus est*, de Francisco Rueda (ca. 1750), conservada en la Catedral de Durango, especifica "violines ô flautas". En obras de Antonio Juanas fechadas en 1792 y 1796,¹⁹⁴ encontramos la inequívoca indicación "tiple o flauta 1ª" y "alto o flauta 2ª" para especificarlo. Aunque las prácticas de doblar voces y cuerdas con flautas u oboes están poco documentadas durante el siglo XVIII, existen suficientes registros tanto en Nueva España¹⁹⁵ como en Europa –particularmente en el repertorio francés–, que las confirman.

Un dato importante que es preciso reiterar es que varias de las obras de Matheo Tollis de la Roca –llegado a Nueva España en 1756–, como las compuestas a la muerte de la Reina de España, Doña Bárbara de Braganza (*Misa de Difuntos/Responsorio/Oficio de difuntos*, de 1759, *Responsorio 2º*, *Magnificat a 8* y *Rezitado y Aria* escritas entre 1757-1759) especifican en su instrumentación "Flauta trabesiera", pero he detectado que estas partes fueron agregadas más tarde. Las partituras perviven en varias copias en las que puede verse que originalmente eran solamente para "violines y trompas"; en una segunda versión "acortada" o arreglada, datada entre 1770-1774, puede verse que se añaden las flautas, oboes y hasta clarinetes.¹⁹⁶ Esto nos impide comprobar que tendría que haber habido flautistas en la Capilla entre 1757 y 1759 que participaran en estas obras, pero, por las razones expuestas arriba, tampoco es posible asegurar que no los hubiese. Otro ejemplo de este fenómeno es la *Lamentación*

¹⁹³ Doblaje con flautas y otros instrumentos de viento, véase pp. 67-68, nota 132.

¹⁹⁴ Antonio Juanas, *Ynvitatorio de Resurrección, Surrexit Dominus vere* a 4 (T. Stanford 00-264), *Gloria laus et honor tibi, para la Procesión del Domingo de Ramos* a 4, 1792 (TS, 00-247), *Aspergesme para los Domingos fuera del tiempo Pasqual*, 1796 (TS, 00-273), todos con partes de "tiple o flauta 1ª" y "alto o contralto o flauta 2ª", Catedral Metropolitana.

¹⁹⁵ Mateo Manterola, regente de la capilla catedralicia en la época de Antonio Juanas (ca. 1815-1832) dice: "deven los ovues tocar con los violines, cuando las obras que se ejecutan carecen de ellos", Correspondencia, Caja 1, Exp. 3, s.f. Véase E. Roubina, *Obras instrumentales...*, *op. cit.*

¹⁹⁶ En la *Misa de Difuntos* puede leerse en letra pequeña: "se agregaron los obues y flautas en 1774" y en el *Magnificat a 8*: "se acortó y arregló en 1770."

Tercera del Jueves Sancto a Dúo con violines, viola y bajo, de Ignacio Jerusalem, fechada en 1762; aunque está catalogada como una obra con dos flautas, éstas fueron agregadas en una fecha más tardía, de mano de un copista diferente.



Ilustración 10. Portada del Acompañamiento del *Responso del Oficio de Difuntos* a las honras de la Reina de España, Dña. Bárbara de Braganza, de Tollis de la Roca, 1759, en donde puede verse la nota en letra pequeña "Se aumentaron dos obues o flautas Año 1774 [5?] a fines".

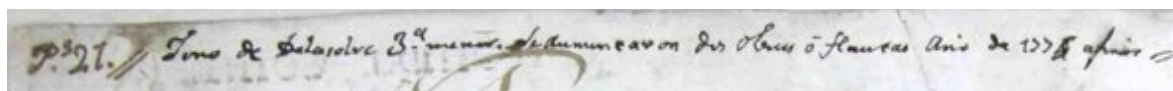


Ilustración 11. Detalle de la inscripción en la parte superior de la hoja.

Como argumento a favor –de que posiblemente habría habido quien tocara obras con flauta antes de 1760 en Catedral–, tenemos el caso de Pedro Navarro, quien, en su carta de solicitud de 1761 (año de su contratación como ejecutante de violín, flauta y trompa) especifica que lleva tres años y medio "sirviendo en el choro de la Catedral". Esto hace posible que desde 1757, Navarro hubiera ejecutado las partes de flauta en las obras que así lo requirieran.

Por otro lado, se ha hablado del intercambio constante que había entre los músicos de teatro y los músicos que servían a la iglesia; está bien documentado que la Catedral contrataba músicos de otros ámbitos que podían más adelante –si demostraban sus habilidades en las oposiciones correspondientes– ingresar a la Capilla musical. Es el caso del propio Jerusalem quien obtiene, en poco tiempo y debido a sus grandes méritos, la dirección de la Capilla

catedralicia. Si Jerusalem había estado en contacto y dirigido desde 1743 en el Teatro Coliseo a los cuatro músicos que se registran como ejecutantes de "flauta trabesiera" como segundo y tercer instrumento: Andrés y Gaspar Espinosa, Benito Andrés Preibus y Gregorio Panseco, ¿porqué no suponer que él mismo los habría invitado a colaborar ocasionalmente en algunos servicios eclesiásticos?. Panseco, documentado más tarde como director musical de la Casa Profesa y otras iglesias, termina ocupando la plaza de primer violín en la Catedral en 1761, bajo la dirección de su colega y coterráneo Jerusalem. Cualquiera de estos instrumentistas pudo haber sido contratado como "supernumerario" para ocasiones especiales en la Catedral y pudo haber instruido en la flauta tanto a Navarro como al joven Puellas. Como se mencionó antes, uno de los cuatro –Andrés Espinosa de los Monteros– se traslada a Oaxaca en donde es aceptado en la plaza de trompa (corno) y oboe en 1747.

Está demostrado que las prácticas siempre van mucho más allá de lo que los registros documentales nos dicen, más aún en Nueva España, en donde se mezclaron culturas diferentes (indígena, española, negra, italiana, francesa y otras) y prácticas de ejecución y de composición de épocas diferentes: estilos y formas renacentistas en pleno barroco (siglo XVII e incluso XVIII). A pesar de que llegaban de manera expedita música y músicos del ámbito eclesiástico, el del teatro y el de las bandas militares para las festividades civiles, en muchos aspectos había un atraso de una o dos décadas en las prácticas musicales de la Nueva España; éstas últimas, los géneros y los instrumentos de épocas anteriores se traslapaban con las más nuevas tendencias.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Como evidencia de esto tenemos en el siglo XVII, por ejemplo, la música sacra de López y Capillas basada casi al pie de la letra en principios de la polofonía renacentista dictada por libros teóricos como "El Mellopeo y Maestro" de Pietro Cerone (1566 -1625) conviviendo con los villancicos policorales de Juan Gutiérrez de Padilla; los villancicos con incorporaciones barrocas de "Rezitados" y elementos del aria italiana de Antonio Salazar, o la evidente "modalidad" de muchas de las obras de Manuel de Sumaya de principios del siglo XVIII; para ampliar este tema, véase la tesis de G. Villa, "El Mellopeo y Maestro, bisagra engarzadora en la música de López y Capillas...", sin publicar, UNAM, 2012. En cuanto al uso de los instrumentos, un ejemplo muy evidente es el uso del bajón hasta fines del siglo XVIII y ocasionalmente principios del XIX, conviviendo con el "nuevo" fagot barroco, utilizado en la CM desde, por lo menos, 1760. Tenemos también un registro de un instrumentista de la Catedral de Guadalajara (José Ignacio Martínez), de 1761, que tocaba, además de violín y contrabajo, viola da gamba, instrumento casi en desuso para entonces. Véase E. Roubina, *Obras instrumentales...*, *op.cit.*, p. 18.

3.2.3. Registro de flautistas en otras catedrales: Valladolid (Morelia), Oaxaca, Guadalajara y Durango, siglo XVIII.¹⁹⁸

Aunque las investigaciones de documentos de primera mano de esta tesis con respecto a los instrumentistas y al repertorio con flauta se han centrado principalmente en la Catedral Metropolitana (de la Ciudad de México), he considerado importante incluir información y algunos datos relevantes de otras catedrales de Nueva España que complementan esta información y ofrecen un panorama más completo.¹⁹⁹ Como se sabe, muchos de los músicos (instrumentistas, cantores y maestros de capilla) se trasladaban de una ciudad a otra en busca de plazas o de mejores condiciones laborales, por lo que se puede encontrar al mismo ejecutante en más de una ciudad o centro musical.

Catedral de Valladolid (Morelia)

En algunos trabajos pioneros como los publicados por Miguel Bernal Jiménez, Robert Stevenson y más recientes como los de Óscar Mazín, Ricardo Miranda, Evguenia Roubina, Mercedes de León y Violeta P. Carvajal,²⁰⁰ se han estudiado las capillas de música de la Catedral de Valladolid y del Colegio de Sta. Rosa de Sta. María, pero hay muy poca información con respecto a los instrumentistas de viento, y la flauta travesera fue un instrumento de tardía incorporación, aparentemente introducido por José Manuel Delgado; no así la *corneta*, presente durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII y el oboe, que se incorporó a la capilla catedralicia en 1735. En los registros de Actas de Cabildo de 1760 se citan una flauta dulce, un octavino, tres oboes, dos flautas "de palancas" en poder de Chavarría y Casas.²⁰¹ En la publicación reciente sobre la Catedral de Valladolid, Morelia, la Dra. Evguenia Roubina ha sacado a la luz obras instrumentales inéditas de José Manuel y José

¹⁹⁸ Aunque la Catedral de Puebla fue uno de los principales centros musicales y se registran numerosas obras con flauta que implican que había ejecutantes del instrumento, no han sido estudiados en esta tesis por diversas limitaciones. En el inventario de 1778, con obras del Mtro. José Joaquín Lazo y Valero, se registran obras con flauta/s de Torres, Picañol, Mir y Lusa, Cruzelaegui, García Fajer "Españoleto", C. Echeverría, el propio Lazo y Valero, Jerusalem y otros (véase Cap. 3.4.1.).

¹⁹⁹ Esta parte se basó principalmente en catálogos publicados, en la base de datos de MUSICAT y en trabajos de diversos musicólogos, entre ellos: Aurelio Tello, Drew E. Davies y Evguenia Roubina.

²⁰⁰ Óscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996 y "La música en las catedrales de la Nueva España. La Capilla de Valladolid", en 1 Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad, México, UNAM, 2006; Miguel Bernal Jiménez, *La Música en Valladolid de Michoacán*, Morelia, Ediciones Schola Cantorum, 1962; Violeta P. Carvajal, *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, tesis sin publ. Morelia, Conservatorio de las Rosas, 2007.

²⁰¹ Joseph Martínez Páez, bajón tenor y oboe (flauta dulce?), 1735; V. Carvajal, *op. cit.*, pp. 59 y 77-80.

Francisco Delgado, así como información desconocida y relevante sobre el primero, quien fuera –además de violinista–, flautista, oboísta y clarinetista de las catedrales de Valladolid y México. Su hijo, José María Delgado y Fuentes siguió los mismos pasos que el padre.

• **José Manuel Delgado** (c. 1747-1816), músico de la capilla musical de la Catedral de Valladolid, es admitido en 1761 como segundo violín. Tras dos solicitudes de aumento de sueldo argumentando que en realidad hace todas las funciones del primer violín y que es él en quien recae el peso del "gobierno y practtica dettodas sus composiciones; agregandose a estto, el hallarme no solo experto en el manejo de el violin, sino tambien en el de otros instrumentt.s, como Violon, tololoche, Organo, y Flauta traveciera, cuia practtica he sido el unico...", Delgado es finalmente promovido a la Plaza de Primer Violín y Primera Flauta en 1772 "por su particular destreza y habilidad".²⁰² Esto indica que la flauta travesera se tocó en la Catedral de Morelia desde antes de 1761, fecha muy cercana a la de la Catedral de México, y que Delgado fue uno de los pioneros en la ejecución de la flauta travesera; al no citar a ningún maestro, podría pensarse que fue autodidacta, aunque no puede descartarse la posibilidad de que haya estudiado con alguno de los instrumentistas que llegaron en la década de los 40. Los testimonios de su labor pedagógica resultan notorios pues en 1770 destaca a las autoridades del Cabildo que había "promobido en esta Iglecia" la práctica de la "flauta trabesiera" y que de los músicos de la capilla vallisoletana tenía discípulos aventajados, capaces de ayudarle "â desempeñar cualquier funcion con lucimiento".²⁰³ En 1773 se registra en las actas capitulares de la Cátedra de Valladolid el nombramiento de Delgado como primer violín (por el que recibía 500 pesos de sueldo) además de "Primera flauta y octavino" con la obligación de enseñar ambos instrumentos a los niños de la escoleta, por lo que recibía 100 pesos más; se registra como segunda flauta y octavino a **Manuel Zendejas**, quien muy probablemente había aprendido la flauta con Delgado y es, a su vez, segundo organista de la catedral vallisoletana. Para 1776 José Manuel Delgado se encontraba todavía en Morelia en donde se documenta que "la Flauta sirve en primeras claces, la[s] que deverá acompañar D.n Manuel Delgado q.e tiene la obligacion de tocarla".²⁰⁴ Para 1778 su plaza de violín se había declarado vacante y él había emigrado a la Ciudad de México, en donde trabajaba para El Conde de Berrio y su esposa, la

²⁰² E. Roubina, *Obras instrumentales...*, op. cit., p. 25.

²⁰³ E. Roubina, *op.cit.*, p. 50.

²⁰⁴ *Ídem.*, p. 29.

Condesa de Valparaíso.²⁰⁵ A la muerte de éste solicita entrar a la capilla de la Catedral Metropolitana en donde es aceptado con la plaza de segundo violín y maestro de la escoleta. Más tarde se integra a la orquesta del Real Coliseo, por lo que se ve envuelto en la disputa de si puede pertenecer a ambas instituciones, al considerar el Cabildo que el teatro es "indecente".²⁰⁶ En una solicitud de aumento de sueldo y de la plaza de primer violín, argumenta que ha suplido siempre las faltas del primer violín (entonces Gregorio Panseco, que se encontraba enfermo), así como de los instrumentos obligados de flauta, viola, violonchelo y hasta órgano. Detalla que "más la[s] de la flauta, que fue tres años antes que viniera mi difunto discípulo Rebelo..." (1782). Como se verá más abajo, su discípulo José Mariano Revelo es aceptado en la plaza de segundo oboe (y flauta) en la Catedral Metropolitana en 1785. Delgado es favorecido con el nombramiento de primer violín sobre el veterano y experimentado José Manuel Aldana, por su muy bien ponderada "habilidad y destreza".

- **José Mariano Revelo y Montenegro**, (1758-1802), "Nativo del Valle de Santiago" y residente de Valladolid, ingresó a la catedral vallisoletana en julio de 1776 como "Segunda Plaza de oboe y flauta"; es probable que al no obtener la plaza de primer oboe y flauta solicitada al cabildo en 1778, haya probado suerte en la capilla de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, en donde obtuvo plaza de primer oboe (y flauta, posiblemente) en 1785.²⁰⁷ Como dato curioso, José Revelo firmó el inventario del *Avalúo* padre José Fernández de Jáuregui, en donde se incluyen "6 flautas de boj" y numerosas obras instrumentales para flauta (ver Cap. 3.4). Véase también subcapítulo 3.3.3. José Fernández de Jáuregui.

Catedral de Oaxaca

- **Andrés Espinosa de los Monteros**, contratado en Cádiz con la compañía de músicos de Jerusalem para el Teatro Coliseo en 1743, fue ejecutante de flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín, (hermano de Gaspar) probablemente relacionado con el músico militar que obtiene la plaza de Flauta/Oboe a la muerte de Misón en 1766 en la Real Capilla, Manuel Espinosa de los Monteros).

²⁰⁵ Para mayor información sobre el Conde y Marqués del Jaral de Berrio, véase el Cap. 3.3.2. de esta tesis.

²⁰⁶ "Razón de los individuos... del Teatro Coliseo" (1786), BNM, FR, Ms. 1410, "Asuntos de teatros", t. 33, 1786. Para información detallada sobre este asunto y la vida de J. M. Delgado, consúltese a E. Roubina, *op. cit.*

²⁰⁷ *Ídem.*, p. 51.

Aurelio Tello (Sumaya, *Cantadas y Villancicos*),²⁰⁸ documenta a Andrés Espinosa de los Monteros como "Tocador de trompa y oboe, tiene 200p anuales", contratado en la Catedral de Oaxaca por Manuel de Sumaya desde el 22 de marzo de 1747. De acuerdo a las investigaciones de Tello, a Espinosa le fue confiada la enseñanza de los niños de la escoleta catedralicia, por lo que se le subió el sueldo 200 pesos, y formó parte de la capilla hasta su muerte, en 1777. Aunque en este nombramiento no se especifica la flauta, con seguridad la tocaba, al menos ocasionalmente. En el repertorio del archivo oaxaqueño se encuentra una obra de Juan Matías de los Reyes (activo en la Catedral de Oaxaca como cantor y arpista desde 1750 y designado Maestro de Capilla desde 1756, a la muerte de Sumaya) dedicada a San Pedro, escrita específicamente para alto, dos flautas traversas y bajo continuo: *Llega mostrando el poder*. El lenguaje es indudablemente flautístico y se escribió evidentemente para dos instrumentistas competentes en la ejecución del instrumento. Muy probablemente, Andrés Espinosa era uno de ellos, ¿quién sería el segundo?. El otro instrumentista de viento registrado en la capilla como "violín, oboe y corneta" es Manuel Reyes; aunque no se especifica la flauta, es muy posible que la tocara pues, como se ha dicho, por lo general los oboístas también tocaban flauta.

Otros instrumentistas de viento de principios del siglo XIX documentados son:

- **José Antonio Abella**, se le otorga plaza de 2ª flauta el 10 de enero de 1814 (AHAO, Libro 10, f. 003v).
- **Nicolás Suárez**, plaza de flauta, suplente en voz y oboe, 18 de noviembre de 1824.²⁰⁹

Catedral de Guadalajara

- Pedro Regalado Tamés, ejecutante de "violon de quatro, flauta, trompa y clarín" (violonchelo, flauta travesa, corno francés y trompeta) desde 1759, llegó a ser Maestro de Capilla de la Catedral de Guadalajara.²¹⁰
- **Francisco Rueda**, hijo. En 1769, a la muerte de su padre, el Maestro de Capilla Don Francisco Rueda, solicita se le confiera una plaza en la capilla "por hallarse en postura de

²⁰⁸ A. Tello, *Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya*, México, CENIDIM, México, 1994.

²⁰⁹ A. Tello, *idem.*, pp. 17-20.

²¹⁰ AECG, AC 11, f. 241r, 12 de enero de 1759; AC 12, f. 16v, 31 de agosto de 1761. Mencionado por E. Roubina en *Responsorio...*, *op. cit.*, p. 157.

servir las de violín y flauta y con principio de clarín". Fue aceptado como supernumerario, con un salario de 100 pesos al año.²¹¹

- **Julián Rojas**, plaza de 2ª trompa y 2ª flauta, antes de 1799.

- **José Antonio de los Ríos**, 2ª flauta, plaza que queda vacante a la muerte de Julián Rojas en 1799.²¹²

En 1744, el maestro de capilla y de escoleta, el sochantre y el organista mayor, encargados de realizar los exámenes de ingreso y cumplimiento en la escoleta de la Catedral de Guadalajara, recomiendan al instrumentista Joaquín Guevara –a quien habían recibido en la escoleta con el compromiso de aprender violón, pero dice no haber recibido ningún instrumento– que se aplicase a tocar la flauta dulce.²¹³ Esto denota dos cosas: 1. Que se tocaba y se tenía la flauta dulce en el acervo instrumental catedralicio y 2. Que el cabildo consideró que la flauta dulce sería de utilidad para la capilla. No hay mención alguna de la flauta travesa, aunque lo más probable es que la "flauta" de las plazas mencionadas abajo (como 2º o 3º instrumento), a partir de 1759, ya se trate de la flauta travesa por ser un instrumento que se incluye habitualmente en las capillas desde mediados de siglo y se adapta a la estética de la orquesta de la segunda mitad del siglo XVIII.

La obra *Dúo al descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, para soprano, alto, dos flautas y continuo, de Vicente Ortiz de Zárate (sin fecha, ca. 1780) conservada actualmente en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, al parecer perteneció originalmente al archivo musical de la Catedral de Guadalajara; denota una escritura delicada y sofisticada para las flautas en estilo clasicista.

Catedral de Durango

- José Remigio Puelles, nacido en Durango, era hijo de españoles y había sido educado en el Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México, pero regresa a la Catedral de

²¹¹ ACMG, Libro 12, f. 78v, 16-02-1769. Archivo del Cabildo Metropolitano de Guadalajara, MUSICAT, base de datos, 2012.

²¹² ACMG, Libro 15, f. 107, 8-10-1799, base de datos de MUSICAT.

²¹³ ACMG, GUAD 1000980, Libro 10, f. 198-v, 16-5-1744, Archivo del Cabildo Metropolitano de Guadalajara, consultado en la base de datos de MUSICAT, 2012.

Durango en 1754 por solicitud del Cabildo. Aunque su plaza es de contrabajista, tocaba varios instrumentos, incluida la flauta ("hasta la flauta tocaba").²¹⁴

- Puelles, hijos y discípulos de Don José Remigio Puelles, "Músicos Flautas" de la capilla.
- José María Mena, infante y acólito de la Catedral de Durango. Obtiene la Plaza de contralto en 1783, pero dice tocar contrabajo, violonchelo, viola y flauta travesa, como para suplir en cualquiera de ellos según la necesidad. Desempeñó funciones de copista "copiante de música".²¹⁵

Las obras conservadas en la Catedral de Durango son reflejo de las prácticas flautísticas que estuvieron en manos de José Puelles y sus dos hijos. Existe un número considerable de obras con una y dos flautas obligadas (de Ignacio Jerusalem, Francesco Corradini, Francisco Rueda, José Nieto y Silva, Juan José Meraz, Giuseppe Jompla, Gian Francesco Majo, entre otros) lo que indica una preferencia particular por la flauta desde la década de los 50. Las obras de Francisco Rueda que incluyen flautas (*Antífona Christus factus est*, *Lamentación Jod. Manum suam*), son de *ca.* 1750.

Lamentablemente, muchos de los ejemplos de obras de Ignacio Jerusalem con dotación de flautas, no están fechados. Drew Davies ha calculado la datación aproximada *circa* 1760. El acervo incluye, además, dos conciertos para oboe y cuerdas (Anónimos, c. 1750, uno completo y otro incompleto), así como una colección de marchas y piezas para banda militar (copiadas en 1840)²¹⁶ y numerosas sinfonías instrumentales. Como curiosidad se incluye una obra instrumental de Luis Misón, aunque no incluye flautas, y otra de Domingo Porreti (ambos compositores representados en el Ms. *XII Sonatas a Flauta e Basso de Locatelli*). Ver inciso 3.4.2. del Cap. 3.4, para las obras instrumentales. Las obras sacras con flauta se enlistan en el Cap. 3.4.1. Catedral de Durango, p. 147.

²¹⁴ AC XVIII, f. 202r, 8 de julio de 1806; AC XIX, f. 12, 14 julio de 1807. *Íbidem*.

²¹⁵ AECD, Empleos y empleados de la Catedral, Caja 1, leg. 1, f. 56; AC XV. f. 20, 14 de febrero de 1783. Datos tomados de E. Roubina, *Responsorio...*, *op. cit.*, pp. 3-4.

²¹⁶ *Colección de música para banda militar*. Marchas y valsos, (incompletos) copiados en 1840. "Para el huso de Joaquín Delgado". Mús. 721, D. E. Davies, *op. cit.*, pp. 107-108.

3.2.4. **Ámbito de los colegios religiosos de enseñanza musical**

La instrucción musical ocupaba un papel central en la educación de los colegios y seminarios eclesiásticos; los infantes participaban activamente en las actividades musicales catedralicias, ya fuera como cantores triples de polifonía, de canto llano o como instrumentistas. Muchos de los músicos de la capilla de la Catedral fungían a la vez como maestros en los colegios fundados por los franciscanos o jesuitas en donde se ofrecía instrucción musical seria, pero además, en el Colegio de Infantes o en la “escoleta” –auspiciado por la misma iglesia y bajo la responsabilidad del maestro de capilla– cuyo fin era preparar e instruir a los niños que serían los futuros miembros de la capilla musical. Los infantes (“mozos de coro”, “colegiales”, “seises” o “monacillos”) estaban bajo la tutela de un maestro de mozos, muchas veces el *sochantre* de la Catedral. El Colegio de Infantes de Coro (aunque funcionaba como tal desde el siglo XVI), fue fundado y estructurado oficialmente en 1725, en casas contiguas a la Catedral, con el nombre “Colegio de Nuestra Señora de la Assumpcion, y el Glorioso Patriarca San Joseph”.²¹⁷ Los ministriles de la catedral eran remunerados con un salario extra (por lo general, del doble) por enseñar uno o más instrumentos a aquellos infantes que destacaran por sus cualidades musicales.

El Colegio de San Gregorio estuvo estrechamente vinculado al Teatro Coliseo, cuyos músicos daban clases en éste, a su vez que la orquesta se nutría de los alumnos destacados. Existieron algunos colegios laicos, como el de Belén (fundado en 1746) y el de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, fundado por la Cofradía de Aranzazú, para niñas desvalidas. En estos colegios se ofreció instrucción profesional de música para mujeres, que eran contratadas como cantoras, organistas e instrumentistas en iglesias y conventos de Nueva España. Además, los colegios organizaban “divertimentos” y fiestas musicales en honor a los virreyes o a personajes de la aristocracia novohispana, en los que participaban músicos del teatro y/o de las iglesias, alternando con obras interpretadas por las colegialas. Un registro de esto lo encontramos en documentos de Colegio de Vizcaínas, en donde se enlistan los pagos a la orquesta participante en un “divertimento” realizado el 6 de febrero de 1748 en el Colegio de las Doncellas (Ntra. Señora de la Caridad) para los señores virreyes: Ignacio Jerusalem, “maestro de capilla, compositor de la música por haverla enseñado, copiado los papeles para

²¹⁷ Para más información sobre el tema, véase Javier Marín, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”, en *Música y Educación*, no 76, Año XXI, 2008, pp. 8-19.

todos...", 80 pesos; Cuenca, flauta..., 18 pesos; Panseco, "por el violín y flauta y a la Gachupina que lo cantó, y ensaiaron ambos en su casa con asistencia de los instrumentistas... y por ser arias nuevas y estudiadas", 100 pesos.²¹⁸ Esta reseña resulta muy interesante para conocer las dinámicas de los ensayos y las estrechas conexiones entre los ámbitos de los colegios, el teatro, la catedral y otras iglesias. Del flautista "Cuenca" no se tienen más noticias.

En todos estos colegios se ofrecía instrucción de flauta y otros instrumentos de viento. Como se verá más adelante, esto se constata de diversas maneras, tanto por las obras que incluyen dotación de flautas, como por algunos registros de maestros que la tocaban, como por instrumentos y métodos en algunos inventarios.

3.2.4.1. *Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción*

Las "Constituciones del Colegio de Infantes de Ntra. Señora de la Assumpcion" (en versión manuscrita de 1726, impresas en 1734), con los reglamentos de la escuela "ordenanzas y dispuestas", siguieron el modelo de las del Colegio de Infantes de San Pedro, erigido en Puebla en la temprana fecha de 1694. Este colegio, instalado en edificios contiguos a la Catedral Metropolitana con la función de establecer la *escoleta*, fue de los primeros en ofrecer instrucción profesional en música a niños que serían seleccionados para formar parte de la capilla catedralicia.

En el documento "Nombramiento de los primeros colegiales" del *Colegio de la Assumpcion*, encontramos encabezando la lista a Joseph Antonio Reyna, hijo de Francisco Reyna, del cual se hace mención en el Acta de Cabildo No. 44 respecto a un concierto ofrecido en su casa, con la asistencia de los Maestros de la Catedral (Tollis de la Roca y otros "personajes distinguidos") en el que el flautista Manuel Andreu canto y tocó durante cinco horas, recibiendo grandes elogios del Mtro. Tollis de la Roca. En el capítulo 3.3 se da cuenta detallada de dicho concierto.

²¹⁸ AHCV, 113. En otros registros de 1756 y de 1760 se mencionan una contradanza enseñada por el maestro de danza Pisoni a cuatro colegialas y una visita de los virreyes marqueses de Cruillas al Colegio de Vizcaínas, en donde se cantó una aria compuesta por Tollis de la Roca. En J. Muriel, *La Música...*, *op. cit.*, pp. 46-47.

3.2.4.2. Colegio de San Gregorio

El Colegio de San Gregorio²¹⁹ fue fundado en 1586 por la orden jesuítica, en calidad de seminario, para atender en un principio a los hijos de indios caciques y nobles. Más tarde, extendió su labor educativa a toda la población indígena y a principios del siglo XVII –al igual que el de San Pedro y San Pablo– se fusionó con el Colegio de San Ildefonso, en lo que se llamaría el Colegio Real. Con la expulsión de los jesuitas (1767), el Colegio pasó a manos de sacerdotes seculares, administrado por una "junta municipal" y presidido por la "junta de temporalidades" compuesta del virrey, el arzobispo, el Oidor decano y el Deán de la Catedral de México.

Existen papeles y documentos manuscritos de actas, cuentas y ordenanzas pertenecientes al Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México.²²⁰ Sobre estos libros –que se encuentran en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia–, se ha hecho muy poca investigación debido, en gran parte, a su acceso restringido y a su precaria catalogación (no cuentan con un número de signatura), que no forma parte del catálogo digital. En el Capítulo 3.2.5.2 de esta tesis, "Inventarios y Avalúos del Teatro Coliseo", se informa con detalle sobre los papeles del archivo de San Gregorio, en donde se encuentran intercalados documentos de reglamentos, inventarios y avalúos del Teatro Coliseo. Es posible que Olavarría y Ferrari tuviera acceso a estos manuscritos, además de los ya mencionados "Asuntos de Teatros" de los Ms. 1410 y 1412 localizados en la BNM.

Aunque los documentos datan de finales de siglo XVIII, la información registrada en ellos revela la gran actividad que tuvo esta institución durante el virreinato, acogiendo un enorme catálogo de música, instrumentos y músicos contratados para la orquesta que participaban en las comedias, sainetes, tonadillas y óperas representadas continuamente en el Teatro Coliseo. En los inventarios del Colegio de San Gregorio –como mencioné antes, relacionado estrechamente con el Teatro Coliseo al fungir prácticamente como la "escoleta" del teatro– encontramos un catálogo considerable de música sacra (misas, vísperas, responsorios, lamentaciones, salves, tres pasiones [sin autor]) a *solo*, a dúo y a cuatro voces

²¹⁹ El Colegio de San Gregorio (1586-1856), ubicado en la calle San Ildefonso, Centro Histórico, actualmente sede de la Universidad Obrera. En su huerta se instalaron los talleres en donde Manuel Tolsá fundiría la escultura de *El Caballito* (Carlos IV) y fabricaría cañones para el Real Tribunal de Minería, de 1808-1812.

²²⁰ Inventario del Colegio de San Gregorio, Colección Antigua del MNAH (sin signatura), México, 1830.

con orquesta; también se registra un inventario con nombres de 35 óperas sin autor "*Lista y rason de las óperas que hoi existentes en el archivo del Colegio de San Gregorio*" que muy probablemente se escenificaban y tocaban con los mismos músicos del teatro.

Se documentan, además, dos métodos de flauta (sin aparecer hasta el momento):

1. *Íd.* [Método] *de flauta del Sr. Gonzalez 8º y*
2. *Método de flauta del Sr. Triujeque*²²¹

Además de unas *Variaciones de flauta del Sr. Gordon* y algunos instrumentos: "*Una flauta del Colegio, un octavino de íd[em], Ocho flautas de los señores pensionistas*", sin fecha, década de 1840. Los dos métodos de flauta nos hablan de la labor formativa de esta institución, reflejo de una incipiente "escuela de flauta" en México; al parecer, se trata de dos métodos de flauta originales, escritos en Nueva España por flautistas de la época. La existencia de nueve flautas y un octavino, denotan el amplio uso del instrumento en la orquesta del siglo XIX.

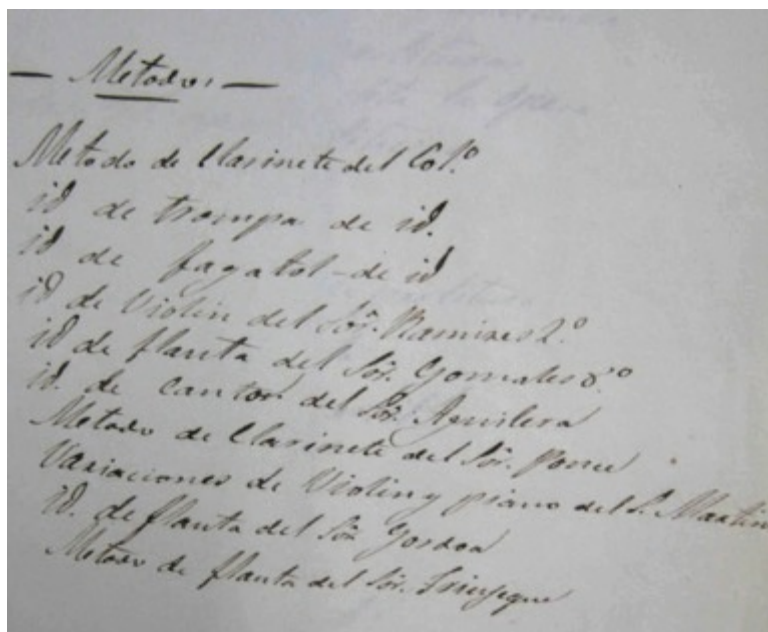


Ilustración 12. Dos métodos de flauta: del Sr. Gonzalez 8º y Método de flauta del Sr. Triujeque, también se registran las Variaciones de flauta del Sr. Gordon. Inventario del Colegio de San Gregorio, MNAH, 1830.

²²¹ Matías Triujeque [Triegeque, Trujeque] y Caballero (contratado como flautista en la Catedral Metropolitana en 1802/1807- 1812) o José Ignacio Triujeque (en 1805-?). Véase Triujeque en el Cap. 3.2.1.

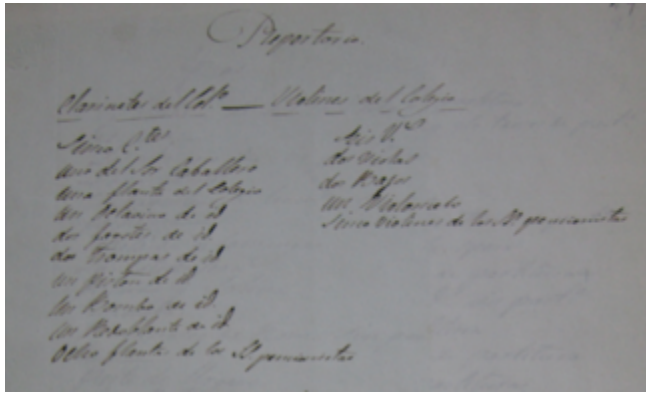


Ilustración 13. "Una flauta del Colegio, un octavino de id[em], Ocho flautas de los señores pensionistas", sin fecha, década de 1840. Colegio de San Gregorio, MNAH.

3.2.4.3. Instituciones de enseñanza femenina: Colegio de Belén, Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas y Colegio de Santa Rosa de Sta. María de Valladolid (Morelia).

Algunos de los principales colegios en donde hubo enseñanza musical a nivel profesional, tanto vocal como instrumental, fueron el Colegio de San Miguel de Belén²²² –fundado en 1740 bajo los auspicios del propio virrey Arzobispo Antonio Vizarrón y Eguiarreta–,²²³ y el Real Colegio de San Ignacio de Loyola (después "Vizcaínas"), fundado por jesuitas vascos para niñas descendientes de vascos; aunque la construcción de este último comenzó en 1734, el Colegio abrió sus puertas hasta 1767, y se aceptaron también niñas criollas novohispanas. Las colegialas graduadas eran requeridas por diversos conventos de monjas para sus servicios y festividades religiosas por “su aplicación y habilidad de escribir y contar, música y canto... dándoles el hábito sin otro dote que su destreza y maestría para el desempeño de los empleos de contadoras, organistas y cantoras”.²²⁴ En estas dos instituciones se formaron las hijas de Ignacio Jerusalem, María Joaquina y María Micaela, de las que hablaremos más adelante.

²²² El nombre Belén aparece con distintas ortografías como Belém, Betlehem. Se ha optado por unificarlo de acuerdo con la ortografía moderna como Belén.

²²³ ACCM Libro 30 (1746), Acta de Fundación del Colegio de SMB. Véase Gabriel Saldívar, G. *Historia de la Música en México*, México, Gob. Edo. México, 1934/80, p.145 y J. Muriel, Josefina/L. Lledías, *La Música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/U. del Claustro de Sor Juana, México, 2009.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 325.

El Colegio de San Miguel de Belén comenzó en 1740 como una casa de recogimiento para niñas desvalidas, abriendo en 1746 una Escuela de Música –la primera escuela profesional de música para mujeres– para las niñas que demostraran habilidades particulares. Como apunta Saldívar (1934/80) –quien reproduce los estatutos de la Escuela de Música– la fundación de esta escuela de nivel profesional es anterior a la de los conservatorios en España (el de Madrid data de 1830) e incluso a la del Conservatorio de París (*Conservatoire National de Musique*, 1784) y las egresadas de esta institución prestaban sus servicios musicales a otros conventos de la Nueva España sin la obligación de pagar una dote, costumbre obligada. En los estatutos del Colegio –administrado de manera privada por la Congregación de Nuestra Señora de Aranzazú– se establecía su independencia de la jurisdicción eclesiástica, lo que le confirió un carácter laico y permitió que el Colegio sobreviviera hasta nuestros días (hoy Colegio de la Paz). La Escuela de Música de Belén mantuvo sus funciones hasta 1821, en que se suprimió el convento y las colegialas así como al menos parte de su archivo, pasó al Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. El edificio de San Miguel de Belén fue posteriormente una cárcel hasta su demolición en 1933.²²⁵

Poco después de la fundación del Colegio de Belén, en 1743 en Valladolid, hoy Morelia, se fundó el Colegio femenino de Santa Rosa de Sta. María, para niñas huérfanas y desvalidas españolas o criollas, actualmente conocido como el Conservatorio de las Rosas. El repertorio de música encontrado en este archivo incluye cantadas y villancicos de cámara con instrumentación de dos violines y, en ocasiones, de una o dos flautas y sinfonías para orquesta, entre las que se encuentran obras de Sarrier y Rodil.²²⁶ Hacia fines del siglo XVIII los conciertos de su afamada orquesta, conocida como "las rositas", eran visita obligada de virreyes y personajes de la aristocracia novohispana quienes, además de ser amenizados por la música en las "festividades" o coloquios, eran agasajados con ricas meriendas.²²⁷ No podemos dejar de hacer la comparación entre esta institución y el famoso *Ospedalle de la Pietà* en donde Antonio Vivaldi enseñaba violín en las primeras décadas del siglo XVIII a las niñas huérfanas, y en el que sus obras para instrumentos de cuerda y vientos –incluidas de manera

²²⁵ G. Saldívar, *op.cit.*, p. 145-147.

²²⁶ Agradezco a Craig Russell el conocimiento de estas obras; véase capítulo 3.2.3. de esta tesis. Para mayor información sobre este tema consúltese M. Bernal Jiménez, *Morelia Colonial: El Archivo de Santa Rosa de Sta. María de Valladolid*, Siglo XVIII, Morelia, Sociedad de Amigos de la Música y Universidad Michoacana, 1939.

²²⁷ Véase Ricardo Miranda, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Conservatorio de las Rosas, Morelia, 1997 y "Notas sobre el clasicismo...", *op. cit.*, pp. 39-50.

protagónica la flauta de pico y la flauta traversa– eran escuchadas por visitantes viajeros y personajes de la nobleza que asistían regularmente a los conciertos.

Los jesuitas fueron expulsados de los territorios de la corona española y sus bienes expropiados, a través de la Pragmática Sanción dictada por Carlos III el 2 de abril de 1767. Para el rey los jesuitas constituían una amenaza pues, además de su vasta cultura y de implantar las ideas de la Ilustración, habían desarrollado una economía sólida a través de la producción autosuficiente que les confería un enorme poder tanto en el terreno material como en el de las ideas; poseían numerosas escuelas, haciendas, iglesias y conventos. Después de su expulsión se introdujeron párrocos seculares, misioneros franciscanos, y dominicos que los sustituyeron en sus labores, así como un nuevo obispo, pero este rompimiento indudablemente afectó de manera negativa el desarrollo de las artes.

3.2.4.3.1. Mujeres Flautistas: María Micaela y María Joaquina Jerusalem y Stella

Muy poco se sabe de las mujeres instrumentistas en el Barroco, pero investigaciones recientes de Josefina Muriel/Lledías publicadas en *La Música en las instituciones femeninas de enseñanza* (2009), revelan el importante papel de las mujeres –formadas profesionalmente en el campo de la música en los Colegios de Belén y de San Ignacio de Loyola– que ocuparon puestos de música en los conventos de monjas de diversas regiones y ciudades. Nueva España fue de los primeros reinos de la corona española, si no el primero, en ofrecer educación musical profesional a las mujeres. Entre estas mujeres, como se ha visto, están las hijas de Ignacio Jerusalem, destacadas instrumentistas que nacieron ya en la Nueva España.

Aunque, en efecto, se conserva poca información al respecto, conviene recordar someramente algunos datos biográficos.

María Micaela Jerusalem y Stella, flautista y bajonera, hija de Ignacio Jerusalem y alumna de Manuel Andreu. Estudió música en el Colegio de San Miguel de Belém; ingresó al Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas) en 1769, con beca de Juan José Echeveste, en donde fue celadora de la escoleta y posteriormente cuatro veces rectora del Colegio de San Ignacio de

Loyola. En 1772 fue solicitada en el Convento de la Encarnación “a título de instrumento músico, para instruirse en el estilo religioso”, regresando después al colegio. Murió el 20 de abril de 1824, cuando se desempeñaba como rectora de la institución.²²⁸ Entre sus pertenencias se encontraban una flauta y un bajón, que se documentan en el *Avalúo de las pertenencias de la Rectora María Micaela Jerusalem*, realizado a su muerte, en 1803.²²⁹

Aunque no especifica qué tipo de flauta era (si flauta de pico o flauta travesa), el que Manuel Andreu haya sido maestro en Vizcaínas hace más probable que se tratase de la flauta travesa (Andreu no especifica en ningún momento la flauta de pico dentro de sus habilidades como ejecutante, aunque podría haberla tocado), aunado a que, para esa tardía etapa (1769), la flauta travesa era más común, se adaptaba mejor al repertorio y al estilo de composición y había prácticamente desplazado a la de pico.

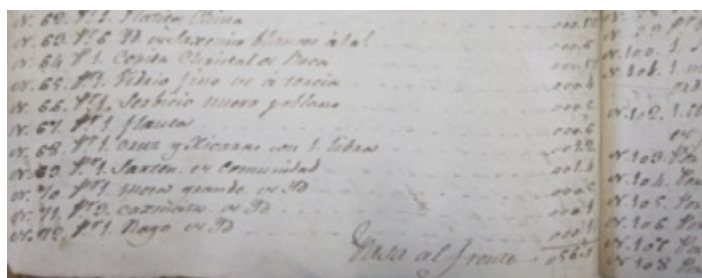


Ilustración 14. *Avalúo de las pertenencias de la Rectora María Micaela Jerusalem, 1803, No. 67: 1 flauta. ACV.*

María Joaquina Jerusalem y Stella, aparentemente, al igual que su hermana, fue flautista y posiblemente bajonera, sin embargo los documentos en que se basan estas aseveraciones (J. Muriel/L. Lledías, 2009) no resultan suficientes para confirmarlo. Estudió en el Colegio de Belén, siendo posiblemente también alumna de Manuel Andreu. Posteriormente, pasó al Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), como su hermana, en donde fue celadora de la escoleta. La función de celadora –que podía ser pública o secreta– consistía en supervisar el orden y vigilar el correcto desempeño y comportamiento de las alumnas del Colegio.

²²⁸ J. Muriel, *op. cit.*, pp. 324.

²²⁹ AHCV, 4-V-1. Avalúo de las pertenencias de la rectora María Micaela Jerusalem. Transcripción de documento en Anexo III. Referencia citada en: J. Muriel, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, p. 240.

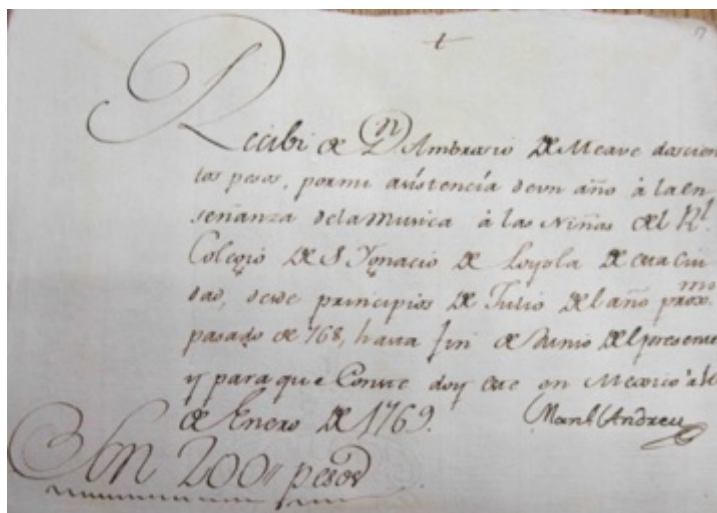


Ilustración 15. Recibo de Manuel Andreu a Don Ambrosio de Meave (uno de los fundadores de la institución, miembro de la Junta Directiva)²³⁰ por 200 pesos, de sus servicios como profesor de música del Colegio de San Ignacio de Loyola, de julio de 1768 a junio de 1769.

3.2.5. El Teatro Coliseo y el Palacio Virreinal

El primer coliseo novohispano, administrado por los religiosos Hipólitos, se había creado hacia 1673 para sostener con sus rentas al Hospital Real de los Naturales, fundado en 1553. El Coliseo Viejo de México, (consumido por las llamas en 1722 y reconstruido en 1725) pasó a ser, tras una serie de vicisitudes, el Teatro del Coliseo, Coliseo Nuevo, o "El Principal" (inaugurado en 1753 y conservado hasta el siglo XIX) y mantuvo a lo largo de su historia una estrecha relación con el Colegio de San Gregorio y con la Catedral Metropolitana.²³¹

²³⁰ "D. Ambrosio de Meave. Nació en la villa de Durango, en el Señorío de Vizcaya, el día 7 de Diciembre de 1710. Le debe este insigne y Real Colegio eterno agradecimiento por el amor, celo y munificencia con que lo atendió en vida y muerte. Fue ésta el día 1º de Octubre de 1781, con general sentimiento, y muy particular de los individuos de la Ilustre Cofradía (de Nuestra Señora de Aranzazú) y colegialas de él, que le miraron como a padre". Cita en: Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica, El Real Colegio de San Ignacio de Loyola*, Imprenta de F. Díaz de León, México, 1889, p. 21.

²³¹ El Coliseo Nuevo fue construido en 1753 por José Cárdenas e inaugurado con la comedia "Mejor está que estaba", con la asistencia del primer Conde de Revillagigedo; se ofrecían funciones todos los días, excepto los sábados. En 1755 quedó al mando de Agustín de Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas, y en 1759, el arrendatario, Don José Calvo Rendón, recibió la Real Cédula de aprobación de Carlos III, quien acababa de suceder en el trono a Fernando VI. Véase: Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911* (1895), publ. entregas 1880-1884, BN; Evgenia Roubina: *Los instrumentos de arco en la Nueva España...*, op. cit.; Cf. A. Díaz de León, (coord.), *Los Teatros de México*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 1991.

Existía, además, un teatro en el Palacio Virreinal o teatro del "Real Palacio" –descrito por Olavarría y Ferrari (1895) como "suntuoso"–, en el que se representaban comedias, óperas, conciertos y bailes, casi siempre en ocasión de la llegada de algún virrey, de los aniversarios de los virreyes o personajes de la nobleza, o en celebración del propio rey.²³² En el Palacio Virreinal se representaron las dos famosas óperas de Manuel de Sumaya (hoy perdidas): *La Parténope*, basada en el libreto de Silvio Stampiglia,²³³ impresa y estrenada en 1711 (en honor al nacimiento de Felipe V) y *El Rodrigo* (impresa por Rivera en 1708 y estrenada el mismo año para celebrar el nacimiento del Príncipe Luis Fernando), además de varias óperas italianas traducidas y otras más compuestas por el mismo Sumaya a instancias del virrey de la Nueva España, el Duque de Linares (1710-1716).²³⁴

Con respecto a registros sobre la música en el ámbito teatral en el México del siglo XVIII, sobreviven, entre otros, los tomos manuscritos "Asuntos de Teatros" –Ms. 1412 y Ms. 1410– localizados en la Biblioteca Nacional de México, las *Memorias del Teatro* publicadas en el *Diario de México, tomo VIII*, (publ. desde 1805), así como los antes mencionados documentos que localicé en los volúmenes de actas, cuentas y *Ordenanzas* pertenecientes al Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México (en estrecha relación con el teatro). Conocemos algunos aspectos de la actividad musical de los teatros por reseñas y memorias posteriores (basadas en *El Diario de México* y en los manuscritos de la BN), como las de Enrique de Olavarría y Ferrari (1895),²³⁵ Otto Mayer-Serra (1947),²³⁶ H. Schilling (1958).²³⁷ Encontramos aportaciones recientes sobre el teatro en estudios de musicólogos como Aurelio Tello, Craig

²³² Olavarría y Ferrari describe la celebración, en 1728, del cumpleaños del monarca (Fernando VI) con "las fiestas de costumbres, y la Real Audiencia, Tribunales y Ayuntamientos, concurren las tres noches inmediatas" a la representación de la ópera *Celos aun del aire matan* de Juan Hidalgo con libreto de Calderón de la Barca (1660), en el Real Palacio del Virrey. *Op. cit.*, p. 21. Castro Santa-Ana (1758) refiere un gran festejo en el que el conde de San Mateo de Valparaíso (Jaral de Berrio) tocó el violín con gran destreza para la nobleza aristócrata, en L. Enríquez, "¿Y el estilo galante en la Nueva España?", *op. cit.*, pp. 180-181.

²³³ Este mismo libreto de Stampiglia sirvió a Luigi Manzo, para su ópera homónima, estrenada en Nápoles en 1699.

²³⁴ Véase Craig H. Russell, "Sumaya's *Rodrigo* (1708) and *Partenope* (1711): Mexican Theatricality and European Inspiration," presentado en el congreso internacional *Musical Theater and Identity in Eighteenth-Century Spain and America*, UCLA & Clarke Center, Los Angeles, California, 27-28 octubre, 2006. Del mismo autor "Sumaya, Manuel de," *New Grove...*, 2001. También consúltese: Robert Stevenson, *Music in Mexico...*, *op. cit.*, p. 149 y la tesis (inérita) de Lenia Mireles, *Mitos políticos musicados: Dos loas novohispanas para el rey*, Madrid, UAM, 2012.

²³⁵ Olavarría y Ferrari, tomo I, *op. cit.*

²³⁶ Otto Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México, Ed. Atlante, 1947.

²³⁷ Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España* de, México, UNAM, CEL, 1958.

Russell, Evguenia Roubina y José Antonio Robles Cahero, entre otros. En todos estos registros existe información respecto al uso y contexto de la flauta, y algunas citas sumamente valiosas sobre instrumentistas e instrumentos que se describirán a continuación.

Basándose en las *Memorias del Teatro* antes citadas, el cronista del teatro en México Olavarría y Ferrari, reseña que Ana María de Castro –reputada actriz y cantante– fue arrendataria del llamado teatro Coliseo Viejo de México a la muerte del autor dramático José y Eusebio Vela, formando su propia compañía en 1742. Ese mismo año, don José de Cárdenas, administrador del Hospital Real de los Naturales y amante de las artes, contrató en Cádiz a varios músicos y comediantes de origen italiano, hispano y francés para integrarse a la compañía del Coliseo mexicano. Así, en 1743 se embarcó Ignacio Jerusalem (violinista del Coliseo de Cádiz desde 1732), junto con su mujer y dos hijos, y nueve músicos (cinco españoles, un francés y tres italianos), entre los que se encontraban cuatro instrumentistas que tocaban instrumentos de viento, especificando la flauta travesa, además de la trompa (corno), el oboe y el violín:

José Ordóñez, su mujer Isabel Gamarra y sus dos hijas, Vicenta y Josefa. La última casó con Juan Gregorio Panseco, milanés, músico de los batallones de Marina y profesor de violín y flauta, y llegó a ser muy reputada primera dama. También entonces vinieron José Pisoni, Juan Bautista Arestín, Gaspar y Andrés Espinosa, Benito Andrés Preibus y Francisco Rueda, tocadores de violín, flauta, trompa y oboe, y Petronila Ordóñez, mujer del último y habilísima cantarina.²³⁸

La reseña es retomada con algunas variantes por Otto Mayer-Serra en *Música y músicos de Latinoamérica*, publicado en México en 1947:

Entre los músicos contratados en Cádiz, España, junto con Ignacio Jerusalem, estaban “Juan Gregorio Panseco, natural de Milán, músico de los batallones de Marina y sobresaliente en los instrumentos de violín, violón y flauta travesera; Juan Bautista Arestin, francés sobresaliente en violín y violón; Gaspar y Andrés Espinosa, que tocaban flauta travesera, trompa *di caccia*, oboe y violín; Benito Andrés Preibus, del puerto de Santa María (Cádiz), que tenía la misma habilidad que los dos anteriores...”²³⁹

Como es sabido, en algunos casos los instrumentistas de cuerda también tocaban y enseñaban vientos y no era raro encontrar instrumentistas especialistas en vientos que a su vez ejecutaban el violín (como se verá más adelante, esta práctica fue típica de los músicos militares, Cap.

²³⁸ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México...*, *op. cit.*, p. 21.

²³⁹ Éstos últimos, destinados al Teatro de Barcelona, según Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 632.

3.3). El insuficiente salario de los músicos por falta de presupuesto en las capillas catedrales y en los teatros, así como la competencia por obtener las plazas, forzaba a los instrumentistas a tener varias funciones en más de un lugar. Era común, por ejemplo, que un instrumentista del Teatro Coliseo se presentara a las oposiciones para obtener una plaza en la Catedral Metropolitana o que un ministril de la capilla de la Catedral de México tocara en las funciones del Teatro Coliseo, a la vez que enseñaba en las escoletas de las iglesias, catedrales o colegios religiosos y participaba en los conciertos palaciegos. Este hecho provocó polémicas entre músicos y autoridades del Cabildo, quienes consideraban la actividad de un músico en los teatros poco menos que deshonrosa. En más de una ocasión, el Cabildo catedralicio exigió a los instrumentistas que renunciaran a sus actividades en el teatro si querían conservar su plaza en la capilla sacra, aun cuando no interferían los horarios de sendas funciones.

Como ejemplos de este fenómeno tenemos a Ignacio Jerusalem, que llegó a Nueva España en 1744 contratado como compositor y director musical ("maestro de orquesta") para el Coliseo, pero su sobresaliente capacidad musical, así como la necesidad del Cabildo de la Catedral de un maestro de capilla solvente, hicieron que en dos años estuviera colaborando como compositor de la capilla catedralicia, y poco después llegara a ocupar el maestrazgo de capilla (interino desde 1749 y con plaza por oposición a partir de 1750), puesto que ocupó hasta su muerte, ocurrida en 1769; el otro caso similar es el del citado Juan Gregorio Panseco, que luego de ser contratado en 1742 por el Teatro Coliseo, fue director de la capilla musical de la "Cassa Professa" y otras iglesias y en 1761 presentó examen para la plaza de primer violín de la orquesta de la Catedral Metropolitana, plaza que obtuvo a condición de que renunciase a su puesto anterior; esto se tratará más extensamente en el Capítulo siguiente.²⁴⁰

Durante los virreinos del primer Conde de Revillagigedo (1746-1755) y del Marqués de las Amarillas (1755-1760)²⁴¹ el teatro tuvo un florecimiento considerable, aportando recursos importantes al Hospital de Jesús. Pero, aunque se siguieron representando numerosas comedias, sainetes, tonadillas y seguidillas, desde la década de los 60 hasta las últimas dos décadas del siglo XVIII, encontramos gran falta de información sobre los músicos y su actividad en los teatros. Parece ser que las funciones se interrumpían frecuentemente por

²⁴⁰ ACCM no. 45, "Nombramiento" de G. Panseco, 1761. Véase Cap. 3.2.1.2 de esta tesis.

²⁴¹ De la monarquía de Fernando VI, 1713-1759.

"calamidades y lutos", según Olavarría: muerte del Rey Fernando VI (1759), muerte del Marqués de las Amarillas (sucesor de Revillagigedo, 1760), la gran inundación de la Ciudad de México, una epidemia de viruela (1761), el temor de invasión inglesa en guerra con España, la expulsión de los jesuitas (verificada por el Marqués de Croix en 1767), etc. Este hecho refuerza las razones por las cuales la mayoría de los músicos del ámbito del teatro (como J. Gregorio Panseco), buscaran a toda costa ser admitidos en las plazas de la Catedral Metropolitana, en busca de mayor estabilidad laboral y salarial.

De 1778 se citan varias óperas respresentadas (*La dicha en el precipicio*, *Psiquis y Cupido*, *La fuente de la judía*, *Santa Genoveva*, *La boba y la discreta*, etc.), tres cuartetos, dos *arias* y un *minué*, pero no hay información de los músicos.

De fines del siglo XVIII encontramos descripciones que revelan la continuidad de la tradición de la escuela francesa de instrumentos de viento en las orquestas novohispanas y la presencia de dos plazas específicas de flauta (junto con oboe, octavino, clarinete, y corno), además de dos o más instrumentistas capaces de suplir a los flautistas en caso necesario. El documento de "Razón de los individuos de la horquesta del Teatro Coliseo..." (1784/1786), descrito por Olavarría y Ferrari, ofrece la lista de los cómicos y bailarines de las compañías del teatro, así como de la Orquesta del Teatro, sus sueldos²⁴² y obligaciones, especificando que deben asistir "a las cinco comedias de cada semana y a cuantos bailes se ejecuten". Entre los maestros de cuerdas están Manuel Delgado (primer violín, que debe instruir en conciertos, oberturas, acompañamiento de arias, etc., con un sueldo de 597.00 pesos), José Manuel Aldana y Juan María Campuzano (responsable de la instrucción de bailes, tonadillas, seguidillas, etc., con sueldo de 594.00 pesos). La orquesta consta entonces de: cinco violines, un violón (violonchelo), un contrabajo, dos oboes (que sin duda tocarían flautas) y dos trompas, con un presupuesto anual de 3, 549 pesos.²⁴³

²⁴² Como dato interesante, en 1786, los sueldos de los actores son significativamente más altos que los de los músicos, exceptuando los cantantes y bailarines (que son cerca de veinte): con el mayor salario está la "Primera Dama" (Antonia de San Martín) que ganaba 1,800 pesos; el "Primer Galán" 1,200 pesos; 2ª Dama, 1,000.00 pesos; "Graciosa", 800.00 pesos; "Cantarina y Bailarina de los Bailes de la tierra" (María Loreto Rendón), 1,000.00 pesos; Director de Baile (Gerónimo Marani), junto con su mujer y dos hijos bailarines, 4,000.00 pesos, etc., siguiendo en escala descendente de acuerdo a su categoría. Olavarría y Ferrari, *op.cit.*, pp. 43-50.

²⁴³ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 63 y pp. 27-28.

3.2.5.1. Instrumentistas de viento del ámbito teatral (1743-1802)

Músicos contratados en Cádiz en 1742, de origen italiano, hispano y francés para integrarse a la compañía del llamado Coliseo Viejo de México al año siguiente (1743/44):

1. **Juan Gregorio Panseco**, natural de Milán, sobresaliente en los instrumentos de violín, violón, flauta travesera. (Ver músicos de la Catedral Metropolitana).
 2. **Gaspar Espinosa** [de los Monteros], flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín.
 3. **Andrés Espinosa** [de los Monteros], flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín.
 4. **Benito Andrés Preibus**, del puerto de Santa María, que tenía la misma habilidad que los dos anteriores (flauta travesera, trompa, oboe y violín).
- En la orquesta participante en el "divertimento" del Colegio de las Doncellas (1748), formada por músicos del Teatro Coliseo, se menciona al instrumentista **Cuenca** como ejecutante de flauta, pero no he encontrado más información de este instrumentista (véase nota 217 de esta tesis).

Instrumentistas de viento que figuran en la "Razón de los individuos de la horquesta del Teatro Coliseo..." de 1784/1786.²⁴⁴

5. **Pablo Bussin** [Paule Buissin/Busench], músico militar de origen francés, del "Regimiento de Dragones de España".²⁴⁵ Flautista, fagotista y clarinetista, perteneció en México al Regimiento de Infantería de la Corona de Nueva España. Documentado en 1784 como segundo clarinete y segunda flauta del Teatro Coliseo.²⁴⁶ Para 1786 fue primera flauta, suplente de bajón y 1^{er} octavino. Se presentó en 1784 a las oposiciones para la capilla de la Catedral Metropolitana, pero, a pesar la buena opinión del Cabildo eclesiástico sobre su desempeño instrumental, no fue aceptado por no contar con licencia de su coronel. Teatro Coliseo, sueldo de 200 pesos.²⁴⁷
6. **Luis Bussard** [Brosal o Busard]: Primer clarinete y 2^a Flauta o 2^o octavino "en caso necesario", en 1786, con sueldo de 200 pesos. Teatro Coliseo.²⁴⁸

²⁴⁴ Ms. 1412, citado en Olavarría, *op. cit.*, pp. 37, 45 y 146.

²⁴⁵ Datos encontrados en Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 37 (1786: "Razón de los individuos..."), 45 y 146.

²⁴⁶ ACCMM, Correspondencias, Leg. 19, s.f., 12 de junio de 1784. E. Roubina, *op. cit.*, p. 211.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 52 (1786: "Razón de los individuos...").

7. **Luis Anselén** (Anselench/Anselinch), músico militar, de probable origen flamenco. Al igual que Bussin, no fue admitido en 1784 en la Catedral Metropolitana por falta de permiso de su coronel. Posiblemente relacionado con el autor de un tratado de flauta publicado en París en 1756.²⁴⁹ 2º clarinete, Flauta suplente; sueldo de 180 pesos. Teatro Coliseo.²⁵⁰
8. **Luis Degresó**, de origen francés, 2ª Flauta, suplente de 2ª trompa, bajo, octavino o clarín, "en caso necesario"; sueldo de 180 pesos.²⁵¹
9. **José Manuel Delgado**, primer violín y ejecutante de flauta, fagot y clarinete. Teatro Coliseo (1786). (Ver Catedral Valladolid/C. Metropolitana).²⁵²
10. **Mariano Flores**, cuarto violín, con el encargo de segunda viola y suplir de oboe y flauta; gana 279 pesos.²⁵³

Los ya citados músicos Gaspar Espinosa y Andrés Espinosa, ejecutantes de flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín, están probablemente relacionados con el músico militar Manuel Espinosa de los Monteros, que obtiene la plaza de Flauta/Oboe en la Real Capilla a la muerte de Misón, en 1766. Como se ha dicho en el apartado de la Catedral de Oaxaca (ver Cap. 3.2.2), Aurelio Tello (1994) documenta a Andrés Espinosa de los Monteros como oboísta, cornista y maestro de infantes de la escoleta en la Catedral de Oaxaca, contratado por Manuel de Sumaya desde el 22 de marzo de 1747 hasta su muerte en 1777. Aunque en este nombramiento no se especifica la flauta, con seguridad la tocaba pues se registra con ésta en la compañía de teatro contratada para el Coliseo en 1743, además de que, como se ha dicho, por lo general los oboístas también tocaban flauta.

²⁴⁹ Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1757*, en *Méthodes Et Traités: Flûte traversière*, París, Ed. Fuzeau, 2001.

²⁵⁰ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 52.

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ídem.* p. 51. Véase también E. Roubina, *op. cit.*

²⁵³ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 51.

Tabla 3. Instrumentistas contratados en el Teatro Coliseo con flauta travesera (oboe/trompa/violín/bajón/clarinete) o que tocaban flauta como segundo o tercer instrumento.²⁵⁴

Año	1743	1778	1784/85	1786	1802/05
1	Gaspar Espinosa flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín	[Juan Gregorio Panseco] (1761-1802)	Pablo Bussin/Busench clarion, flauta, 2º clarinete y 2ª Flauta (músico militar)	Pablo Busench 1ª flauta, suplente de 1º octavino y de bajón, 200p	
2	Andrés Espinosa flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín			Luis Degresó 2ª flauta, suplente de octavino, 2ª trompa, clarín, bajo, 180p	
3	Benito Andrés Preibus misma habilidad que los otros: flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín			Luis Bussard 1er clarinete, suplente de 2ª flauta y 2º octavino, 200p	
4	Juan Gregorio Panseco (?-1802) 1er violín/flauta			Luis Anselich 2º clarinete, flauta suplente, 180p (músico militar)	José Manuel Delgado 1º violín 1ª flauta
				Mariano Flores 4º violín, 2ª viola, suplente de oboe y flauta	

3.2.5.2. Inventarios y Avalúos del Teatro Coliseo

Como se ha dicho antes, de la actividad musical del teatro Coliseo se conservan algunos papeles y documentos manuscritos de finales de siglo, tanto en la Biblioteca Nacional "Asuntos de Teatro" (Ms. 1412 y 1410), como otros que localicé en los volúmenes citados de papeles, actas, cuentas y ordenanzas pertenecientes al Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México.²⁵⁵ Sobre estos libros –que se encuentran en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia–, se ha hecho muy poca investigación debido, en gran parte, a su acceso restringido y a su precaria catalogación (no cuentan con un número de signatura), ya que no están integrados al catálogo digital; esto hace muy poco conocida su existencia, de lo que se deriva el escaso estudio del que han sido objeto. Los documentos del Teatro Coliseo pertenecientes a estos libros que hasta ahora he podido revisar datan de 1778 en adelante: *Coliceo Ordenanzas, 1786: Precio y abaluo de las piezas de Musica que por parte de los Señores de la Sociedad y Directores del Teatro del Real Coliceo de esta corte se encargan al*

²⁵⁴ La información está tomada, en parte, de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 44-45, y de el Ms. 1412, BNM.

²⁵⁵ Inventario del Colegio de San Gregorio, Colección Antigua del MNAH (sin signatura).

nuevo arrendatario Dn. Manuel Lozano... y de 1787: Antonia de San Martin... y Abaluo de ropa, Inventario de comedias y entremeses, Lista del abaluo que se izo por los Directores de la Música del Coliseo de esta Capital de Mexico en Marzo de 1787. La importancia de estos documentos es que aportan información relevante y detallada: desde todos y cada uno de los vestidos y la utilería del teatro, hasta la lista completa de las comedias, saintes, entremeses, "pitipiezas" y tonadillas. La actividad del Coliseo era tal, que se cuentan 400 comedias, 247 "cajas de comedias", 70 "papeles de galanes", 82 "dor.s de entremeses" "3 ejemplares de *Las Bodas de Camacho*", 25 "Pitipiezas", "30 entremeses manuscritos", "167 tonadillas" (especificando los nombres y si tienen partitura), 183 "saynetes", más de 400 seguidillas, "Música nueva de los Señores Directores", "Musica y Seguidillas Nuevas del Sr. Goytia", entre otras muchas obras. En cuanto a música instrumental, se registran:

- "Seis Sinfonias a toda horquesta de [Pierre van] Vanmalder puestas en Lamina y Duplicadas a quatro p. cada una"
- "Seis Sinfonias de [Gaetano] Brunetti a toda horquesta Manuscriptas con sus Duplicados a quatro p. cada una"
- "Una Obertura en Partitura..."

y una sección de "Bayles": *Las fuentes, El Sastre, Las Allemandas, El horcado, La Lira, El herrero y herrador, Los floreros, Los Astrólogos, o la Silla de Marron, La Máscara, El Carpintero y herrero y El triunfo de Baco.*

Aunque por lo general no se especifica el autor, los títulos de las obras posiblemente nos permitirían identificar la mayoría de las obras, pero esto será objeto de otro trabajo a futuro, ya que los límites de tiempo y amplitud del tema no nos lo permiten en esta tesis.

Se encuentran también algunas listas de instrumentos de años posteriores (1838/1844) del Colegio de San Gregorio, entre los que se cuentan instrumentos de viento; específicamente: 2 flautas, otras 8 pertenecientes a los "pencionados" y 2 octavinos. (Véase Cap. 3.2.4.2. Colegio de San Gregorio)

Este vastísimo catálogo de música de teatro, comedias y sainetes nos revela el intenso grado de actividad del teatro Coliseo y la constante producción de obras que requerían compañías completas de actores y comediantes (que por lo general cantaban y bailaban) y la contratación

de una orquesta del teatro a disposición de las obras, que también tocaba bailes y música instrumental como oberturas y sinfonías.

Existía una estrecha relación entre el Colegio de San Gregorio y el Teatro Coliseo, evidente en los libros de actas. En los inventarios de 1830 de San Gregorio encontramos un catálogo considerable de música sacra a *solo*, dúo y a 4 con orquesta (misas, vísperas, responsorios, lamentaciones, salves, tres pasiones, sin autor), y un inventario con nombres de 35 óperas (sin autor) "*Lista y rason de las óperas que hoi existentes en el archivo del Colegio de San Gregorio*" que muy probablemente se escenificaban y tocaban con los mismos músicos de la orquesta del teatro.

3.3. La flauta en la música Música secular: palacios, casas de la nobleza y haciendas. Inventarios y Memoriales del siglo XVIII

Conciertos caseros y palaciegos

Aunque, como se ha dicho, las colecciones, cuadernos y partituras de música del ámbito secular que han sobrevivido hasta nuestros días son sumamente escasas y los documentos que hacen referencia a las prácticas musicales del ámbito civil son de difícil acceso y están todavía poco estudiados, lo poco que hay es suficiente para percatarnos de la enorme actividad musical que se desarrollaba en la Ciudad de México. A través de registros documentales de las Actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana, así como del análisis de tres inventarios que se presenta a continuación, es posible ofrecer un estimado de la riqueza de estas prácticas entre los *dilettanti* de la aristocracia novohispana.

3.3.1. Francisco Reyna, 1760

La descripción halagadora que hace Matheo Tollis de la Roca después de haber escuchado al flautista Manuel Andreu en un concierto particular, que duró seis horas, en la casa del Sr. Don Francisco Reyna,²⁵⁶ es una evidencia de la práctica musical "extra-muros" que los músicos del ámbito catedralicio "Ejecutantes de distinción", llevaban a cabo ante "muchos aficionados y Profesores". El Acta de Cabildo de octubre de 1760 dice así:

que habiendo concurrido con el en casa de Dn. Francisco Reyna, en donde asistieron varios Ejecutantes de distinción, como muchos aficionados y Profesores, toco desde las cinco de la tarde, hasta las onze de la noche dichos Instrumentos así a solo obligado, como en concierto, unos suios y otros de repente lo que executo con una libertad gusto y destreza, tan distinta de lo que hizo el día de la Prueba, que nos sorprendió, y tubimos que confirmar todos su abilidad= en el cantar sucedió lo proprio con tal diferencia, de que fue toda Muzica que llebaba yo para mí, y aunque una de las Arias, por lo particular que es la hubiesse oído, o visto, las demas no pudo ser, por no haberse dibujado, y tenerlas yo solo para mi reservadas.²⁵⁷

²⁵⁶ He localizado el nombre de Francisco Reyna en un documento de la Obra Pía/Libro 3, de 1725, como el padre de Joseph Antonio Reyna, uno de los "Primeros Infantes de Choro del Collegio de la Asumpcion de Nuestra Señora". El dato incluye que su madre era Doña Michaela de Seballos [Ceballos]. Este colegio fue de los primeros en ofrecer educación musical profesional a los infantes de coro, que más tarde se integrarían a la Capilla de la Catedral. Véase Óscar L. Mazín, *Catálogo... op. cit.*

²⁵⁷ ACCM 44, f. 220r-221r, dictamen de Matheo Tollis de la Roca, 9/16 de octubre de 1760.

Es interesante observar cómo Tollis de la Roca se sorprende gratamente al escuchar de nuevo a Andreu –como se recordará, Tollis está presente unos meses antes, en julio de 1760, como jurado en el fallido examen de oposición que presenta Andreu para obtener una plaza en la capilla catedralicia– y que afirma que Andreu, además de interpretar obras a *solo* y de cámara en varios instrumentos y en la voz, con gran soltura –"libertad, gusto y destreza"–, leyó a primera vista unas *arias* que no podría haber visto ni escuchado antes, porque sólo él tenía los manuscritos originales.

A partir de este concierto casero (que en realidad le sirve como una "audición"), Andreu es llamado a presentarse nuevamente en la Catedral y desde entonces desarrollará una importante labor como instrumentista de la capilla musical y pedagogo en la *escoleta* y en el Colegio de las Vizcaínas, junto a Ignacio Jerusalem.

3.3.2. Marqués del Jaral de Berrio, 1782²⁵⁸

Otro testimonio importante de la práctica de la música de cámara en el ámbito de la nobleza novohispana y de la inclusión de la flauta en el repertorio camerístico secular lo encontramos en el inventario realizado a la muerte del marqués don Miguel de Berrio y Saldívar (1716-1779): *Memoria de los bienes que existen por no haberse podido vender de los q[u]e quedaron [por la] muerte del Sr. Marqués del Jaral y se aplicaron a la Sra. Condeza su muger el día 31 de Julio de 1782 en q[u]e se hizo la división de caudales...*²⁵⁹

El marqués del Jaral de Berrio –propietario del actual Palacio de Iturbide y poseedor de numerosas haciendas– fue un ilustre criollo, Contador Decano del Tribunal y Real Hacienda de Cuentas, Alcalde y Corregidor de la Ciudad de México y Caballero de Santiago, aficionado a la música, que organizaba conciertos palaciegos tocando el violín y posiblemente la flauta. Se sabe que tenía a su servicio maestros músicos que enseñaban el arte musical a él y a su

²⁵⁸ Miguel de Berrio y Saldívar poseía los títulos nobiliarios de Conde del Jaral y Marqués de Valparaíso, por lo que era conocido con distintos nombres. Para mayor detalle, véase p. 19, cita 20 de esta tesis. Véase también nota 231 en donde se narra su participación como diestro violinista en un festejo del Palacio Virreinal.

²⁵⁹ Agradezco la generosidad del Dr. José Antonio Guzmán Bravo al darme a conocer este importante documento.

familia. En esta *Memoria de los bienes*, entre diamantes, oro, esclavos y otros valores, se encuentra una larga lista de partituras de música.

Miguel de Berrio tenía en su haber un enorme acervo de música de cámara con colecciones completas de conciertos y sonatas para violín y cuerdas, principalmente de compositores italianos como Locatelli ("10 Quadernos Sonatas de Locatelli", éstos probablemente de violín), Tartini, Valentini, Geminiani, Vivaldi ("9 Libros *Armonia*", "12 otros *La Cetra*", "8 Lib^s *La Invencion*", "7 otros Conciertos", "6 Conciertos Vivaldi", "12 otros *Las extravagancias*", "otros *Estro Armonico*"), Corelli (3 cuadernos con 48 Tríos, "3 otros con 6 Sonatas a 3", "5 otros Sonatas", "La 5^a Opera de Corelli"), Veracini, Sammartini, Albinoni, Valentini, Boccherini, Facco, Galuppi, Pugnani, Villoni (quien trabajó en la Catedral de Durango, del cual se especifican "12 Solos"), Brioschi (Carlo Briosqui), y otros, que llegan a sumar hasta 115 registros (de varias obras/colecciones cada uno), por un total de 311.1 pesos. El inventario también documenta un número considerable de instrumentos de cuerda, entre los que encontramos violines de Guarnerius y Amati.

Las obras para flauta contenidas en los "Papeles de Música" son las siguientes:

No. 28 – 6 Sonatas de flauta de Scalaschi ²⁶⁰	000.2 pesos
No. 64 – 4 otros ["quadernos"] con 6 de flauta de Locatelli.....	001.4 pesos
No. 70 – 1 otro "quaderno" con 6 <i>Solos</i> de flauta Ytalian ^s	000.6 pesos
No. 72 – 1 otro con 18 dúos de flautas	002.4 p.
No. 77 – 1 otro con 12 <i>Solos</i> de flauta de A.S.F.B.	004.0 p.

Además de 36 Sonatas de varios autores, 64 Conciertos y Sinfonías de varios autores de uno a tres instrumentos, "41 Conciertos de varios autores a 3 r^s" (reales), "2 otras (oberturas) de Pla a 3 r^s", "44, 55 y 41 Oberturas de Varios Autores" y "11 Oberturas viejas y una Aria...". En muchas de las obras no se especifica el instrumento, pero podrían haber incluido flautas; especialmente en los Conciertos, que suman más de cien, es muy posible que se encontraran algunos para flauta y orquesta, como los que dice tener Manuel Andreu entre las obras de la *escoleta* pertenecientes al archivo catedralicio.

²⁶⁰ En la biblioteca Burgerbibliothek, Berna, Suiza, se encuentran dos obras manuscritas de "Scalascchi" o Schalascchi": *Duetto* para 2 flautas o violín/flauta y una *Simphonia* (2 vln, vla, b) del Sigr. Schalascchi; no se conocen más datos de este autor. No aparece en el *Grovemusiconline*.

Este inventario, en el que se incluyen 4 cuadernos de 6 sonatas de flauta c/u (quizás dos juegos completos de las 12 sonatas) de Locatelli, además de otros dos con 6 y 12 *Solos* de autores no identificados; el primero de autores italianos y el segundo con las siglas no identificadas "A.S.F.B.", que habrá que esclarecer (¿Alessandro Scarlatti?, ¿Francesco Barsanti?), además, las 6 sonatas del compositor desconocido Scalaschi. Las treinta obras para flauta citadas en este inventario representan una fuente invaluable para respaldar la hipótesis de un uso más extendido de la flauta travesa. Es un número considerable de obras para el instrumento que denotan que había instrumentistas capaces de ejecutarlas en la flauta y que había una demanda de este repertorio.

Como he sugerido antes, resulta muy tentador pensar que nuestro manuscrito pudiera haber sido uno de estos 4 cuadernos documentados en el catálogo del Marqués del Jaral de Berrio. Podría muy bien haber pertenecido a su colección de partituras, aunque el título exacto del cuaderno "*XII Sonatas a Solo Flauta e Basso*" no aparece citado, y el que se registren como "*4 otros [cuadernos] con 6 de flauta de Locatelli*" es suficientemente significativo para diferenciarlas de esta colección completa de doce, con el título *XII Sonatas* (independientemente de que pudieran estar completas las 12, divididas en dos grupos de 6).

64	4 duos con 6 de flauta de Locatelli	400 2/4
65	3 duos con 6 duos de Corelli	400 6/8
66	1 duo con 6 Sonatas de Locatelli	200 6/8
67	1 duo con 12 Solos de Miori	200 1/4
68	1 duo con 6 Solos de Albinoni	200 6/8
69	1 duo con 6 solos de Miori	200 6/8
70	1 duo con 6 solos de flauta Italian	200 6/8
71	1 duo con 18 duos de flautas	200 2/4
72	1 duo con 12 Solos de Vivaldi	200 2/4
73	1 duo con 12 Solos de Corelli	200 1/4
74	1 duo con 12 duos de flautas	200 6/8
75	8 duos con 12 duos de flautas	400 1/4
76	1 duo con 12 solos de flauta de A.S.F.B.	200 6/8
77	1 Sonatas	200

Ilustración 16. Detalle de la *Memoria de los bienes...* del Jaral de Berrio: "6 Solos de flauta de Locatelli", "6 solos de flauta Ytalianos", "18 duos de flauta" y "12 Solos de flauta de A.S.F.B".

18	2	Shav. de Fla. a 3 ^{ra}	0 0 0 6
21	2	Shav. de Lampugnani a 3 ^{ra}	0 0 0 6
22	44	Shav. de Varios Aut. a 2 ^{ra}	0 1 1 0
23	55	Shav. de Varios Aut. a 2 ^{ra}	0 3 3 6
26	41	Shav. de Varios Aut. a 2 ^{ra}	0 3 3 2
28	6	Sonatas de flauta de Scalaschi	0 0 0 2
29	45	Conciert. de Varios aut. a 3 ^{ra}	0 5 3 1
32	9	Libros de Armonia de Vivaldi	0 1 4 1
33	8	Lib. de la invencion de Vivaldi	0 0 0 4

Ilustración 17. Detalle de la Memoria de los bienes... del Jaral de Berrio: "6 Sonatas de flauta de Scalaschi"

El otro dato relevante es que el Marqués del Jaral de Berrio pertenecía a la Cofradía de Aranzazú, fundadores del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. Berrio aparece constantemente documentado en los libros de "patronos" o financiadores del Colegio de las Vizcaínas, dónde estudiaban las hijas flautistas de Jerusalem, María Micaela y María Joaquina y dónde daba clases Manuel Andreu, además de Jerusalem, que se encuentran en el Archivo Histórico del mismo Colegio. En numerosas ocasiones, encabeza la lista de donadores para la "concerbación del Colegio", con la mayor cantidad de todos: 10 pesos.

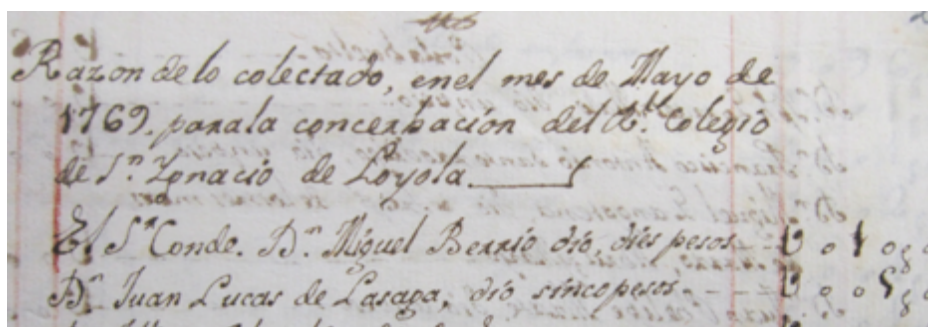


Ilustración 18. Razón de lo colectado en mayo de 1769, para la concerbación del RI. Colegio de San Ignacio de Loyola "El Conde Dn. Miguel Berrio dio diez pesos...".

Don Miguel de Berrio y Saldívar²⁶¹ tuvo estrechos vínculos con la Catedral de México, además de tener tres hermanos dentro del clero; en un Acta de Cabildo de 1761²⁶² fue reconocido por las autoridades eclesiástica como "inteligente y afecto a la Musica". Existe otra mención al "Conde de Berrio" en los documentos *Inventarios de Musica* del Cabildo eclesiástico de la Catedral Metropolitana, escritos en la época de Jerusalem y Tollis de la Roca

²⁶¹ También conocido por sus títulos nobiliarios como Conde del Jaral de Berrio o Marqués de Valparaíso.

²⁶² ACCMM, AC 45, f. 78r, 24 de julio de 1761, citada en E. Roubina, *Obras instrumentales... op. cit.*, p. 31.

que contienen la música que pertenecía al Colegio de Infantes. Al final de la lista de obras encontramos la *Memoria de los Instrumentos que tiene esta Sta. Yglesia Catedral*²⁶³ que está copiada (duplicada) en fecha posterior, con una nota que dice que esta lista "no sirbe" pues muchos de los instrumentos ya no existen o están dañados, y que está firmada por Antonio Juanas en 1792. En la lista se especifica "un Violoncelo español que compró esta Sta. Yglesia al S^o. Conde de Berrio y es el que usa Dn. Jose Portillo".²⁶⁴ En este inventario se mencionan 4 clarines, 3 trompas, 1 un fagot, 2 bajones, 2 timbales, otro violoncelo, una viola, un contrabajo y un clave "para que aprendan los niños", en poder del Rector del Colegio. No se mencionan las flautas que sí están, en cambio, en la lista de instrumentos del Colegio de Infantes (ver Instrumentos). Con esta mención, confirmamos la relación del Conde de Berrio con la Catedral y sabemos que en algún momento vendió al Cabildo un violonchelo de sus instrumentos, o tal vez, era un especie de distribuidor de instrumentos que encargaba para vender.

Uno de los músicos que trabajaban al servicio del conde del Jaral de Berrio fue José Manuel Delgado, violinista y flautista, que había venido a la Ciudad de México después de servir en la Catedral de Valladolid como Primer violín. En una carta de junio de 1780, dirigida al Cabildo eclesiástico de la Catedral de México, suplica a las autoridades se le admita en la Plaza de segundo violín, y explica que no puede dejar a la Señora Condesa, ahora viuda del Señor Conde de San Matheo (Don Miguel de Berrio y Saldívar), ya que éste le había asignado "unas competentes assistencias y honorario" por su afición al violín y otros instrumentos.²⁶⁵ La hija del Conde de Berrio, Mariana de Berrio y de la Campa se casó con el príncipe siciliano Don Pedro de Moncada y Branciforte, quien, de acuerdo con suposiciones del Dr. José Antonio Guzmán, pudo haber sido el responsable de traer tantas colecciones completas de música italiana e instrumentos de cuerda de Italia y España.²⁶⁶

²⁶³ Rollo I, Catedral Metropolitana. Microfilms del Museo Nacional de Antropología e Historia.

²⁶⁴ El Sr. José Portillo podría estar relacionado con Antonio Rafael del Portillo, Rector de la Universidad Real y Pontificia que había fundado su propia capilla musical, misma que fue atacada y desmantelada por Ignacio Jerusalem en 1768. Véase Gembero-Ustároz, M. "Ignacio Jerusalem y la Capilla de Música de la Universidad de México en el siglo XVIII: europeos, novohispanos, identidades e intereses institucionales en conflicto", CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona, 2012.

²⁶⁵ Véase transcripción de dicha carta en E. Roubina, *Obras instrumentales...*, op. cit., p. 30

²⁶⁶ J. A. Guzmán Bravo, *Memoria de un Inventario que contiene instrumentos musicales y partituras, que fueron propiedad del marqués del Jaral, México 1782*, artículo sin publicar, vía comunicación personal.

3.3.3. José Fernández de Jáuregui, 1801

Otras fuente interesante que nos da una idea de la práctica de la música de cámara instrumental novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII, es el avalúo del almacén de música del padre José Fernández de Jáuregui²⁶⁷ que existía en la Ciudad de México; además de instrumentos entre los que se encuentran “6 flautas de boje. Varios autores”,²⁶⁸ el rico catálogo de la tienda de música *La Nueva Madrileña* de 1801, enlista obras de cerca de cuatrocientos autores -en su mayoría europeos- mostrando la familiaridad que los músicos aficionados y el público tenían con la música moderna de su tiempo. De compositores novohispanos se incluyen los Tríos de [José Manuel] Delgado. Entre los autores españoles de este catálogo se encuentran Herrando, Hita [Yta], Lacerna y Boccherini; los compositores de Mannheim, austriacos y alemanes están ampliamente representados con Haydn, Stamitz, Pleyel, Schmitt, Mozart y Bach (Johann Christian); por otro lado, como autores de música “antigua” aparecen las figuras de Corelli, Tartini, Locatelli, Albinoni y Vivaldi.

La gran mayoría de este repertorio es para violín, pero en las obras de autores que escribieron para flauta, como Devienne, Stamitz, Richter y el mismo Locatelli, no se especifica la instrumentación, por lo que algunas de estas obras podrían ser para flauta.

Las obras en las que sí se especifica la flauta son:

- Hoffmeister, 2 Tríos para la flauta
- 4 Conciertos para una flauta, de autor no especificado
- Beynet, *potpurri* para instrumentos de viento
- Mozart, cuartetos para la flauta

Como se observa, las obras barrocas para flauta de autores italianos ya no están incluidas en este inventario, y en cambio incluye obras más tardías, del periodo clásico, de autores vieneses y alemanes que tuvieron una fuerte resonancia en el último cuarto de siglo en Nueva España.

²⁶⁷ *Abaluo de los papeles de musica pertenecientes a el Albaceazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año 1801.* Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 1334, f. 27-53. Ciudad de México. Hay 1983 partituras que incluyen sinfonías, conciertos, sonatas, quintetos, cuartetos, tríos, duos, etc. Véase J. Koegel: “Nuevas fuentes...”, Heterofonía, CENIDIM, y Eloy Cruz, notas al CD *Sonatas Novohispanas II*, La Fontegara, México, URTEXT Digital Classics, 2005.

²⁶⁸ "Boje" se refiere a la madera amarilla de boj o *boxwood* que fue una de las maderas preferidas en la construcción de instrumentos de viento (flautas y oboes) debido a su densidad y calidad sonora.

El inventario está firmado en México, "a 11 de julio de 1801", por Juan José Ximenez y José Revello, quien fuera "Segunda Plaza de oboe y flauta" de la Catedral de Valladolid en 1776 y más tarde, primer oboe (y, sin duda, flauta) de la Catedral Metropolitana de México.

Una hipótesis del Dr. José Antonio Guzmán, es que quizás parte del repertorio del Marqués de Berrio fue adquirido por el padre José Fernández de Jáuregui, pues coinciden muchos de los autores, particularmente los italianos y los españoles; sin embargo, en el catálogo del Marqués (debido en parte a que es anterior), no encontramos tantos autores vieneses, ingleses y alemanes, cuya popularidad se vio incrementada hacia fines del siglo XVIII.

Estos dos inventarios novohispanos, el primero (Berrio, 1782) con una diferencia de sólo cinco años y el segundo (Jáuregui, 1801) de veinticuatro años más tarde, tienen una gran similitud con el "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Excmo. Sr. Don Fernando Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)", reportado por Georg Truett Hollis en su artículo de 2004.²⁶⁹ Este inventario y valuación de la extraordinaria biblioteca musical e instrumentos musicales del duodécimo Duque de Alba demuestran –además de la gran afición y conocimiento musical del Duque– que Madrid fue un centro importante de creación e interpretación de la música de cámara de su tiempo, tanto de compositores españoles e italianos residentes en España, como de compositores representativos de Francia, Alemania y Bohemia. En esta colección, que incluye más de mil obras de cámara, también se registran violines Stradivarius. Como se menciona en el Cap. 2, apartado 2.2., el Duque de Alba fue discípulo de violín del reconocido José de Herrando (cuyo método de violín se encontró en México, como copia manuscrita) y mantuvo en sus Academias Musicales a varios músicos de la Real Capilla madrileña, entre los que se encontraba el flautista Luis Misón.

²⁶⁹ G. Truett Hollis, "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)", en *Anuario Musical*, No. 59, (2004), pp. 151-172.

3.3.4. Dr. Don José Ignacio Bartolache, 1790

Este interesante personaje, característico de la Ilustración novohispana, aficionado a las artes, es conocido actualmente por sus aportaciones en el campo de las matemáticas, astronomía, química y medicina. Nacido en Guanajuato (1739-1790), estudió en la Ciudad de México, primero en el Colegio de San Ildefonso, después en el Colegio Pontificio Seminario y finalmente obtuvo el grado de Doctor (1772) en la Real y Pontificia Universidad de México, en donde ofreció la cátedra de Medicina. Publicó varios libros científicos y de asuntos médicos: *Lecciones Matemáticas* (1769), *Noticias Importantes y Curiosas Sobre Asuntos de Física* (1772), *Instrucción para el buen uso de las Pastillas Marciales, o Fierro Sutil...*, y otros, así como *Opúsculo Guadalupano* y el periódico *El Mercurio Volante*. Gracias a su vasta cultura y universalidad y a su trabajo como Apartador General de la Real Casa de Moneda de México, atesoró una importante biblioteca que incluía libros y partituras de música e instrumentos musicales. Curiosamente, Bartolache dedica su tesis de Licenciatura al Marqués del Jaral de Berrio (Miguel de Berrio y Saldívar), quien fuera su protector y también parte de su sínodo en su examen de doctorado.²⁷⁰ Al morir intestado en 1790, el Real Tribunal de Minería incautó sus bienes y los subastó públicamente. Aunque sus libros y bienes quedaron dispersos (encontrándose algunos en la BN, en el AGN o en bibliotecas privadas), a partir del apartado "Libros y papeles de composiciones de música" del inventario realizado en el documento "*Secuestro y embargo de los bienes que quedaron por el fallecimiento del Dr. José Ignacio Bartolache, Apartador General que fue de este Reyno*",²⁷¹ ha sido posible conocer sus aficiones musicales.

Curiosamente, además de métodos y libros de instrucción musical (como "Solfeos de Leonardo Leo y Nicolo Pichinio") y numerosos "libros de sonatas, conciertos, arias y otras

²⁷⁰ Así como a su mecenas, el Primer Conde de San Mateo de Valparaíso –Don Fernando Fenando Antonio de la Campa y Cos–, padre de Doña Ana María de la Campa y Cos, Segunda Condesa de Valparaíso, esposa del Marqués del Jaral de Berrio.

²⁷¹ Véase "José Ignacio Bartolache. El sabio a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo", *Boletín del AGN*, no. 13 (1972-1973), pp. 187-216. de R. Sánchez Flores; "*Secuestro y embargo de los bienes que quedaron por el fallecimiento del Dr. Dn. José Ignacio Bartolache, Apartador General que fue de este Reyno*", AGN, Casa de Moneda. Tomo 148, exp. 1, pp. 188-216. *Memoria de los bienes del doctor José Ignacio Bartolache*, sección "Libros y demás papeles de composiciones de música" en *José Ignacio Bartolache, Matemático de la Nueva España*, N. A. Rodríguez Guzmán e I. Barradas Bribiesca, México, UAQ, 2010.

piezas que serán entendidas por los inteligentes" poseía, nada menos, las "*XII Sonatas a Flauto Traversiere solo e basso. Di Pietro Locatelli da Bergamo, Opera seconda*".

Entre sus instrumentos de música se mencionan:

–un violonchelo con su arco

–**una Flauta travezera**

–una teorba, que en España costó 20 pesos

–una bandola chica

–una orquesta de cedro

El que Bartolache tuviera una flauta traversa y las *XII Sonatas* de Locatelli (que probablemente tocaría él, su esposa o alguna de sus hijas), resulta un indicativo más para reforzar la hipótesis de esta tesis: durante la segunda mitad del siglo XVIII, existía en Nueva España una práctica desarrollada de la flauta traversa y un repertorio que requería de un nivel técnico de ejecución considerablemente alto. Como se podrá consultar en el Capítulo 5, 5.1. "El virtuoso Locatelli", estas sonatas están escritas en tonalidades extremas para la flauta; la ornamentación escrita por el compositor y la articulación requerida para tocarlas es de alta exigencia técnica y artística. En cuanto a la posibilidad de que nuestro manuscrito hubiese pertenecido a Bartolache (que fuera el citado en el inventario), –aunque indudablemente son las mismas sonatas y los dos comienzan con "*XII Sonatas*"–, no lo considero probable, ya que el título *XII Sonatas a Flauto Traversiere solo e basso. Di Pietro Locatelli da Bergamo. Opera seconda* es exactamente el de la edición original impresa de Ámsterdam y difiere del manuscrito mexicano en dos cosas significativas: "Flauto Traversiere solo" (en italiano, pero con el término francés "traversière") vs. "A Solo Flauta" (en español, con sintaxis italiana) y el manuscrito novohispano carece de la información "da Bergamo. Opera seconda".

Además de las sonatas de Locatelli, se menciona un "Método razonado, por Monsieur Bordet, impreso en París". Éste corresponde al método de flauta, publicado en París hacia 1755 por Toussaint Bordet, "Maitre de Flute traversière", cuyo título original es el siguiente: *Méthode raisonnée pour apprendre la musique... à la quelle on joint l'étendue de la flûte traversière... suivi d'un recueil d'airs en duo.*²⁷² Está dedicado a "Monsieur Marquis de Monpesat, Lieutenant de Roy de la Province de Languedoc, L'un des quatre premiers Barons

²⁷² Puede consultarse una lista detallada de métodos y tratados de flauta en Ardal Powell:
<http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3>

du Dauphine", teniente de las guardias reales. Contiene los principios básicos y reglas de la música, una tabla de digitaciones de la flauta travesa y diversas piezas de danza a dúo: minuets, musettes, marchas y suites de autores franceses como Lully, Hotteterre, Rousseau, Desjardins, Mondonville, Lefèvre y el mismo Bordet, que han sido cotejadas en la búsqueda de correspondencias, sin éxito.

La circulación del repertorio de danza francés en Nueva España se hace evidente a través de este método de flauta. Aunque en el manuscrito mexicano *XII Sonatas* no están contenidas ninguna de estas piezas y dúos en particular, parte de su contenido y función es muy similar. Bartolache no solamente poseía el instrumento y el repertorio de dificultad considerable (las *XII Sonatas* de Locatelli), sino un método serio y "razonado" para aprender a tocarlo. El fundamento para desarrollar una "escuela de flauta" basada en los métodos y en los principios franceses de la Ilustración, se encuentra justamente en esta colección de bienes.

Otras colecciones interesantes incluidas en este inventario son "El libro de lecciones y varios sonecitos para flauta dulce, por don Cayetano Echevarría",²⁷³ un ejemplar del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, *Lecciones de clave y principios de armonía*, por don Benito Bailio, *Reglas generales de acompañar el órgano, clavicordio y arpa*, por don José de Torres Martínez Bravo, el Opus V de Corelli, el Op. VIII de Valentini y "un Borrador de la Lamentación primera del miércoles santo, compuesta por Jerusalem."²⁷⁴

La referencia al "borrador" de la obra de Jerusalem es notoria, porque sólo alguien en contacto con los compositores y maestros tiene en su casa una partitura autógrafa original, de la mano del propio Jerusalem. Es posible que su adquisición haya sido a través de Cayetano Echevarría, Maestro de Infantes de la Catedral Metropolitana. La otra notoriedad es la colección de "lecciones y sonecitos para flauta dulce" del mismo Echevarría, pues, aunque existen ejemplos de algunas obras que incluyen flauta dulce, para las últimas décadas del siglo

²⁷³ Cayetano Echevarría (c. 1746–desp. 1786), compositor de Zaragoza, maestro de capilla de El Pilar entre 1766 y 1770. Llegó a Nueva España hacia 1777 en donde fue nombrado Maestro de Infantes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México en 1779, a la muerte de Manuel Andreu. De acuerdo a J. Marín, Echevarría fue discípulo de García Fajer, y fue en parte responsable de traer su música, de la que, además, era copista. Para mayor información sobre Echevarría, véase Javier Marín: "Se canta por la armonía del Españolito": García Fajer en el repertorio de la catedral de México", consultado en: *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, ed. M. A. Marín, IER/Gob. La Rioja, Logroño, 2010.

²⁷⁴ El sentido que se da al término "borrador" en esta época y contexto es el de la partitura original del compositor, por lo general de la propia mano del autor. Véase E. Roubina, *El Responsorio... op. cit.*, pp. 90-91.

XVIII era prácticamente una "especie en extinción"; se utilizó como herramienta didáctica por aficionados a la música. Este aspecto es reforzado por otro *Libro de solfear del uso y divertimento del doctor don José Ignacio Bartolache*, con lo cual puede inferirse que Cayetano Echevarría era maestro particular de música del propio Bartolache, quien probablemente tocaba la flauta dulce y también la flauta travesa.

Con esta rica colección de partituras musicales e instrumentos sin duda harían conciertos caseros junto con amigos aficionados, probablemente acompañados por algunos músicos profesionales que habrían sido sus maestros. Aunque el inventario es de 1790 –realizado a la muerte de Bartolache–, resulta lógico suponer que el uso de sus libros, partituras e instrumentos musicales se desarrollara entre 1760-1790, tres décadas anteriores a su fallecimiento.

Estos personajes –nobles criollos, aristócratas y destacados ilustrados novohispanos– pudieron no haber sido el común denominador de la sociedad novohispana, pero las evidencias de la afición musical en el ámbito civil son suficientemente elocuentes como para sustentar y reconstruir una práctica de la música casera en el México del siglo XVIII.

Con la aparición de estos inventarios, parece haber muchos más paralelos entre las prácticas musicales de cámara españolas y las novohispanas de lo que hasta hace unos años se pensaba. Ambos países han sufrido pérdidas sustanciales de documentación y la falta de estudios específicos que han hecho que las investigaciones sean lentas y fragmentarias, pero día con día –a la luz de nueva documentación, y como lo sustenta esta tesis– se comprueba que hasta años recientes se habían subestimado las ricas prácticas de música de cámara en la Nueva España.

3.4. Repertorio con flauta existente en Nueva España

Existen numerosos testimonios de la época que evidencian la utilización de música instrumental camerística dentro de la iglesia. Los géneros instrumentales –como sinfonías, conciertos y tríos– se utilizaron, por un lado, como parte de la misa, para el Ofertorio²⁷⁵ y la Elevación o como entrada y salida de los ministros eclesiásticos, y, por el otro, en el contexto de "concierto", como un vehículo para hacer más atractiva la fe cristiana a los fieles distanciados. Al respecto, encontramos referencias sobre la ejecución de "Conciertos de Instrumentos" después de la misa,²⁷⁶ aunque este tipo de música sobrevivió en una proporción considerablemente menor respecto al repertorio litúrgico (como la misa, el responsorio, el motete) y a los géneros paralitúrgicos (como el villancico y la cantada, dedicados a alguna advocación particular). El repertorio con flauta que ha pervivido en los archivos de las distintas catedrales de México pertenece en su mayoría a la música sacra con texto religioso, aunque también se encuentran numerosos ejemplos pertenecientes a los géneros instrumentales.

La participación de la flauta travesa en la conformación de la orquesta novohispana en el ámbito del teatro se da a partir de la década de los 40 –con la venida de los instrumentistas contratados para el Teatro Coliseo junto con Jerusalem–,²⁷⁷ pero su inclusión como instrumento habitual en la orquesta del coro catedralicio es más tardía; aunque probablemente se utilizó antes, no se documenta en las catedrales sino hasta mediados de los 50s. Los cornos y los oboes anteceden a las flautas y octavinos. La participación de las flautas refleja el gusto

²⁷⁵ En uno de los inventarios de la música de la Catedral de Durango "Apunte de los papeles de Música que existen en el archivo..." del 13 de agosto de 1818, la sección de obras instrumentales dice: "Sinfonías y Conciertos para el Ofertorio", listando 13 sinfonías, 4 cuadernos con los 12 conciertos de Corelli, 42 oberturas (32 para entonces "incompletas"), 5 cuadernos con varias marchas; en el apartado "Para la Kalenda" cita "dos composiciones una a solo y otra à solas flautas". En el de 1824 "Libros de Música..." cita más de 30 sinfonías de "Hayden, Pleyel, Clementi, Bach, Mozar, Thossi" etc. El acervo de esta catedral incluye numerosas oberturas para cuerdas e instrumentos de viento y bajo de mediados del siglo XVIII (violines, oboes, cornos, flautas y octavinos), de autores como I. Jerusalem, J. Nieto, Mtro. Recupetto, H. Gómez Gallardo, J. Suñiga, Coradini, Broschi, Pergolesi, F. Rueda, J. de Torres, Dallo y Lana, J. Corchado, Bassols, Billoni, Teradellas, y otros, incluyendo una *Overtura de Misson* (2 vlns y bajo) y dos "Conciertos" de A. Sani y Lampugnani a tres instrumentos (una *Sonata* para 2 violines y bajo, especificando el uso de flautas en el *Adagio* y una *Serenata*, respectivamente). ACCDM, 13-08-1818 y 1824. Para mayor información consúltese D. E. Davies, *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁷⁶ ACCMM, AC 45, f. 159, 9 de febrero de 1762: durante la misa, al retirarse "el Maestro de Capilla (Ignacio Jerusalem) de hechar el compás, por seguirse Conciertos de instrumentos", en dónde el Primer Violín se encargaba de "el gobierno del conjunto", citado en E. Roubina, *Obras instrumentales... op. cit.*, p. 44.

²⁷⁷ Véase Cap. 3.2.5.

por la música italiana de estilo *galante* que predominó entonces. Los novedosos clarinetes²⁷⁸ se agregan después de 1780, bajo el maestrazgo de Antonio Juanas –a veces sustituyendo las partes de los oboes o incluso de las flautas–, dentro de la estética del clasicismo.

En 1788, Juan de Vieira describe la capilla de la Catedral de México, entonces formada por discípulos de Jerusalem (quien murió en 1769), de la siguiente manera:

Su capilla de música es la más selecta, diestra y sabia de quantas tiene la América, pues sus individuos (que son cincuenta) son la mayor parte discípulos del nunca bien ponderado italiano, el Maestro Jerusalem. No hai instrumentos assí órgano, violines, violas, contrabajos, flautas traveseras, oboes, flautas dulces y octavinos, trompas y clarinetes que no se oigan resonar en ese Choro quasi diariamente.....estando una noche de Miércoles Santo una pandilla de Europeos de esfera, les oí decir que no llegaba Toledo ni Sevilla a tanta magnificencia pues más parecía Choro de ángeles que de hombres.²⁷⁹

Como muestra de la gran cantidad de música instrumental orquestal que se tocaba en la iglesia, cuya función se especifica como "Sinfonías y conciertos para el Ofertorio", tenemos los inventarios del archivo de la Catedral de Durango, en donde están registradas numerosas sinfonías de Jerusalem, Sammartini, Haydn, Clementi, Pleyel, J. Ch. Bach, Graaf, etc. (más de 50), 76 oberturas, 4 cuadernos con 12 conciertos de Corelli, 5 cuadernos con marchas, más de 140 responsorios y más. Este repertorio orquestal incluía por lo general dos flautas y/o dos oboes, además de los habituales dos cornos, por lo que puede asegurarse que los instrumentistas de viento estaban siempre presentes.

3.4.1. **Obras sacras con instrumentación de flauta obligada y dos flautas**

La música del repertorio sacro y secular de las principales catedrales novohispanas que incluye flautas nos da un invaluable parámetro, significativo sobre el uso y función de la flauta. En las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Durango y Morelia encontramos

²⁷⁸ Los primeros ejecutantes de clarinete con plaza en la Catedral Metropolitana son Matías Trujeque (con nombramiento de "oboe y flauta" en 1802) y José María Delgado. Para mayor información sobre este tema, véase E. Roubina, *Obras instrumentales... op. cit.*, pp. 218-219.

²⁷⁹ Véase referencia en Ricardo Miranda: "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía* 116-117, (1997), pp. 39-50.

numerosos ejemplos de villancicos, cantadas, responsorios, versos y misas, compuesta entre 1759 y 1790 que incluyen 2 flautas o *flauta obligada*²⁸⁰ con violines.

En el catálogo de la Catedral Metropolitana se localizan al menos once obras de Jerusalem datadas entre 1760 y 1768 que incluyen flautas (misas, versos, lamentaciones y villancicos); de las tres fechadas en 1762, una incluye flautas obligadas (*Venigne fac*). Lamentablemente, cinco de las obras no están fechadas por lo que, hasta no hacer un estudio de datación de éstas, no es posible determinar si Jerusalem escribió obras especificando la flauta antes de 1760.

Hacia las últimas décadas del siglo, el repertorio con flautas se vuelve mucho más específico y abundante; la orquesta del periodo galante y clásico en México incluía siempre 2 flautas que, como se ha dicho, alternaban con los oboes, ya que eran tocadas por el mismo instrumentista. Los *versos*²⁸¹ para orquesta constituyen uno de los géneros "instrumentales" con flauta más representativos del repertorio litúrgico novohispano de esta época. Tan sólo en la Catedral Metropolitana, hay más de 100 obras que incluyen 2 flautas. Más de la mitad pertenecen al compositor Antonio Juanas: 54 obras que utilizan flautas de entre 1791 y 1812.

Particularmente interesantes son los Responsorios 8^{avo} y 2^o de la festividad *Preciosa Sangre*, de Martín Francisco Cruzelaegui:²⁸² *Invitatur Paradisi Divitas*, para alto solo con flauta obligada, violines y bajo; el *Responsorio 3^o con Violines, Flauta obligada, viola y Bajo* (1797) y *Non Corruptibilibus auro*, a dúo con violines, 2 flautas y bajo (1775). De finales del siglo XVIII y principios del XIX encontramos catalogadas en el Archivo de la Catedral *versos*, misas y maitines de José Francisco Delgado²⁸³ (al menos, siete), *versos* de José Ma. Aldana, Cayetano Echeverría, García Fajer "Españoleto", Asioli Bonifazio (6 misas, responsorios y versos) y otros autores, cuya orquestación incluye 2 flautas. En la Catedral de Puebla encontramos algunas de las mismas obras de Ignacio Jerusalem que se localizan en la Catedral

²⁸⁰ El término "obligado" en el barroco se refiere al papel de solista o principal que tiene el instrumento.

²⁸¹ Los *versos* –género orquestal que se dio sólo en el mundo hispánico, no relacionado con la sinfonía– se tocaban en grupos de seis o de doce, intercalados con los *salmos* de la misa (obras vocales con textos bíblicos) u otros géneros litúrgicos, por lo que, aunque son instrumentales, tienen una función litúrgica; los "fabordones" cumplieron esta misma función. Véase D. E. Davies, *Complete Works...*, *op. cit.*, pp. xv-xvi.

²⁸² Fray M. Francisco de Cruzelaegui, misionero franciscano que presidió como organista la capilla del Colegio Apostólico de San Fernando y colaboró también en la Catedral de México hacia 1770.

²⁸³ En la publicación reciente (2009) *Obras instrumentales... de la Catedral de Valladolid, Morelia*, E. Roubina, ha sacado a la luz obras instrumentales inéditas para cuerdas de José Manuel y José Francisco Delgado así como información desconocida relevante sobre el primero, quien además de violinista fuera también flautista, oboísta y clarinetista en las últimas décadas del siglo XVIII. El menor de los hermanos Delgado y Fuentes, José María, era ejecutante de flauta, oboe y clarinete en la Capilla Metropolitana.

de México, pero hay muy pocas que especifican flautas; la mayoría de ellas son con violines y trompas y algunas con oboes. Las gran parte de las obras con flauta son de finales del siglo XVIII, de autores como Manuel Arenzana, Antonio Juanas (que no se incluyen aquí), Cayetano Echeverría y Martín Francisco Cruzelaegui. El archivo de la Catedral de Durango, en cambio, contiene muchas obras con flautas y obras instrumentales de las décadas centrales del siglo XVIII, reflejo de los instrumentistas activos durante ese periodo.

Las obras que a continuación se enlistan son ejemplos representativos de este repertorio.²⁸⁴

Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

1. Misa *Requiem, Responsorio de Difuntos y Visperas (Lecciones) de Difuntos a la muerte de la reina de España, Ma. Bárbara de Braganza* (1759) de Matheo Tollis de la Roca,²⁸⁵ a "8 voces, con violines, trompas y flautas" (añadidas posteriormente, en 1774);²⁸⁶ Tollis de la Roca tiene otras 7 obras con 2 flautas. Archivo de la Catedral Metropolitana.
2. *Venigne fac [Benigne fac]: A Solo con Violines, Flauta obligada y Baxo*, de Ignacio Jerusalem (sin fecha, c. 1762). ACM
3. *Lamentacion 3ª del Juebes Sancto, A duo con violines, viola y bajo* (1762; Flautas I y II agregadas después, s/f), I. Jerusalem. ACM.²⁸⁷
4. *Missa de Difuntos a quatro* con violines, flautas, violas, trompas y bajo (1760), de Ignacio Jerusalem (mismo copista del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*). ACM.²⁸⁸
5. *Laetatus sunt a 4, con Rips. VVs. Flautas i Baxo* (1764), de I. Jerusalem, (mismo copista que el Ms. *XII Sonatas*). ACM.²⁸⁹

²⁸⁴ Esta lista no pretende ser un catálogo de obras con flauta, pero sí mostrar la importancia de la flauta en el repertorio sacro de la segunda mitad del siglo XVIII. No se incluyen ejemplos de obras de Antonio Juanas, José Manuel y Francisco Delgado, J. M. Aldana y otros compositores importantes de las catedrales porque datan de la última década del siglo XVIII o del siglo XIX y se ha delimitado el periodo a estudiar hasta antes de 1790.

²⁸⁵ Véase Thomas Stanford: *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.

²⁸⁶ En la portada del *Acompañamiento* de la segunda copia de este *Responsorio del Oficio de Difuntos* se inscribe en letra pequeña "se aumentaron dos obues y dos flautas, año de 1774". CM, A0383.

²⁸⁷ Signatura MUSICAT: A0521, 1762. Catedral Metropolitana. Del mismo copista que el Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*. Las partes de flautas están en otra mano, agregadas posteriormente (s/f), ya que la portada original no registra flautas. Es el mismo caso que las obras: *Christus factus a 4, para el Juebes Sancto*: A0537, *Subtum Praesidium a 4*: A0532 y el *Stabat Mater a 4*: A0549, sin datación.

²⁸⁸ Signatura MUSICAT: A0467, 1760. Catedral Metropolitana. El copista es el mismo que el del manuscrito de flauta.

²⁸⁹ Signatura MUSICAT: A0482, 1764. Catedral Metropolitana. Mismo copista que el del manuscrito de flauta.

6. *Misa a 4 con violines, oboes, flautas, trompas y bajo* (1768), I. Jersusalem. ACM.²⁹⁰
7. *Responsorio 8ª de Preciosa Sangre: Invitatur Paradisi Divitas*, para alto solo con Flauta obligada, violines y bajo (1775), de Martín Francisco Cruzelaegui. ACM.
8. *Non Corruptibilibus auro, a dúo con violines, 2 flautas y bajo* (1775), M. F. Cruzelaegui. ACM.²⁹¹
9. *Responsorio 3º con Violines, Flauta obligada, viola y Bajo* (1797), F. Cruzelaegui. ACM.²⁹²
10. *Versos de Quinto tono, Con Violines, Oboes, Flautas, Trompas, Órgano obligado y Acompto* (s/f, ca. 1779) Cayetano Echeverría. ACM.²⁹³
11. *Oficio de Difuntos a 2 y a 8 con violines, flautas, trompas y bajo* (ca. 1770); aria *Hodie si vocem* (tenor con flauta solista), de Francisco García Fajer "El Españolito". ACM.²⁹⁴

Catedral de Durango

12. *Sonoro instrumento*, Aria para soprano, flauta obligada, violines y bajo, de Francesco Corradini, ca. 1750.²⁹⁵
13. *Laudate Dominum, Ómnes gentes*, Salmo con violines y flautas, de Joseph Nieto y Silva, 1757.²⁹⁶
14. *Bonitatem fecisti, Versos del salmo Bonitatem*, con violines, flauta y clarines, de Joseph Nieto y Silva, 1757.²⁹⁷

²⁹⁰ Signatura M: A0469, 1768. CM. Distinto copista y misma parte para oboes, flautas y octavinos (alternados por el mismo instrumentista).

²⁹¹ Signatura T. Stanford, *op. cit.* (2002): 00-1131, ACM. *Para los Maitines de la Festividad de la Preciosísima Sangre de N. S. Jesuchristo*. En la portada dice: "Micionero Apostólico en el Collegio de S. Fernando de Mexico".

²⁹² Sig. MUSICAT: ACM.

²⁹³ Sig. MUSICAT: A0682. ACM, las partes de Oboe I y II son las mismas para las flautas, mismas que alternarían los mismos instrumentistas.

²⁹⁴ Sig. MUSICAT: AM1663-65[a] y [b]. ACM. Véase J. Marín, "Se canta por la armonía del Españolito"..., *op. cit.*, en *La ópera en el templo* (Ed.) M. A. Marín, Logroño, IER. 2010, pp. 385-398.

²⁹⁵ Ms. Mús. 476, Drew E. Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM/IIIE, ADABI, 2013. p. 273. El libro recién publicado por D. E. Davies, *Complete Works of Santiago Billoni*, Middleton, A-R Editions, 2011, violinista y maestro de capilla de la Catedral de Durango contiene cantadas, villancicos, arias y duetos con instrumentos, pero Billoni siempre utiliza violines, no hay obras con flauta. De la década de los 50 (s.f.) hay otra obra con flautas de Francisco Rueda (muerto en 1769): la Lamentación 3ª del miércoles Santo, *Jod. Manum suam*.

²⁹⁶ Ms. Mús. 680, *idem*, p. 389. AHAD.

²⁹⁷ Ms. Mús. 309, *idem*, p. 386. AHAD.

15. *Delectable pan de vida, Aria de Octavinos, violines, trompas y bajo*, "Por el Señor Sassone para la Yglesia"; *Responsorio 8º* y su Aria *Quem dicunt homines*, soprano, violines, cornos, octavinos I y II, de Johann Adolf Hasse (1699-1783), ca. 1730, copiado ca. 1750.²⁹⁸
16. *Qué dolor*, Aria para alto con violines, bajo y flauta obligada, de I. Jerusalem, c. 1760. En la portada dice "Joseph Puelles", lo cual indica que él trajo esta música a Durango (de su colección particular) y probablemente él mismo tocaba la parte de flauta obligada.²⁹⁹
17. *Cristal bello*, Aria para soprano, violines, bajo y flauta obligada, "Para la Yglesia", de Ignacio Jerusalem, s.f, c. 1760. Archivo de la Arquidiócesis de Durango (AHAD).³⁰⁰
18. *Collado gigante*, Villancico a dos voces con dos flautas y bajo, I. Jerusalem, c. 1760. Dice "Mi dueño Puelles".³⁰¹
19. *Parce Mihi Domine*, Lección para el Oficio de Difuntos a Dúo (s, a), con flauta obligada, 2 vl, vlc y bc, de Francisco Siria, 1769 (muerto en 1777). AHAD.³⁰²
20. *El aire, la tierra, Area a dos boces con Flautas Obligadas y Bajo*, de Juan José Meraz (fl. 1795-1815), 1798.³⁰³
21. *Anfión con su dulce lira, villancico a Dúo con dos Flautas y Bajo*, para Ntra. Sra. de la Consolación, de Juan José Meraz, 1802.³⁰⁴

Catedral de Oaxaca y San Cristóbal de Suchixtlahuaca, Oaxaca

22. Cantada *Assi de la Deidad* (sin fecha), para alto, 2 flautas obligadas y continuo de Juan Mathías de los Reyes³⁰⁵, maestro de capilla sucesor de Sumaya en la Catedral de Oaxaca desde 1755.

²⁹⁸ Ms. Mús. 463, p. 310; Ms. Mús. 031, *idem*, p. 311. AHCD.

²⁹⁹ Ms. Mús. 615. *idem*, p. 338. AHAD. En la portada aparece el nombre "Joseph Puelles". José Remigio Puelles de Urresti (?-ca. 1806), "Infante de coro" desde 1750 y músico de la CM (tenor e instrumentista de violoncello que tocaba flauta), regresa en 1754 a su tierra natal, Durango. Véase Cap. 3.2. Más información en E. Roubina, *El Responsorio...*, *op. cit.* pp. 4, 69-72.

³⁰⁰ Ms. Mús. 449. D. E. Davies, *Catálogo de la colección de música de la AHAD*, p. 320. Edición digital: *Music of New Spain*, http://drewedwarddavies.com/Music_Editions. Concuerda con el Ms. J1-753 del Archivo de la Basílica de Guadalupe, Cd. de México.

³⁰¹ Ms. Mús. 121 y 408. *idem*. p. 319.

³⁰² Ms. Mús. 619, Francisco Siria, "Organista de la Sta. Iglesia de Durango" (fl. 1769-1777), *ibidem*. Edición digital: http://drewedwarddavies.com/Music_Editions.html

³⁰³ Ms. Mús. 503. *idem*, p. 370. AHAD.

³⁰⁴ Ms. Mús. 069. *idem*, p. 368. AHAD.

³⁰⁵ Agradezco al musicólogo Aurelio Tello por facilitarme la obra inédita del archivo de la Catedral de Oaxaca, *Assi de la deidad*, de J. Matías de los Reyes, para soprano, dos flautas traveseras y bajo continuo.

23. *Overtura* (Sol mayor-Re mayor), de Dn. Ignacio Jeruslalem, para cuerdas con 2 flautas obligadas, perteneciente al Archivo Musical de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, Oaxaca.³⁰⁶

Catedral de Valladolid y Colegio de Sta. Rosa de Santa María, Morelia

24. Dúo al Señor de la Oración del Huerto *A tí mi Jesús amado*, de Joseph Pérez,³⁰⁷ datado en Morelia en 1773, para dos sopranos, 2 violines y 1 flauta.

25. "Coloquio" *Dos pastoras*, Anónimo, también del Ex-Colegio de Sta. Rosa de Sta. María, Morelia, para dúo de voces, violines y 2 flautas.³⁰⁸

Catedral de Guadalajara

26. *Dúo con flautas al descendimiento de la cruz "Ya murió mi redentor"*, para soprano, alto, dos flautas y bajo continuo, de Vicente Ortiz de Zárate,³⁰⁹ activo en la Catedral de Guadalajara. (s/f, 2ª mitad del siglo XVIII). Actualmente en el Archivo de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México.

Catedral de Puebla

27. *Responsorio a 4 con violines, flautas y bajo, a la Purísima Concepción de Nuestra Señora, Fiat mihi Sanctuarium* (s/f), de Ignacio Jerusalem. ACP.³¹⁰

28. *Laetatus sun[t] a 4 y a 8, con Violines, Flautas i Baxo* (s/f, en la CM,1764), de I. Jerusalem. ACP.³¹¹

29. *Salve Regina a Dúo y a 4 con Violines, Flautas, Trompas y Bajo* (s/f), Anónimo. ACP.³¹²

30. *Sequencia Stabat Mater Dolorosa, con Violines, Flautas, Trompas y Bajo* (s/f, ca.1775), de Martín Francisco de Cruzelaegui. ACP.³¹³

³⁰⁶ Estudiado por el Dr. John G. Lazos, a quien agradezco la información sobre esta obra y el catálogo.

³⁰⁷ "A tí mi Jesús amado", para dos sopranos, flauta obligada, violines y continuo de José Pérez, Colegio de Las Rosas de Morelia, *Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII*, J. González Quiñones (ed.), México, ENM, 1990.

³⁰⁸ Agradezco a Craig Russell la noticia de estas obras bajo su investigación, que están disponibles en su página web: <http://www.russelleditions.com/Pages/Ati.html>.

³⁰⁹ *Dúo con flautas y bajo para el descendimiento de nuestro amabilísimo redentor Jesús*, V. Ortiz de Zárate (Guadalajara, Mex.), se localiza en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, editado por José Antonio Robles Cahero (ed.), *Heterofonía* 116-117, (1997), pp. 139-148.

³¹⁰ Signatura Stanford (2002): 00-2063. ACP.

³¹¹ Signatura Stanford (2002): 00-2066. ACP.

³¹² Sig. Stanford (2002): 00-1908. ACP.

³¹³ Sig. Stanford (2002): 00-2077. ACP.

31. *Missa a 3, con violines, órgano, bajo, dos oboes, dos trompas y Flauta obligada (s/f)*, de Cayetano Echeverría. ACP.³¹⁴

3.4.2. **Obras instrumentales en el archivo de la Catedral Metropolitana, de la Catedral de Durango y otros archivos.**

Como se mencionó antes, en los archivos musicales de las catedrales de México, Durango, Valladolid, así como en los colegios como San Gregorio y las Vizcaínas, encontramos, además del repertorio sacro, un número significativo de obras instrumentales. Por un lado, esta música tenía las funciones de servir para la enseñanza de los "infantes de coro" en las *escoletas* dependientes de dichas catedrales, así como para conciertos dentro de estas instituciones. Por el otro, como se ha dicho, la música instrumental también formó parte del repertorio sacro de las instituciones eclesiásticas, cumpliendo diversas funciones. Las sinfonías, por ejemplo, se tocaron durante el Ofertorio y la Elevación; los *versos* instrumentales se tocaban intercalados con los *salmos* de la misa (obras vocales con textos bíblicos) u otros géneros litúrgicos; los *conciertos* y *oberturas* sirvieron para ensalzar ciertas festividades eclesiásticas y, en ocasiones, la iglesia llegaba a transformarse en sala de conciertos, ofreciendo "Conciertos de instrumentos" después de la misa.³¹⁵

Clasificadas por Stanford (2002)³¹⁶ dentro del Rollo I, se localizan una serie de sonatas y *minuets* instrumentales de "pequeño formato", en su mayor parte para violín y bajo continuo (por el registro, lenguaje idiomático y las claves de Do en 4ª o de Sol de la parte superior). Entre éstas se encuentran las famosas *Lecciones o Solfeggi* anónimas, recientemente atribuidas al compositor napolitano Leonardo Leo.³¹⁷ Este *corpus* –hasta hace unos años conocido como

³¹⁴ Sig. Stanford (2002): 00-2253. ACP.

³¹⁵ Véanse citas 258 y 259 del Cap. 3.4. de esta tesis. Para mayor información consúltense L. Enríquez, Drew E. Davies, *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

³¹⁶ Thomas Stanford realizó la catalogación del Archivo de la Catedral Metropolitana en los años 70s (que fue publicado hasta 2002), así como la microfilmación de los materiales de música, que se archivaron y están disponibles para consulta en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

³¹⁷ La atribución, con concordancias en el manuscrito *Dodici solfeggi a voce sola di Soprano con Basso* de Leonardo Leo, se debió a Laureen Whitelaw, de Northwestern University, y fue anunciada en "Discovery of the authorship of 34 Sonatas from eighteenth-century Mexico City", en *Cuadernos del Seminario Nacional de la Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 3, 2008, p. 54.

las "34 Sonatas de la Catedral"—,³¹⁸ no especifica la instrumentación, pero (siguiendo las prácticas de la época), puede aceptar distintas modalidades para su interpretación, desde teclado solo o voz y bajo, hasta la clásica conformación de sonatas a *solo*, para violín o flauta y bajo continuo. Aunque en la mayor parte de éstas y las demás piezas manuscritas de esta colección —cuyo estilo pertenece claramente al virtuosismo italiano—, no se identifica al autor, se reconocen algunas de las Sonatas para violín y bajo continuo de Arcangelo Corelli; además, he podido identificar la Sonata III del Opus 6 para violín y bajo continuo de P. A. Locatelli.

Otro corpus musical muy poco explorado está formado por el *Vezerro de Lecciones* compuestas por Ignacio Jerusalem, Leonardo Leo y el Mtro. Feo,³¹⁹ así como por las *Lecciones para violín* de Olivari,³²⁰ utilizadas para la enseñanza de teoría musical y de ejecución de distintos instrumentos, pertenecientes al Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas.³²¹ Las piezas de Jerusalem están escritas en un lenguaje instrumental mucho más sofisticado que las demás; por su amplio registro bien podrían ser para violín con acompañamiento de bajo, y, por su calidad musical, es probable que se ejecutaran en el contexto de conciertos dentro del Colegio. Es difícil saber si este repertorio se limitó a tener una función meramente didáctica o hasta qué punto algunas de estas obras de música trascendieron los muros de la escuela y pudieron ser interpretadas en conciertos caseros del ámbito civil.

Mención aparte merece la Sonata de flauta de Antoine Mahaut. Intercalados entre las sonatas de Corelli y los *Solfeggi* catedralicios, se encuentran dos movimientos de sonata (sin autor) que corresponden al *Adagio* y *Allegro* de la Sonata 6 para flauta travesera y bajo continuo del autor francés Antoine Mahaut (c. 1720–1785). Mahaut, flautista, compositor y editor, publicó en París, precisamente en 1759 (mismo año que nuestro manuscrito), su

³¹⁸ Véase Lucero Enríquez (ed.), *34 Sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII, de la Catedral Metropolitana*, México, UNAM/IIE, 2007. Por desgracia, estas piezas fueron sustraídas de la Catedral, en donde solamente se halla una parte de esta colección de manuscritos.

³¹⁹ AHCV 26-T1-vol.18, *Vezerro de Lecciones solas y con bajo del Sr. Feo, Sr. Leo y Jerusalem*. Citado en *La Música...*, op. cit., de J. Muriel-Lledías, México, UNAM/CSJ, 2009.

³²⁰ AHCV 26-T1-vol.2, *Livro de lecciones A solo Violín del Sr. Don Nicolás Olivari de la escoleta de San Miguel de Belem*, (ca. 1755-1765), *idem*.

³²¹ Otras obras instrumentales de formato mayor del Archivo de Vizcaínas: *25 oberturas, Cuaderno para violines, violas y bajos*, AHCV 26-1-3, 4 y 5 y *Cuartetos para dos violines, viola y violoncello* de Juan Crisóstomo Arriaga, AHCV 26-2-24.

detallado método de flauta *Nouvelle Méthode pour jouer la Flûte Traversière*, que gozó de considerable reconocimiento; en la Introducción, se reconoce deudor de sus predecesores, los flautistas-pedagogos Hotteterre *le Romain*, M. Buffardin y J. J. Quantz. Mahaut trabajó en Ámsterdam de 1738 a 1745, fecha en que viajó a Mannheim, siendo discípulo de Stamitz, con el que regresó a París en 1754. Es muy probable durante su estancia de siete años en Ámsterdam haya conocido a Locatelli, que en 1738 tenía 43 años y se encontraba en pleno florecimiento; a él podría deber, en parte, su estilo de composición flautístico florido y galante y la inspiración para escribir su método de flauta.

La localización e identificación de esta sonata de flauta resulta particularmente relevante para reforzar la tesis del uso de la flauta travesa y de su enseñanza dentro de las escoletas de los colegios catedralicios. Obras como la de Mahaut (a la que posiblemente podría añadirse su método) promovieron el desarrollo de la técnica flautística en Nueva España, así como la circulación del repertorio francés de los siglos XVII y XVIII.

Obras instrumentales manuscritas que incluyen o podrían haber incluido flautas, representativas de la Catedral de Durango:³²²

– *Dos Conciertos, Uno de Andrea Sani y otro de Lampugnani*³²³ *a tres instrumentos, dos violines y Basso*. Aunque en la portada no se especifica la flauta, en las partes del violín I y II, en el movimiento *Adagio* del concierto de Sani, especifica "Flauta" y "Adagio con Flautas", respectivamente (en lugar del violín o además de). Aunque el carácter y tonalidad es buena para las flautas, el registro de las partes va demasiado bajo en algunas partes del final del movimiento; esto probablemente indica que las flautas subían de octava en esas secciones, y tal vez, que tocaban doblando a los violines. Esta obra es una muestra de que no siempre se especificaba el uso de las flautas, ya que no aparecen en la carátula de las obras, pero sí se utilizaban en momentos o secciones específicas, como está indicado en este caso.

³²² Para las firmas de estas obras, consúltese el *Catálogo de la Colección de música... op. cit.*, Drew E. Davies, 2013.

³²³ Andrea Teodoro Zani, violinista nacido en Cassalmaggiore (Cremona) el 11 de noviembre de 1696; murió el 28 septiembre de 1757. Giovanni Battista Lampugnani, clavecinista y compositor de ópera nacido en Milán c. 1708; estuvo en la ópera de Londres reemplazando a Baldassare Galuppi; murió en Milán en 1786.

- *Overtura de Luis Misson*, para 2 violines y bajo. A juzgar por el lenguaje instrumental de esta obra, no se trata de un trío sonata sino de una pequeña sinfonía. Lamentablemente no existen otras obras de Misón que incluyan la flauta.
- *Trío a dos violines y bajo, del Sr. Domenico Gallo, ca. 1760.*
- *Serenata Por el Sor. Girovetz [Girobetz], con dos violines, dos oboeses (clarinetes), Flauta, dos trompas, viola, fagot y Basso del [vso.?], ca. 1789, de Dn. Hilario (Gómez Gallardo).* La parte dice: *Flauto obligado de la Cerenata*, fechado en Durango, Marzo 8 de 1827.
- *Sinfonías y Versos* de I. Jerusalem, Antonio Broschi, David Pérez, José Herrando, Ricardo de la Main, Manuel Pla, Niccolò Jommelli, Giovanni Francesconi, José Manuel Aldana, Domenico Porreti, Francisco Rueda, y otros. Escritas para cuerdas y bajo continuo, pero en la práctica podrían haber incluido flautas y oboes doblando a los violines.

3.5. Vías de circulación de instrumentistas de viento y música a través del Atlántico: de Europa a Nueva España.

Aunque hay discrepancias sobre cuándo comenzó el proceso de "globalización", indudablemente fue ésta una época en la que se dieron procesos de intercambios culturales y comerciales, descentralización política y conectividad social alrededor del mundo. Los galeones fueron el medio mediante el cual se llevaron a cabo estas "transferencias" culturales y comerciales. "Los españoles proveyeron canales de transmisión e intercambio de prácticas musicales múltiples entre asiáticos, americanos, africanos y europeos en este punto de convergencia global" (D. Irving, 2010:9).

Las flotas que salían desde Cádiz –grupos de varios navíos dirigidos a los virreinos americanos que eran escoltados por navíos de guerra– realizaban dos viajes al año³²⁴ cargados de todo tipo de enseres comerciales y de migrantes de todas clases que iban contratados o se aventuraban hacia las colonias americanas en busca de una vida más prometedora. Esto fue determinante para que se asentara en Cádiz una significativa colonia de extranjeros, entre los que había italianos, franceses, ingleses, holandeses, alemanes, etc.

³²⁴ Con dos rutas, generalmente: en primavera (Cádiz-Canarias-Antillas-Veracruz, Nueva España) y en verano (Cádiz-Canarias-Cartagena de Indias-Portobello).

El puerto de Santa María de Cádiz jugó un papel importante como centro de contratación de músicos hacia la Nueva España ya que, como se ha dicho, desde este puerto comercial salían las flotas hacia Las Indias y hacia todas las colonias de la corona española. Fue allí donde Felipe V trasladó la "Casa de Contratación", originalmente en Sevilla, por la que necesariamente pasaban todos los que se embarcaban a las colonias americanas. Cádiz tuvo un importante florecimiento musical, tanto en el ámbito eclesiástico como en el teatral, contando con tres teatros³²⁵ en donde se representaban las óperas y comedias del momento. Existía un teatro español, un Coliseo de ópera italiana (1739) y un teatro francés, lo cual atrajo al puerto a un gran número de músicos, actores y comediantes extranjeros, creando una atmósfera cosmopolita. En documentos de la Catedral de Cádiz se menciona por primera vez la flauta traversa en 1729, cuando el Cabildo compró un instrumento, que tocaría el multi instrumentista Fernando Colomo (1721-1775), ejecutante a su vez de bajón, oboe y violín; se conocía como un "ministril tiple" al tocador de instrumentos agudos. Según Marín (2011), Colomo instruyó a su hijo Fernando Santiago en el oboe y flauta traversa, siendo éste el primer instrumentista con nombramiento de flauta del que se tiene noticia, en 1764.³²⁶

Como se ha dicho en el Capítulo 3.2.5. de esta tesis, los músicos reclutados en 1742 por Don Joseph de Cárdenas para el Teatro Coliseo de México fueron contratados en Cádiz. Aunque todavía no cuento con mucha información de su procedencia profesional y geográfica (exceptuando a Jerusalem), es muy probable que antes de ser contratados para venir a Nueva España, trabajaran en los teatros o en alguna de las capillas musicales de esa cosmopolita ciudad.³²⁷ Cuando se trataba de músicos que se buscaban por su particular reputación (como fue el caso de Antonio Ripa a quien se le ofreció el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana, sin que la respuesta fuera positiva de su parte), el Cabildo los contactaba con anterioridad para ofrecerles una determinada plaza, pero en el caso de los ministriles

³²⁵ Para más información sobre este tema véase "Algunas conexiones entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII", de Marcelino Díez M., en *La Música y el Atlántico...*, *op. cit.*

³²⁶ M. Díez, "Algunas conexiones...", *op. cit.*, pp. 21-24.

³²⁷ De acuerdo con María Gembero (2007), los primeros migrantes llegados a Nueva España fueron en su mayoría de las regiones de Andalucía (Sevilla), Castilla, Extremadura, y Navarra, aunque algunos músicos de la región de Aragón (Zaragoza) llegaron vía la Real Capilla de Madrid, principal centro difusor hacia Nueva España. Entre estos aragoneses se encontraban los ensambladores/construtores de los dos órganos de la Catedral de México, Tiburcio Sanz de Izaguirre (que montó en 1764 el órgano de la Espístola construido en Madrid por el aragonés Jorge de Sesma) y Pablo Nasarre (constructor del órgano del Evangelio en 1736). Véase J. Marín, "*Se canta por la armonía del Españolito...*", *op. cit.*, pp. 361-400.

instrumentistas, la persona encargada de contratarlos iba en busca de músicos que quisieran probar suerte en "las Indias" y que tuvieran probada solvencia profesional.

Los músicos contratados en Cádiz para el Coliseo de Nueva España son representativos de la compleja red de circulación y transmisión de música y músicos entre Europa y América: Benito Andrés Preibus, (instrumentista de viento de Sta. María de Cádiz de probable origen valenciano-catalán), los hermanos Espinosa (vientos de origen vasco, Álava?), Ignacio Jerusalem, José Pisoni y Juan Gregorio Panseco (violinistas italianos, Pisoni y Panseco también tocan vientos), Juan Bautista Arestin (violinista francés, también toca trompa, flauta y oboe) y Francisco Rueda (violín, trompa, flauta, oboe, del Teatro de Barcelona, ¿catalán?). Por un lado, portadores de la tradición instrumental flautística franco-flamenca recogida y retransmitida al resto de la península ibérica por los ejecutantes valencianos y catalanes, aunque también de manera directa por instrumentistas franceses –relacionados en su mayoría con el ámbito de la música militar– y por el otro responsables de la diseminación de la música teatral italiana llegada a las colonias por dos vías: españoles que habían asimilado este estilo y contrataciones directas de músicos italianos (principalmente en Cádiz) hacia las colonias americanas.

3.5.1. Tradición del ámbito militar (siglo XVI-s. XVIII)

Como se ha podido observar en la información ofrecida a lo largo de esta tesis, la procedencia profesional de los instrumentistas de viento en Nueva España, especialmente de los flautistas/oboístas, constituye un caso particular en tanto que un porcentaje significativo de ellos pertenecía a los cuerpos militares. Este fenómeno ha sido plenamente documentado para España en trabajos publicados por diversos musicólogos, incluyendo a la autora (2007).³²⁸ Es el caso de los instrumentistas de viento de la Real Capilla y de la Real Cámara de Madrid, adscritos a distintos cuerpos militares como: el Real Cuerpo de Alabarderos, las Reales

³²⁸ J. Berrocal: "Y que toque el abué...", en *Artigrama*, 1996; J. Ortega, "Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010; P. Rodríguez, *op. cit.*; Véase B. Kenyon de Pascual, "El primer oboe español...", *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, p. 4.; M.A. Marín, *Music on the margin... op.cit.*, 2002 y M. Díez-Canedo, "La flauta travesera en las dos orillas...", *op. cit.*, CMI, 14, 2007, pp. 41-72.

Guardias de Corps, las Reales Guardias de Infantería Española, las Reales Guardias Walonas y las Reales Caballerizas. En las capillas militares los instrumentos de viento utilizados con mayor frecuencia fueron oboes, flautas, cornos y violines.³²⁹

Dado que la historia de la flauta traversa está estrechamente relacionada con la de las bandas militares,³³⁰ y a que durante el siglo XVIII encontramos que una parte considerable de los instrumentistas de viento contratados en el teatro y algunos de los que se presentan a las oposiciones para obtener plazas en la Catedral Metropolitana y en otras iglesias de México provienen del ámbito militar, me pareció necesario incluir en esta tesis algunos aspectos de esta tradición. El análisis de la procedencia profesional de los flautistas nos permite observar, por un lado, las vías de acceso a las plazas de las orquestas del teatro y las eclesiásticas y por el otro, cómo se disemina la tradición de la incipiente "escuela profesional de flauta" de las "músicas" militares a otros ámbitos.

Aunque durante los siglos XVI y XVII los pífanos militares eran flautas agudas de un solo cuerpo cilíndrico y con 6 orificios, sin llaves, sabemos que también se utilizaron flautas de registros graves como tenores y bajos (Powell, 2002), que eran los mismos instrumentos que se usaron en los *consorts*³³¹ de cámara durante el Renacimiento. Powell llega a afirmar que gracias a los flautistas suizos del ámbito militar, a su desarrollada técnica para los "toques" y a sus habilidades en la improvisación, la flauta traversa –tendiente a desaparecer en el siglo XV– se integró a la música de cámara "artística" en el siglo XVI; para el siglo XVIII los pífanos tenían una llave y 3 cuerpos, al igual que los *pícolos* u *octavinos*, con las mismas

³²⁹ J. Berrocal, *idem*, p. 191; M. A. Marín, *idem*, pp. 188-196.

³³⁰ Uno de los primeros grupos de músicos militares, desde fines del siglo XV en Suiza, fue el emblemático dúo formado por el *pipe & tabor* o el "pífano y el tambor", que tocaban los soldados músicos. Desde el siglo XV la invasión turca a territorio europeo intensificó la militarización de Europa y el Oriente; los ejércitos turcos –con formaciones de músicos que guiaban el avance de los soldados al sonido de tambores y flautas– fueron el prototipo de sus contrapartes europeas quienes desde el siglo XVI incorporaron elementos de estrategias y tácticas militares así como de las bandas de músicos de los temibles regimientos *jenízaros*.

De acuerdo con el tratadista y maestro de danza francés, Thoinot Arbeau (*Orchesografie*, 1555):

Lo que llamamos pífano es una pequeña flauta travesera de seis agujeros, empleada por los alemanes y los suizos, y como su calibre es muy angosto, comparable al de una pistola, produce un sonido penetrante. Algunos usan en lugar del pífano, el caramillo o pequeña flauta llamada flautillo, el cual, según su tamaño, tiene un número mayor o menor de agujeros. Los mejores tienen cuatro agujeros al frente y dos atrás, y su sonido es muy penetrante; se los podía llamar pequeñas *tibiae*, porque al principio se los hacía de los huesos del muslo y tibias de la grulla. Los ejecutantes de dichos tambores y pífanos reciben el nombre de sus instrumentos y decimos de dos soldados que uno es el tambor y otro el pífano de algún capitán.

De acuerdo a Powell (2002), los músicos militares también utilizaron flautas de registros más graves, como tenores y bajos, mismas que se utilizarían en la música secular de *consort* del siglo XVI. La flauta traversa de una llave del siglo XVIII fue una modificación derivada del tenor y el pícolo u octavino, del pífano agudo. Estos instrumentos son descritos en Alemania por Praetorius (*Orchesografie*, 1619) en donde la flauta traversa adquiere el nombre de "flauta alemana".

³³¹ Ensamblados de instrumentos de la misma familia de distintos registros.

características de construcción que los instrumentos utilizados en la música de cámara secular o en la eclesiástica.

Por lo general, a los instrumentistas de viento de las bandas militares se les exigía el dominio de dos o más instrumentos de viento pero muchos también tocaban cuerdas; se asociaban con mayor frecuencia la flauta y el oboe, el bajón y el fagot, el clarín y la trompa (trompeta y corno), a los que añadían los "violones".³³² Esta práctica se remonta a la tradición francesa del siglo XVII. No es casualidad que haya sido en París en donde se fundara el primer conservatorio de música y en donde surgieron los principales manuales de instrucción para flauta, oboe, trompeta y clarinete, reconocidos y vigentes hasta nuestros días.

En la mayoría de los métodos de flauta del siglo XVIII, que sin duda tuvieron resonancia en el Nuevo Mundo, como los de Antoine Mahaut (1759), Charles de Lusse (1761), Michel Corrette (1773) y M. Bordet (1755), encontramos como ejemplos musicales numerosas "fanfarrias" y "marchas" militares intercalados con los numerosos *menuets*, *ariettes* y *airs*. Particularmente, el método de Corrette "*Ch. de l'Ordre de Christ*", incluye las siguientes marchas: *Marche des Muosquetaires gris*, *Marche des Muosquetaires Noir*, *Marche des Gardes Suisses*, *Marche des 2 avars*, *Marche du Deserteur*, *Marche du Huron*, *Marche des Gardes Françaises* y 2^o (*idem*). Delusse dedica su tratado a Monsieur Brallet "*Ecuyer, Conseiller du Roi...*" ("Jinete, Consejero del Rey..."); Bordet dedica su *Méthode Raisonnée* al Teniente "*Monsieur le Márquis de Monpesat, Lieutenant de Royde la Province de Languedoc, L'un des quatre premiers Barons du Dauphine*" y Mahaut lo dedica al Oficial de caballería y mosquetero del rey Monsieur Hebert de la Pleignière, "*Chevalier Seg. du Quesnay, Mousq.^{re} de la Garde du Roy, Officier de Cavalerie au Régime.^t du Roy, Chev.^{er} des Ordres Royaux &C.*" Estas dedicatorias refuerzan la hipótesis de que la flauta transversa se tocaba y se estudiaba de manera "profesionalizante" por los oficiales de los regimientos militares y se incluía como parte de las bandas militares, además de que sus marchas y fanfarrias se difundían en el ámbito secular a través de estos métodos.

Como se ha dicho en esta tesis, en el archivo de la Catedral Metropolitana se encuentra al menos una obra de A. Mahaut (véase Cap.3, 3.4.2), y el método de Bordet está enlistado en el inventario del Dr. Bartolache (Cap.3, 3.3.5).

³³² Término utilizado en Nueva España en el siglo XVII para el violín o el bajo de la familia de los violines (siguiendo la terminología española/francesa), y más tarde, a finales del siglo XVIII, referente al violonchelo. Véase E. Roubina, *Los instrumentos de arco...*, *op. cit.*, pp. 97-103.

En el siglo XVII en Francia, bajo el reinado de Luis XIV (1643-1715), se comenzó la formación de un ejército permanente que alcanzó a tener hasta 300mil hombres. Los músicos estaban organizados en cuatro divisiones: *Ecurie, Chapelle, Chambre y Maison Militaire; Les Grands Hautbois*, pertenecientes a la *Ecurie* del rey (caballeriza), tenían como función participar en las ceremonias del rey, actos públicos y privados y tenían la siguiente conformación: 12 músicos de instrumentos de viento que también tocaban cuerdas; oboes con distintos registros, fagot (que suplantó al bajón), serpentón y más tarde cornos y clarinetes. Con esta base se establecieron las bandas militares que fueron emuladas en el resto de Europa. En Alemania –en donde los trompeteros y timbaleros controlaban el ingreso de músicos militares– se desarrollaron bandas a imitación de las francesas y se les conocía como *Hoboisten* ("oboístas"), aunque tocaran otros instrumentos además del oboe, entre ellos, la flauta travesa. Las bandas tuvieron influencia de los grupos de instrumentos de viento llamados *Harmoniemusik* (formaciones de 5 a 13 músicos: flautas, oboes, bajones (fagotes) y más tarde, clarinetes y cornos)³³³ en las cuales se sintetizaba y mezclaba la tradición francesa de los *Hautbois* y la tradición italiana de la música de cámara de alientos.³³⁴ Durante el reinado de Federico Guillermo I de Prusia (1713-1740) el ejército fue fortalecido convirtiéndose en un modelo a seguir para el resto de Europa. Las bandas de música –siguiendo las prácticas de las tradiciones francesas y musulmanas, incluyendo la contratación de músicos negros–, contaban hasta con 6 oboes, 6 flautas travesas y 3 tambores por cada compañía. Federico Guillermo I fundó en 1724 la Escuela Prusiana de Música del Ejército de la que egresaban los músicos que formarían las bandas militares. Su sucesor, Federico "El Grande" de Prusia, como se ha dicho, aunque se distinguió por sus dotes militares, fue un apasionado de la flauta travesa, hecho que tuvo una influencia clave por un lado, en la producción de música para flauta y por otro, en los altos estándares de ejecución.

Los ejércitos borbónicos españoles, con la ascensión al trono de Felipe V, siguieron el modelo militar francés, importando la tradición de las bandas de música como parte de los batallones.

³³³ Whitwell (1982) en: R. A. Ruiz Torres, R.A. *Historia de las Bandas Militares en México: 1767-1920*, (tesis, 2000) p. 22.

³³⁴ Para más información sobre este tema, consúltese: Whitwell/Ruiz Torres, *op. cit.*

Aunque en México casi no se han hecho estudios sobre la historia de las bandas militares que abarquen información del siglo XVIII y no es posible profundizar aquí en este aspecto, la información expuesta por Martín Moreno (1985), Ruiz Torres (2000), Saldívar (1987), así como algunos estudios sobre la historia de las bandas de viento como los 13 volúmenes del musicólogo estadounidense David Whitwell³³⁵ (1980/85) ofrecen un marco de referencia para el contexto militar de los instrumentos de viento y ayudan a entender el importante papel que jugaron las bandas militares en Nueva España. Durante el siglo XVIII las costumbres y reglamentos españoles de las milicias se trasladaron a la Nueva España, en donde las bandas tuvieron una función crucial en el refuerzo de la formación de un ejército profesional, así como en la exaltación del poder del estado absolutista durante sus usuales participaciones en actos y festividades civiles.

En España, a partir del siglo XVIII, los músicos de banda empezaron a colaborar en eventos oficiales, actos cívicos y fiestas religiosas.³³⁶ Igual que en otras partes de Europa, el ejército español tenía instrumentos específicos para cada grupo de armas: la *infantería* utilizaba pífanos (flautas traversas agudas, similares al *pícolo* del siglo XVIII) y tambores; la *caballería*, trompetas y timbales; los *dragones*, oboes y tambores. En los libros de *Ordenanzas* se establecían los reglamentos, los "toques" musicales para cada orden militar y la plantilla instrumental. Las *Ordenanzas* de 1762 y 1768 –libros promovidos por Carlos III para sustituir las *Ordenanzas* de los cuerpos de Infantería de 1728– contienen 16 "toques de guerra": marchas y *llamadas* del repertorio militar (como se detalla en el capítulo 5/5.4, recopilados por Manuel Espinosa de los Monteros, flautista/oboísta de la Real Capilla a la muerte de Luis Misón) que se tocaban en los desfiles y fiestas públicas en celebración a los reyes. Los reglamentos establecen que los *toques* deben ejecutarse con pífano y tambor y que cada batallón de infantería debía tener 2 pífanos (1º y 2º) en su plana mayor y 2 tambores, por cada compañía de fusileros.³³⁷

³³⁵ David Whitwell, *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 4 (13 vols.). Whitwell Publishing, Austin, TX. 1984

³³⁶ En 1738, en la reapertura del Coliseo del Real Retiro, participaron 13 instrumentistas de la Guardia Española y Walona, entre ellos "los dos alemanes compañeros", trompas de caza, el timbalero de las Caballerías del Rey Nuestro Señor, dos timbaleros a lo morisco y dos tambores. A. Martín Moreno (1985), pp. 352-353

³³⁷ Para más información sobre este tema véase: M. J. de la Torre Molina, *Música y ceremonial en las fiestas de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, tesis doctoral Universidad de Granada, España, consultado en la pág: digibug.ugr.es/bitstream/10481/4588/4/4.%20Volumen%20III.pdf y B. Lolo, "El himno", en: *Símbolos de España*, Madrid, CEPC, 2000 y Lenia Mireles, *Mitos...*, *op. cit.*

En la década de los 60s, La Guerra de los Siete Años contra Inglaterra mantuvo a los Borbones en estado de alarma para defender a sus colonias americanas de los ejércitos ingleses; la Corona española envió refuerzos militares por la constante amenaza de invasión inglesa (de hecho, los ingleses llegaron a tomar La Habana y Manila en 1762). Se enviaron desde España oficiales veteranos y tropas de militares profesionales que conformarían el ejército novohispano junto con fuerzas reclutadas en la Nueva España, además de "Milicias Urbanas" formadas por comerciantes y civiles de distintos gremios. En 1764, con el mariscal Juan de Villalba y Angulo,³³⁸ cuya misión era la de formar un ejército, llegaron regimientos españoles entre los que venían músicos de distintas nacionalidades. En 1770 llegaron a la Nueva España contingentes de Saboya, Flandes y el regimiento Ultonia;³³⁹ para 1788, el *Regimiento de la Corona* contaba con un diez por ciento de músicos extranjeros entre los que había franceses, alemanes, italianos, flamencos e irlandeses. En palabras de David Brading (1975), durante la era de los Borbones "el ejército reemplazó a la iglesia como instrumento predilecto para lograr la lealtad de sus súbditos en la colonia",³⁴⁰ causando diversos enfrentamientos entre las fuerzas políticas y eclesiásticas de Nueva España, que se resistían a perder poder. La violenta expulsión de la Nueva España de los más de 600 jesuitas que en 1767 fueron despojados de sus bienes, iglesias, conventos, colegios y haciendas, fue perpetrada gracias a la "ayuda" de algunos de estos regimientos como, por ejemplo, el *Regimiento de Comercio*.³⁴¹

Se establecieron entonces en México numerosos grupos del "ejército de línea" y compañías milicianas Urbanas y Provinciales como: El *Regimiento de Dragones* (1765), el *Regimiento de Infantería Provincial de México* (que para 1767 tenía 2 pífanos y 1 tambor mayor), la *Compañía de Infantería de Blancos de Puebla* (2 pífanos y 1 tambor), el *Regimiento de la Corona* (fundado en Veracruz en 1767), el *Regimiento de Dragones de*

³³⁸ En 1764 se destina al virreinato de Nueva España la expedición militar comandada por el teniente general don Juan de Villalba y Angulo destinada a reforzar las reformas borbónicas dictadas por Carlos III; Villalba tuvo severos conflictos en NE con el Cabildo eclesiástico y con el virrey marqués de Cruillas sustituido finalmente por el virrey Marqués de Croix quien colabora con el visitador Gálvez en la inclusión de los criollos para la implementación del ejército. Para este tema, véase: L. Navarro García, "Nobleza criolla y milicia en México, 1766", en *Temas Americanistas*, no. 15, 2002, pp. 56-77.

³³⁹ Exiliados católicos irlandeses derrotados por Guillermo de Orange en 1691 que se establecieron en Francia, España, Austria y Rusia alistándose en distintos cuerpos militares.

³⁴⁰ David Brading (1975), pp. 49-50.

³⁴¹ R. A. Ruiz Torres, *Historia de las Bandas Militares en México...*, op. cit., p. 90.

España (establecido también en Veracruz), la *Compañía Fija de Acapulco*, la *Guarnición del Presidio del Carmen*, el *Batallón de Castilla*; la *Compañía de Dragones de Yucatán*, el *Regimiento de Milicias del Rey* y los *Voluntarios Catalanes* (estos 3 últimos en Yucatán), el *Regimiento de Milicias de la Reina* (en Campeche), el *Regimiento Fijo de Nueva España* (1786), el *Cuerpo de Milicias de Valladolid y Pátzcuaro* (que incluía en su plana mayor a 4 pífanos) y muchos otros en las distintas provincias del territorio mexicano.³⁴²

Esta gran cantidad de grupos militares contaba con sus propios "músicos de ordenanza" (reglamentarios) encargados de traducir a toques de música las órdenes verbales; al igual que en España, los grupos de infantería incluían por lo general 2 pífanos (nombre que también se dio a los flautistas que los tocaban), que debían ser militares profesionales, según los estatutos.³⁴³ Además de los "músicos de ordenanza", los regimientos tenían sus bandas de música –"las músicas" o los músicos "de armonía"–³⁴⁴ en las que participaban también otros músicos contratados, por lo general, instrumentistas de viento. Estas bandas tenían dos conformaciones básicas: tambores, pífanos/flautas, clarines (trompetas) y timbales o fagotes, oboes, cornos, clarinetes y percusión. Participaban en actos públicos, muchas veces junto con músicos catedralicios, y se utilizaron para las grandes festividades civiles de la ciudad: recibimientos, funerales, procesiones, aniversarios de los virreyes, fiestas patronales, bailes o serenatas.

De las nóminas de "supernumerarios" se conocen algunos registros de flautistas en bandas como la de Oaxaca y Veracruz, en donde se especifica la casta a la que pertenecen, por ejemplo: "Domingo Barrera, morisco, pífano miliciano, 1781; José María Flores, español, pífano segundo de la milicia, 1784; Vicente Aguirre, mulato, pífano del Batallón de Veracruz, 1785".³⁴⁵

³⁴² *Ídem*, pp. 85-86.

³⁴³ En el "Reglamento para las Milicias de Infantería y Caballería de la Isla de Cuba" de 1769, utilizado en la Nueva España, se establece que cada uno de los regimientos provinciales, ya sea de infantería o dragones, debía contar con una plana mayor formada por un coronel, teniente coronel, sargento mayor, ayudantes mayores, capellán, cirujano, tambor mayor y pífano, especificando que el tambor y el pífano debían ser militares profesionales, véase Ruiz Torres, *op. cit.*, p. 87.

³⁴⁴ *Ídem*, "músicos de armonía" (músicos para serenatas y actos públicos) vs. "de ordenanza" encargados de las órdenes en el campo de batalla, p. XV.

³⁴⁵ Ramírez Bohorquez, 2-4, en: Ruiz Torres, p. 95.

En el reglamento provisional del *Escuadrón Urbano de Caballería* (formado por las antiguas Compañías de Panadería, Tocinería y Curtiduría), se registra como trompetista a Manuel Gambino (1790), quien muy probablemente era el constructor de timbales que ofrecía instrumentos a orquestas y bandas desde 1774, con un taller establecido en la Ciudad de México,³⁴⁶ del mismo apellido, existe el registro del instrumentista de viento José Antonio [Mariano] Gambino, 2º oboe y flauta de la Capilla de la Catedral Metropolitana (1785), activo hasta 1805. Hacia fines de siglo, en 1792, México contaban ya con un "distribuidor" de clarinetes y otros instrumentos de viento franceses: Pablo Bussin (flautista, clarinetista y fagotista del Real Coliseo), miembro del *Regimiento de Dragones de España*, que ofrecía junto con los instrumentos, refacciones y cañas. En el documento Ms. 1410, "Asuntos de teatro" que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, se encuentra una carta de Sr. Cosme Mier y Trespalacios, "Exmo. Sr. Conde de Revilla Gigedo", fechada el 24 de marzo de 1790, solicitando con carácter de "importante y necesario" su "incorporación en la horquesta de este teatro, para su mayor perfección y lucimiento", describiendo las habilidades de Bussin: "toca el Fobot con primor y también el clarion".³⁴⁷ Bussin, que se encontraba en Puebla, ya había formado parte de la orquesta del Real Coliseo, como lo atestiguan algunos documentos del mismo manuscrito, entre los que encontramos la "Razón pormenor.^a de los sueldos de la Compañía del Coliseo en este presente año, 1789".³⁴⁸

Aunque en muchos de los casos todavía no ha sido posible encontrar la formación profesional de los músicos, en la siguiente tabla puede observarse que muchos de los instrumentistas de viento activos en el teatro provienen del ámbito militar; algunos de los directores del Teatro Coliseo –como el teniente general don Manuel Antonio Flores, el Subteniente de Milicias Provinciales de Toluca, Manuel Lozano, y el Subteniente retirado de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería Española del Príncipe de Asturias y Alcalde de Cuartel, Ramón Blasio–, también provenían de los cuerpos militares. Este hecho refuerza la posibilidad de que los intercambios entre músicos de ambos ámbitos fueran comunes.³⁴⁹ Incluí a los instrumentistas que, aunque se destacaron por algún instrumento de

³⁴⁶ G. Saldívar (1987, p. 236), en Ruiz Torres, *op.cit.*, pp. 88, y Olavarría y Ferrari (T.1, 1961, p. 346).

³⁴⁷ Véase Ms. 1410, "Asuntos de teatro", f. 283, de la BN, UNAM, Doc. citado en G. Saldívar, (1987), p. 236.

³⁴⁸ *Ídem.*, f. 128.

³⁴⁹ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 71: "la compañía del teatro excede en la presente temporada, a la última anterior... teniendo un total de sesenta en 1790, cuando sólo fue de cuarenta en 1789. Antes se hacían bailes, pero sólo en los días grandes, y ahora se repiten lo menos dos veces cada semana". El director del Coliseo en 1787 fue

cuerda, también tocaban vientos, y a los que están registrados como oboístas, que posiblemente también tocarían flauta:

Tabla 4. Instrumentistas de flauta/oboe activos en el teatro que provienen del ámbito militar.

Nombre músico	instrumentos (viento/otros)	origen	ámbito de procedencia	plaza /año	observaciones
Juan Gregorio Panseco [Paneco]	violín, violón y flauta travesera (profesor de ambos)	italiano, Milán, Italia	músico militar de los Batallones de Marina	1743, Teatro Coliseo –Dir. Cassa Profesa y otras iglesias 1761, Catedral Metropolitana, plaza 1 ^{er} violín	- del grupo de músicos contratados por J. Cárdenas para el Teatro Coliseo junto con Jerusalem (Cádiz, 1742) - su mujer: Josefa Ordóñez, cómica
Juan Bautista Arestín Sarrain ³⁵⁰	violín, violón, trompa, flauta y oboe	francés, Aix-en-Provence	probable músico militar?	1743, Teatro Coliseo	Cádiz, 1742 - "sobresaliente en los instrumentos de cuerda pero también tocador de vientos", - típicos de formación de músico militar
Gaspar Espinosa [de los Monteros]	flauta travesera, trompa <i>di caccia</i> , oboe y violín	español, Labastida, Álava?	probable músico militar?	1743, Teatro Coliseo	Cádiz, 1742 ¿relacionado con Manuel Espinosa de los Monteros, militar?
Andrés Espinosa de los Monteros ³⁵¹	flauta travesera, trompa <i>di caccia</i> , oboe y violín	español, Labastida, Álava?	probable músico militar?	1743, Teatro Coliseo 1747-1777 Catedral de Oaxaca: trompa y oboe	Cádiz, 1742 - relacionado con M. Espinosa de los Monteros, militar? - Oaxaca, enseñanza niños, sueldo de 200p
Benito Andrés Preibus	flauta travesera, trompa <i>di caccia</i> , oboe y violín	gaditano, Sta. María, Cádiz (nombre catalán?)	posible músico militar?	1743, Teatro Coliseo	Cádiz, 1742 - típicos instrumentos de formación de músico militar
Carlos José/José Antonio Pisoni Escosa ³⁵²	violín, trompa <i>di caccia</i> , maestro de danza y también toca flauta y oboe	italiano, Milán	probablemente músico militar como Panseco	1743, Teatro Coliseo	Cádiz, 1742 - de Milán, igual que G. Panseco de Batallones de Marina

el teniente general don Manuel Antonio Flores; en 1789 era Manuel Lozano, Subteniente de Milicias Provinciales de Toluca, en 1790, Ramón Blasio, Subteniente retirado de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería Española del Príncipe de Asturias y Alcalde del Cuartel no. 31.

³⁵⁰ Nacido en Aix-en-Provence el 7-12-1714: AGI, Contratación 5486, n. 3, R. 15, 1742-.43 en M. Gembero, "Migraciones de músicos entre España y América..." en *La Música y el Atlántico*, Granada, 2007; Olavarría y Ferrari (*Reseña Histórica del Teatro en México*, T.1, pp.21) agrupa a Pisoni, Arestín, los Espinosa, Preibus y Francisco Rueda en el mismo comentario, diciendo que son "tocadores de violín, flauta, trompa y oboe", sin especificar su procedencia profesional ni geográfica. En el libro *Teatro profano en la Nueva España* de H. Schilling, *op. cit.*, 1958, se dan más detalles acerca de estos músicos, p. 93.

³⁵¹ Los dos instrumentistas de viento Andrés y Gaspar Espinosa de los Monteros, están posiblemente relacionados con el español Manuel Espinosa de los Monteros, quien pertenecía a los regimientos militares de la realeza en Madrid.

³⁵² Nacido en Milán el 21-12-1716, M. Gembero, *op. cit.*, p. 34. O. Mayer-Serra, *Música y músicos...*, *op. cit.*, pp. 632

Francisco Rueda ³⁵³	violín y trompa <i>di caccia</i> , clarín y también flauta y oboe	español	teatros de Barcelona	1743, Teatro Coliseo 1747, Catedral Metropolitana 1750, Catedral de Guadalajara, M. de Capilla ³⁵⁴	Cádiz, 1742 -casado con Petronila Ordóñez, actriz, cantante, violinista y guitarrista
Pablo Bussin (Paule Buissin/Bruisin Busench/Buissem/Brusssen)	flauta, fagot y clarión	origen francés	músico militar: Regimiento de Dragones de España	1784 Teatro Coliseo 2º clarinete y 2ª Flauta ³⁵⁵ 1786/1790 1ª flauta, 1º octavino, 2º clarinete bajón suplente 1791, 1º clarión	- se presentó en oposiciones para la capilla de la Catedral, pero no fue aceptado por no traer licencia de su coronel ³⁵⁶
Luis Bussard/ (Brosal/Brosart/ Bruzar)	oboe, flauta, clarinete	origen francés	músico militar	1786-1790 Teatro Coliseo 1º oboe 1º clarinete y 2ª Flauta	BNM, FR ³⁵⁷ y J. Bruzar ³⁵⁸
José Manuel Delgado	violín, flauta, octavino, viola, violonchelo y clarinete	criollo (Sn. Miguel el Grande, Gto.) (español?)	músico eclesiástico y de teatro	1772 1º violín y 1ª flauta-octavino, Catedral de Valladolid 1778, México 2º violín, CMM 1790-91 Teatro Coliseo 2º clarinete 1º violín, CMM	- pionero en flauta tr. - promovido "por su particular destreza y habilidad". - en México trabaja para el Conde de Berrio y su esposa, Condesa de Valparaíso - Maestro de la escoleta
Juan Ignacio Cabrera	flauta	criollo?	?	1790 Teatro Coliseo 2ª flauta 1790, Maestro de Escoleta	"Segundos Maestros" de flauta (O. Mayer-Serra, pp. 633-664)
Francisco Ceballos	flauta	criollo?	?	1790 Teatro Coliseo 2ª flauta	"Segundos Maestros" de flauta
Francisco Villegas	oboe, ¿flauta?	criollo?	?	1786 Teatro Coliseo, 1er oboe	(O. Mayer-Serra, pp. 633-664)
Diego Arroyo	oboe, ¿flauta?	criollo?	?	1786 Teatro Coliseo, 2º oboe	

³⁵³ Francisco Rueda, esposo de la "cantarina" Petronila Ordóñez, que se acompañaba a sí misma con violín y guitarra, H. Schilling, *op. cit.*, p. 93 y en M. Gembero, *op. cit.*, p. 35.

³⁵⁴ ACCMM, AC 39, f. 71r, 26-4-1747; En 1750 tomó la dirección de la Capilla de música de la Catedral de Guadalajara, en donde murió después de 36 años de servicio. Ver E. Roubina, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁵ ACCMM, Correspondencias, Leg. 19, s.f., 12 de junio de 1784. E. Roubina, *op. cit.*, p. 211.

³⁵⁶ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 52, 79, 146.

³⁵⁷ BNM, Fondo Reservado, Ms. 1410 y 1411, "Asuntos de teatros", tt. 32 y 33, f. 15r y 16r, 1786 y 1790, en E. Roubina, *op. cit.*, p. 211; Olavarría y Ferrari, pp. 71, 79, 146; J. Marín, *Music and urban society...*, *op. cit.*

³⁵⁸ Probablemente el mismo que José Bruzar (o hermano de éste?), músico militar mencionado por J. Marín en *Music and urban society...* que fue denunciado a la Inquisición por otro músico, José de Mora, bajo sospecha de ser judío, pp. 60-61.

Luis Anselm (Anselmch/A nzelinch)		probable origen flamenco	músico militar	1786 Teatro Coliseo 2º clarinete flauta suplente	No fue admitido en la Catedral Metropolitana, por no traer licencia de su coronel. Posible relación con autor de tratado de 1756 (en publ. Fuzeau).
Luis Degresó	flauta, octavino, trompa, clarín, bajo	origen francés	músico militar?	1786 Teatro Coliseo 2ª flauta, suplente de octavino, trompa, clarín, bajo	los instrumentos que toca son típicos de un músico de formación militar

Tabla 5. Instrumentistas de flauta/oboe activos en la iglesia/catedrales que provienen del ámbito militar.

Nombre instrumentista	instrumentos	origen	procedencia	ámbito eclesiástico	observaciones
Manuel Sales ³⁵⁹	oboe, clarín, trompa y bajón	español	músico militar	1774 (28 de febrero) Catedral Metropolitana	ACCM-52, f. 126r y 127v y 127r. Dictamen hecho por M. Andreu, F. Selma y M. Tollis de la Roca.
José Antonio Gambino ³⁶⁰	oboe y flauta	italiano?	músico militar? (hermano de Manuel Gambino, del <i>Escuadrón Urbano de Caballería</i>)	1785 Catedral Metropolitana, 2º oboe y flauta	ACCM, Corr. caja 24, exp. 8, s.f., 22-3-1802, Juanas informa al Cabildo de su enfermedad "tal vez incurable"
Matías Triujeque (Triujé/Truget/Truxeque), y Cavallero	oboe, flauta, clarión (clarinete)	franco-flamenco	Músico del Regimiento de Dragones	1802 Catedral Metropolitana 1ª Flauta y oboe ³⁶¹ 1805 1er clarinete (clarión) 1807-19	<i>Diario de México</i> , t. 111, no. 282, 9-6-1806, anuncia una folla con: "un concierto obligado á flautas, que tocarán los diestros profesores D. Matías Truget y D. Manuel Bastida"
José Ignacio Triujeque (Triegeque) y Caballero	clarión, flauta	franco-flamenco	músico militar, al igual que su hermano?	1805-1812 Catedral Metropolitana 2º clarinete (clarión)	despedido en 1812 "por haberse ido con los Insurgentes"
José María Delgado	flauta, oboe y clarión	criollo	músico eclesiástico	1787, sin plaza 1804 Catedral Metropolitana 2º oboe y flauta	hijo de J. Manuel - al servicio de la Catedral desde hacia "17 o 18 años" (1787); 1805, solicita aumento de sueldo, otorgado hasta 1810

³⁵⁹ ACCM AC 52, ff. 126r y 127v (dictámen) y 127r. (nombramiento). Citado en J. Marín (2007), p. 209.

³⁶⁰ ACCMM, Corr. caja 24, exp. 8, s.f., 22-3-1802, Juanas informa al Cabildo de su enfermedad "tal vez incurable". E. Roubina, *op. cit.*, p. 220.

³⁶¹ ACCMM, AC 60, f. 222r, 11-3-1802. Ver también, E. Roubina, *op. cit.*, p. 218.

A partir de los datos recabados, tenemos

- 7 españoles: Gaspar y Andrés Espinosa de los Monteros, Preibus, Rueda, M. Sales, J. M. Delgado
- 4 franceses: Arestin, Bussin, Bussard y Degresó
- 3 italianos: Panseco, Pisoni y J. A. Gambino?
- 2 flamencos: Anselench, J. Ignacio Triujeque?
- 4 criollos novohispanos (o españoles?): Cabrera, Ceballos, Villegas y Arroyo

La mayoría de ellos son músicos de teatro; con seguridad, cuatro provenientes de cuerpos militares: Anselench, Bussin, Bussard y Triujeque [Truget]; aunque hasta ahora no se ha encontrado el registro correspondiente, cabe la posibilidad de que también los dos hermanos Espinosa (por conexión con Manuel Espinosa), José Antonio Gambino (por Manuel Gambino), Arestin y Degresó, (por los instrumentos que toca), tuvieran relación con las milicias. Puede observarse que los instrumentistas extranjeros que desde la orquesta del teatro tuvieron la oportunidad de presentarse a las oposiciones y obtener plazas en las capillas catedralicias en México, Guadalajara y Oaxaca fueron J. Gregorio Panseco, Francisco Rueda y Andrés Espinosa de los Monteros. Bussin y Anselench intentaron sin éxito obtener plazas en la Catedral Metropolitana; aunque la razón registrada en las actas de cabildo es que "no obtuvieron permiso de su coronel", no es posible saber si contaban con el suficiente nivel para acceder a ellas.

Otro aspecto interesante, resaltado por Javier Marín en "A conflicted relationship: music, power and the inquisition in viceregal Mexico",³⁶² es el hecho de que hacia fines del siglo XVIII los soldados franceses (algunos músicos militares entre éstos, como José Bruzar/Luis Bruzar) fueron sujeto de juicios y procesos inquisitoriales por estar identificados con las ideas de la Revolución Francesa o ideas liberales relacionadas con la libertad de culto (véase Cap. 5.4, p. 224, sobre el maestro francés de danza Tamaron, acusado de leer a Voltaire). Se da un caso similar con José Ignacio Triujeque, a quien se le despide de la Catedral Metropolitana por haberse ido con los Insurgentes.³⁶³

³⁶² *Music and Urban Society in Colonial Latin America, op. cit.*, pp. 58-61.

³⁶³ Véase p. 89, Nota 165 de esta tesis.

En 1784 los músicos del ámbito militar que formaban parte de la orquesta del Teatro Coliseo, Pablo Bussin –flautista de origen francés– y Luis Ancelen –de probable origen franco-flamenco–, realizaron solicitudes para ingresar a la capilla de música de la Catedral Metropolitana, pero no fueron aceptados por no traer una licencia de su coronel.³⁶⁴

Este hecho es evidencia de dos cosas importantes que sucedieron en Nueva España: la interacción entre los instrumentistas del ámbito militar, el del teatro y el eclesiástico, caracterizada porque los primeros aspiraban a obtener plazas eclesiásticas con mejores condiciones de salario y estabilidad laboral –al igual que se ha documentado plenamente en España–, y la migración a Nueva España de músicos franceses y franco-flamencos en las últimas décadas del siglo XVIII, relacionados con el ámbito militar. La llegada de músicos de Francia y los Países Bajos refuerza y fortalece la importación directa de la tradición de vientos, incluida la flautística, que se forjaba ya como la "escuela de flauta francesa" del siglo XIX, que influiría de manera determinante en la formación de instrumentistas y repertorio de México y otros países americanos.³⁶⁵

Como dato interesante y que refuerza de manera contundente la relación de la flauta con lo militar, el Conservatorio de París –fundado en 1795 por el virtuoso flautista François Devienne³⁶⁶ a la cabeza– emanó de una academia musical militar cuya función era la de reforzar el nacionalismo y los principios de la Revolución Francesa a través de la enseñanza de la música a jóvenes. La banda de la *Garde Nationale* fue el instrumento del cual surgió la *Ecole Gratuite de la Grade Nationale* que se transformó primero en el *Institut National de Musique* y poco después en el *Conservatoire Natinal de Musique*.³⁶⁷

Sin lugar a dudas –por sus similitudes en cuanto a embocadura, digitaciones y técnica en general–, algunos de los instrumentistas "de ordenanza" que tocaban el pífano en las bandas militares también tocarían la flauta (con registro de tenor), junto a otros instrumentistas contratados como supernumerarios para tocar en las bandas "de armonía"; este hecho facilitó

³⁶⁴ Véase p. 125, Notas 244 y 245 de esta tesis. También citados en J. Marín (2011).

³⁶⁵ Véase "The French Flute School", A. Powell, *op. cit.*, pp. 208-224.

³⁶⁶ François Devienne (1759-1803), escribió el famoso método *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*, París, 1794, de acuerdo a los novedosos planes pedagógicos del Conservatorio de París.

³⁶⁷ *Idem*, pp. 210-211.

la interacción de los músicos del ámbito militar a otros ámbitos (teatro–eclesiástico–civil) y permitió que se abrieran canales de comunicación entre éstos. Por otro lado, está claro que la fluidez de esta interacción se vio limitada y matizada en el ámbito catedralicio, por varias razones: por un lado, por las altas exigencias requeridas en los exámenes de oposición, por la falta de permisos de los altos mandos militares y por el otro, por el sistema de castas; para los mulatos, moriscos y otras castas de menor rango que los criollos que pertenecían a las bandas, resultaba mucho más difícil y a veces imposible acceder a las plazas eclesiásticas.

La disputa entre Ignacio Jerusalem (Lecce, 1707–México, 1769) desde la capellanía catedralicia, y el Rector de la Universidad Pontificia de México en 1768-69, en la que Jerusalem acusa a los músicos de la Capilla Universitaria (dirigida por Antonio Rafael del Portillo) de falta de formación musical suficiente, de proceder en parte del teatro y de integrar a algunos instrumentistas "chinos y mulatos" (Gembero, 2012),³⁶⁸ refuerza este hecho. A pesar de que el mismo Jerusalem provenía del ámbito del teatro –era músico del Teatro de Cádiz cuando lo contratan en 1742 con una compañía de nueve músicos, familiares de éstos y comediantes (18 en total) para el Coliseo de México– sus argumentaciones terminan por desmantelar al grupo universitario. Según María Gembero (2007),³⁶⁹ Jerusalem, en su etapa de Nápoles (*ca.* 1718) probablemente pertenecía al ámbito militar ya que dos músicos militares, Antonio Saul y Paolino dell'Anno, aseguran haberlo conocido.

3.5.2. Eje franco-flamenco–valenciano/catalán

Procedencia geográfica y redes familiares

Un aspecto importante, relacionado con la procedencia geográfica, en las vías de contratación de músicos es el de la tradición familiar: el apoyo de las redes familiares de músicos profesionales de la misma rama en la incorporación a ciertas instituciones. Era común en la época que la enseñanza de la ejecución instrumental se transmitiera de padres a hijos, por lo que existían familias especializadas en ciertas ramas de instrumentos (de viento, de cuerdas, o

³⁶⁸ M. Gembero-Ustároz, "Ignacio Jerusalem y la Capilla de Música de la Universidad de México en el siglo XVIII: europeos, novohispanos, identidades e intereses institucionales en conflicto", Barcelona, CSIC, Institución Milá y Fontanals, 2012.

³⁶⁹ M. Gembero, "Migraciones de músicos entre España y América..." en *La Música y el Atlántico...*, *op. cit.*, Granada, 2007.

teclados), aunque después pudieran diversificarse. Como ejemplos de esto tenemos el caso en España de los Pla: el padre, Juan Bautista, hereda su escuela de flauta/oboe a Manuel (a quien introduce en los regimientos militares) y a Joan y Josep, que se alejan del círculo familiar volviéndose viajeros, pero manteniendo los vientos, y de los Misón: Luis hereda la escuela flautística francesa de su padre Henri Michon, quien también lo introduce al ámbito militar; las conexiones por el lado materno le permiten o por lo menos facilitan la entrada al mundo del teatro (véase Luis Misón, Cap.5, 5.3). Tanto Joan Baptista Plá como Henri Michon pertenecieron a las Reales Guardias Españolas y Valonas (*Guardias Walonas*). Además de esta coincidencia de procedencia tanto geográfica como profesional, como dato curioso encontré en Subirá (*Necrologías madrileñas*, 1958) que ambas familias vivían en la misma calle en Madrid: la Calle del Desengaño. Resulta plausible que los hijos de ambos hubiesen intercambiado experiencias musicales y técnicas de ejecución instrumental en la flauta y el oboe.

Otra conexión interesante de hacer notar es que Manuel Andreu, al igual que Luis Misón, era de origen valenciano. Desgraciadamente, hasta ahora no conocemos más acerca de la vida anterior a su llegada a Nueva España; datos sobre su formación y experiencia profesional antes de embarcarse a la Nueva España contribuirían a complementar esta visión.

En México, encontramos un ejemplo de redes familiares en los dos instrumentistas de viento Andrés y Gaspar Espinosa de los Monteros, posiblemente relacionados con el instrumentista de flauta y oboe contratado en la Real Capilla de Madrid en 1766, Manuel, de quien se sabe pertenecía a los regimientos militares de la realeza y escribe las *Ordenanzas* y toques musicales de la banda militar en 1761, además de ocupar la plaza de Luis Misón en 1766 en la Real Capilla. Si se confirma que los hermanos que llegaron a Nueva España están relacionados con Manuel, es posible que hubiesen conocido a Luis Misón o al menos, su música.

Los Gambino (Manuel y José Antonio), otra familia de instrumentistas de viento, con por lo menos uno de ellos perteneciente al Escuadrón Urbano de Caballería, constituyen otro ejemplo.³⁷⁰

³⁷⁰ J. Ortega, *La música en la corte de Carlos III...*, op. cit.

En cuanto a su procedencia geográfica se observan las siguientes regiones y países: España, regiones de Valencia/Cataluña, Álava y Madrid; Francia; Flandes; Italia, ciudades de Milán y Nápoles.

Como se ha mencionado antes, es importante enfatizar que los instrumentistas franco-flamencos de finales del siglo XVII fueron responsables de introducir la tradición de los instrumentos de viento a España principalmente por la región valenciano-catalana, en donde se cultivó y desarrolló (perdurando hasta nuestros días en la tradición de las bandas), diseminándose hacia el resto de España y desde ahí hasta las colonias americanas. A pesar de que para mediados del siglo XVIII en España la mayoría de los instrumentistas de viento pertenecientes a la Real Capilla, a la Real Cámara y a las orquestas cortesanas eran españoles (no italianos ni franceses), como lo asevera Judith Ortega (2010),³⁷¹ en Nueva España continuó habiendo instrumentistas de viento de origen francés o franco-flamenco hasta fines de siglo. Éstos últimos (como Bussin, Degresó, Bussard, Anselich) llegaron en las últimas tres décadas del siglo XVIII a través de los regimientos militares.

Este hecho es evidencia de dos cosas importantes que sucedieron en Nueva España: la interacción entre los instrumentistas del ámbito militar, el del teatro y el eclesiástico, caracterizada porque los primeros aspiraban a obtener plazas eclesiásticas con mejores condiciones de salario y estabilidad laboral –al igual que se ha documentado plenamente en España– y la migración a Nueva España de músicos franceses y franco-flamencos relacionados con el ámbito militar en distintas etapas a partir de 1760, pero particularmente durante las últimas décadas del siglo. La llegada de músicos de Francia y los Países Bajos refuerza y fortalece la importación directa de la tradición de vientos, incluida la flautística, que se forjaba ya como la "escuela de flauta francesa" del siglo XIX, que influiría de manera determinante en la formación de instrumentistas y repertorio de México y otros países americanos.³⁷²

En Nueva España el grupo de instrumentistas de flauta y otros vientos provenientes del ámbito militar fue muy significativo y, aunque se ha estudiado y se conoce muy poco la influencia de las bandas militares en el repertorio y en el desarrollo de la técnica flautística,

³⁷¹ *Ídem.*

³⁷² Véase "French School" en A. Powell, *op. cit.*, pp. 208-224 y J. Bowers, "The French Flute School from 1700 to 1760", tesis sin publicar, 1988, consultada *online* en www.indiana.edu/ddm.

este grupo de músicos debe haber tenido un efecto considerable en el quehacer musical urbano de los ámbitos civil, teatral y en menor medida, eclesiástico. Otro aspecto importante, como podrá leerse en el Capítulo 5.4, es la estrecha relación que existió entre la educación militar y la dancística, ya que muchas veces los maestros de danza eran militares de formación. Reitero el hecho de que los "bailes" públicos, organizados cada jueves en el Teatro Coliseo, eran convocados por los directivos del teatro, comúnmente de formación militar.

A la luz de nueva documentación podrán reconstruirse las historias de redes familiares y sociales que ayudarán a entender las vías de circulación y diseminación de músicos, instrumentos, repertorios, técnicas de ejecución y estilos compositivos. Podemos esbozar algunas relaciones entre las regiones geográficas o países, la formación y la diseminación de músicos:

Ejes de circulación y diseminación	Ámbitos
Flauta traversa/repertorio	
1. Francia/Países bajos–Cataluña/Valencia	regimientos militares
2. Cataluña/Valencia– resto provincias españolas	militar–teatro/cortes
	militar–capillas iglesias/corte
3. Italia/Nápoles– Cádiz–Nueva España	teatro y cortes–teatros–teatro
4. Nueva España	teatro–iglesia
5. Catedral Ciudad de México–catedrales de Durango	eclesiástico
Puebla–Morelia–Oaxaca y catedrales/iglesias de otras colonias del Imperio Español (Guatemala, Lima/Cuzco, Filipinas)	

Vías de circulación institucional:

1. Catedral de Sevilla–Catedral de México	repertorio eclesiástico
2. Catedrales–escoletas–colegios	eclesiástico–civil
3. Iglesias contratando supernumerarios	militar/teatros–eclesiástico

ámbito de procedencia

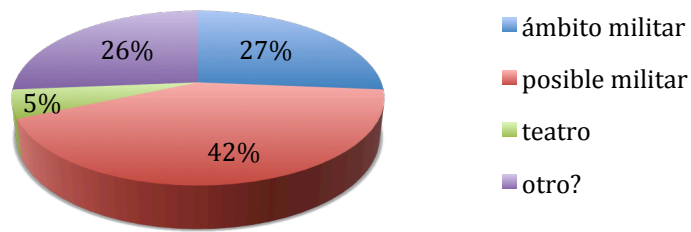


Ilustración 19. Ámbito de procedencia de los instrumentistas de viento/flautistas activos en Nueva España, en el teatro y en el ámbito eclesiástico

región geográfica

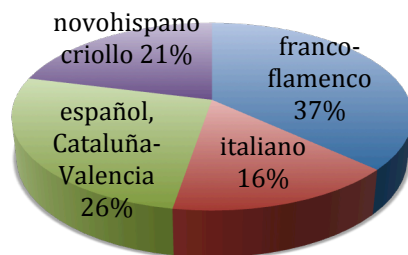


Ilustración 20. Región geográfica de los instrumentistas de viento/flautistas activos en Nueva España, en el teatro y en el ámbito eclesiástico

PARTE II

Estudio del Manuscrito *XII Sonatas a solo Flauta e basso, P. Locatelli. México, 1759* (M T-4-53, Museo Nacional de Antropología e Historia, México).

4. Descripción y análisis del Manuscrito *XII Sonatas a Flauta Solo*

4.1. Contexto histórico y estilístico

4.1.1. El estilo teatral italiano en la Corte de Madrid de 1700-1740. Influencia italiana en la Nueva España: estilo *galante*.

Es bien conocido y cada vez mejor documentado, el hecho de la expansión “globalizada” del estilo italiano hacia el resto de Europa durante la primera mitad del siglo XVIII, que se permeó en países como España y Portugal, Rusia o las colonias americanas de España. Italia imponía su estilo musical, proveniente del ámbito teatral, hacia los compositores del ámbito religioso, que encontraron en la retórica operística y en el estilo *galante*, un medio atractivo para llegar a los devotos en formas más claras y “personalizadas”.³⁷³

Principalmente a través de España (sin olvidar que Nápoles, Sicilia y Milán fueron parte del reino español, con algunas interrupciones, entre los siglos XV y el XVIII), numerosas obras de autores italianos fueron traídas a la Nueva España para su interpretación, aunque también se dio un contacto directo con Italia gracias a la contratación de músicos napolitanos, romanos y milaneses para los teatros y las capillas musicales de las catedrales e iglesias novohispanas. No sólo llegaba hasta aquí la música, sino que muchos compositores e instrumentistas italianos como Santiago Billoni, Ignacio Jerusalem o Domenico Zipoli, – algunos de ellos frailes, otros músicos con algún contrato de por medio– llegaron hasta tierras americanas en las décadas centrales del siglo XVIII. Algunos de estos músicos italianos venidos a la Nueva España llegaron a ocupar importantes puestos como maestros de capilla de las catedrales, desarrollando su obra en el Nuevo Mundo y diseminando el nuevo estilo *galante* proveniente del ámbito teatral italiano. Esta nueva estética, entre cuyos ideales estaban la claridad y la razón, reflejaba el cambio de la estética barroca al pensamiento ilustrado;³⁷⁴ influyó profundamente en el estilo de composición novohispano, no sólo en el ámbito secular,

³⁷³ Drew E. Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII”, en: *Música, catedral y sociedad*, I Coloquio MUSICAT, pp. 165-173.

³⁷⁴ Véase nota 147 de esta tesis.

sino también en el sacro, gracias a la “modernización” y universalidad que adoptó la iglesia católica en su afán de buscar nuevas formas de persuasión; utilizaron formas musicales en las que el texto se entendiera con toda claridad, apoyado por texturas musicales más diáfanas y accesibles a un público lego.³⁷⁵

Un ejemplo claro de este proceso está representado en el músico italiano nacido en Lecce, don Ignacio Jerusalem quien, contratado en Cádiz, llegó a México en el año 1743 para asumir el puesto de compositor de música de teatro de la Ciudad. Como se ha dicho, el Teatro Coliseo fue un monopolio teatral concedido por el rey para proporcionar ayuda financiera al Hospital Real de los Indios, San José de los Naturales. Jerusalem, además de dirigir la música del Teatro El Coliseo, trabajó desde 1749 como maestro de capilla interino de la Catedral Metropolitana hasta que, finalmente, se le nombró titular de este puesto en 1750; era violinista y se le consideraba poseedor de una creatividad excepcional. Murió en México en 1769 siendo maestro de capilla y dejando un legado musical de gran importancia y una descendencia ilustre.³⁷⁶

Las catedrales de Sevilla, Toledo y México tenían desde el siglo XVI una estrecha correspondencia y se regían por los mismos reglamentos. La imposición del modelo cultural y religioso español trajo, por consiguiente, el de sus instituciones y sus repertorios musicales; existía un intenso intercambio y circulación musical entre las dos culturas. Nueva España se mantenía al día en cuanto a las modas musicales europeas; llegaban, con muy poco tiempo de retraso, partituras de los más renombrados músicos peninsulares y del resto de Europa. En numerosos casos se han encontrado obras de autores españoles en Latinoamérica que no se conservan en España; es éste el caso de cantatas de José de Nebra y José de Torres, de algunas oberturas de Antonio Rodil y Antonio Sarrier del Colegio de las Rosas (Morelia), de algunas obras de Leonardo Leo y Francisco Rueda y hasta donde se sabe, de la sonata de Luis Misón contenida en este manuscrito.³⁷⁷ Sin embargo, no puede perderse de vista que el “flujo cultural” no fue unidireccional: en la Nueva España, como en las demás colonias americanas, se daban algunas nuevas y diversas variantes de géneros y estilos que enriquecían y

³⁷⁵ *Ídem.*

³⁷⁶ Sobre sus hijas, véase Cap. 3.2.4.3.1.

³⁷⁷ En la ciudad de Guatemala se encuentra un corpus importante de cantatas españolas de J. de Nebra y J. de Torres que no sobrevivieron en España; algunos archivos mexicanos están todavía poco estudiados.

retroalimentaban también a los creadores europeos.³⁷⁸ La gran producción musical que se creó en Nueva España, particularmente de música sacra, tanto de compositores europeos como novohispanos, está apenas siendo valorada en su justa medida.

Es sabido que, desde las primeras décadas del siglo XVIII, la Capilla Real madrileña fue uno de los primeros y principales centros musicales en incorporar el nuevo estilo moderno italiano a la composición de la música cortesana; los mismos compositores españoles como Literes, Durón y Torres fueron responsables de este proceso.³⁷⁹ Durante el reinado de Felipe V, la predilección de su segunda esposa, Isabel de Farnesio (1714), por la música italiana llevó a la contratación de Phelipe Falconi como maestro de capilla de la corte;³⁸⁰ más tarde, los reyes Fernando VI y doña María Bárbara de Braganza llevaron y protegieron en España a numerosos cantantes e instrumentistas italianos, entre los que estaban el sopranista Farinelli, director de la ópera de la corte desde 1737, Francisco Corselli como maestro de capilla (desde 1738), el compositor teatral Gaetano Brunetti y el famoso clavecinista Domenico Scarlatti, maestro de clave (desde Lisboa) de María Bárbara.³⁸¹ Esto no hizo más que reforzar y actualizar el proceso de italianización y modernización de la música española que se venía dando en los distintos ámbitos musicales. Francisco Corselli, italiano de origen francés, compositor de numerosas óperas cortesanas, se ha identificado como autor de algunas obras anónimas del cuaderno de flauta novohispano.³⁸²

En el tema de la música instrumental, Arcangelo Corelli tiene un estrecho vínculo con España, donde el arte del violín cobró gran difusión e importancia a través de violinistas italianos llegados a la corte en distintas etapas, desde 1677. Éstos difundieron el estilo

³⁷⁸ Aunque polémico, un ejemplo de esto es el caso de la sarabanda; hasta ahora se ha sostenido la tesis de que tiene un origen americano (ver trabajos de R. Stevenson); otras danzas como la chacona y el fandango, si no de origen americano, adquirieron variantes en América que luego influyeron en Europa.

³⁷⁹ Véase Álvaro Torrente: "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740", *La Música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid, 2000.

³⁸⁰ Maestro de capilla de La Granja en 1721, de Madrid en 1724 y de la Colegiata de San Ildefonso en 1737.

³⁸¹ Entre los instrumentistas-compositores de la corte madrileña estaban también los napolitanos Nicola Conforto, F. Corradini, G. B. Mele, D. Perez, encargados de colaborar en la composición y montaje de las óperas italianas, junto a Farinelli.

³⁸² Véase Cap. 5.4.4. Concordancias. Francisco Corselli o Courcelle, italiano de origen francés, dirigió la Capilla Real madrileña desde 1738 hasta 1759, cuando Carlos III, tratando de fortalecer todo lo "español", echó a los músicos italianos fuera de España.

interpretativo italiano y el repertorio instrumental practicado principalmente en Roma, Nápoles y Milán. Las sonatas de violín del Op. 5 de Corelli se conocieron ampliamente en España –por lo general en versiones manuscritas–, llegando a sumar un total de 16 fuentes fechadas entre 1708 y 1801 que las contienen.³⁸³ Además de favorito en España, Corelli fue un compositor ampliamente difundido y reinterpretado en las colonias americanas durante todo el siglo XVIII. Se incluyó en muchas de las fuentes manuscritas novohispanas,³⁸⁴ a veces en transcripción para guitarra, como en el caso del Ms. 1560, *Tablatura Musical*, y de las obras de Santiago de Murcia, *Pasacalles y obras* (1732) y *Códice Saldívar No. 4*.³⁸⁵ Éste último contiene *la Folia* y varios movimientos de las sonatas de violín del *Opus 5*. Craig Russell, en su artículo “An Investigation into Arcangelo Corelli’s influence on Eighteenth-Century Spain,”³⁸⁶ sugiere que es posible que Murcia haya conocido a Corelli en Nápoles, en ocasión de una representación de una serenata y de la ópera *Tiberio, Imperatore d'Oriente* de Alessandro Scarlatti. El historiador inglés Charles Burney narra que Scarlatti y Corelli colaboraron en esta representación en 1708, a la que, al parecer, asistió Felipe V con algunos músicos, entre los que posiblemente estaba Murcia.³⁸⁷

Obras y lecciones como herramienta didáctica

Corelli fue un modelo a seguir tanto en la didáctica del violín como en la composición y ornamentación de obras instrumentales. Se ha documentado cómo sus obras se "adaptaban" y hasta recomponían de acuerdo a los recursos técnicos y estéticos de los diferentes lugares.³⁸⁸ De los violinistas-compositores españoles que asimilaron el estilo italiano y tuvieron alcance a los virreinos americanos, el violinista español José Herrando –colega cercano del flautista

³⁸³ Miguel Ángel Marín, en su artículo "La recepción de Corelli en Madrid" (2007), hace un análisis detallado de estas fuentes, así como sus vías de circulación. Ha documentado que Corelli participó en, al menos, 36 conciertos en las iglesias de *San Giacomo degli Spagnoli, Sta. Maria Maggiore* (entre 1677 y 1709) relacionados con España y sus festividades, con asistencia de los embajadores. En 1690 tocó en el matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo.

³⁸⁴ Para trabajos sobre la diseminación y recepción de la obra de Corelli tanto en España como en las colonias del imperio español, consúltese a M. Á. Marín (2002, 2004, 2007), Leonardo J. Waisman (2004) y Craig Russell (1982, 1987, 1995, 2007).

³⁸⁵ Véase cita 386 para bibliografía e información de estas fuentes.

³⁸⁶ C. Russell, “An Investigation Into Arcangelo Corelli’s Influence on Eighteenth-Century Spain,” *Current Musicology*, vol. 34 (1982 [1984]), pp. 42-52.

³⁸⁷ *Ídem*. Russell cita a Mario Rinaldi como uno de los musicólogos que confirman el encuentro entre Corelli y Scarlatti en 1702, no en 1708.

³⁸⁸ *Ídem*, M. A. Marín, C. Russell y L. Waisman.

Luis Misón– destaca por su intensa actividad en la corte y en las academias musicales, además de por su tratado *Arte y puntual explicación*, publicado en 1756, del cual se encuentra una copia en México (identificada por Craig Russell).³⁸⁹ La contraparte novohispana de Herrando es el violinista Oliveri cuyo método para violín, *Vezerro de Lecciones*, se encuentra en el archivo del Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México.

En la orquesta de la Capilla Real de Madrid –donde Luis Misón ocupaba una plaza como flautista– tocaban algunos violinistas italianos como Miguel Geminiani (hermano del renombrado Francesco Geminiani), Gabriel Terri y Pablo Facco (hijo de Giacomo Facco, cuya obra *Pensieri Adriarmonici* –originalmente publicada en Ámsterdam por Jean Roger– se encuentra también en el Colegio de Vizcaínas en México). Estos violinistas tenían, sin lugar a dudas, conocimiento de la obra para violín de Locatelli, compositor de amplia circulación en Europa y posiblemente, también de sus sonatas para flauta (extensamente difundidas). El mismo Francesco Geminiani³⁹⁰ pudo haber coincidido con Locatelli en algún momento de su vida, antes de su partida a Inglaterra (en Italia, en París o a través de sus publicaciones con el editor Estienne Roger en Ámsterdam) y pudo haber sido –a través de su hermano Miguel– un intermediario entre las prácticas y música publicada en los Países Bajos y los músicos de la corte madrileña.

Obras de algunos de los compositores más prominentes de Italia como el citado Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Pietro Antonio Locatelli, Tomaso Albinoni, Giovanni Battista Bassani, Francesco Corradini, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Francesco Durante, Antonio Sarri y otros, se encuentran en los archivos de la Catedral de México, Colegiata de Guadalupe, Archivo de Vizcaínas, Catedrales de Durango, Morelia, Puebla y en otros archivos musicales de iglesias y conventos mexicanos. Como se ha mencionado, la circulación e importación de obras musicales era muy expedita: se mandaban copiar y se distribuían en las distintas catedrales para su uso en los servicios eclesiásticos y en las festividades religiosas, aunque también se incorporaban obras a los acervos desde las bibliotecas personales de los músicos pertenecientes a las capillas. Se sabe que la iglesia compraba obras o colecciones

³⁸⁹ Véase Cap. 5.3. sobre Luis Misón. Algunos estudiosos (como R. Mitjana) aseguraron que Herrando había estudiado con Corelli, pero este hecho no ha podido confirmarse.

³⁹⁰ Geminiani fue discípulo directo de Corelli en Roma y concertino de la orquesta de la ópera en Nápoles, donde fueron maestros de capilla Domenico Sarro y Leonardo Leo, en 1744.

personales de música a instrumentistas y cantores en momentos de necesidad económica o, a su muerte, sus viudas las vendían.

Otro ejemplo de la influencia italiana tanto en España como en Nueva España, lo encontramos en el libro *Reglas de acompañar en órgano, clavicordio y harpa, añadido ahora un nuevo tratado donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*, de José de Torres Martínez Bravo, publicado en Madrid en 1756; éste fue bien conocido en México poco tiempo después de su publicación, así como otros tratados teóricos y métodos españoles e italianos para aprender a tocar instrumentos, en particular, el violín, la guitarra, el harpa y los instrumentos de teclado; curiosamente, ni en Italia ni en España encontramos este tipo de obras dedicadas a la flauta. De los numerosos tratados y métodos franceses de flauta del siglo XVIII (hasta ahora no encontrados) muy pocos llegaron al mundo hispanoamericano y se documentan hasta el último cuarto del siglo XVIII.

4.1.2. Las omnipresentes danzas francesas

Como se ha mencionado antes, las colecciones de música instrumental del periodo central del siglo XVIII que han sobrevivido en tierras mexicanas contienen música de cámara y una enorme cantidad de danzas (en su mayoría, de origen francés) y están dirigidas principalmente a la guitarra, al teclado y, en menor medida, al violín, pero ninguna a la flauta. Algunas de éstas son: el *Códice Saldívar N° 4*, de Santiago de Murcia,³⁹¹ el *Método de cítara* o "Códice Saldívar 2" de Sebastián Aguirre,³⁹² la *Tablatura Musical* Ms. 1560³⁹³ de la Biblioteca

³⁹¹ Para mayor información sobre estas fuentes y sus concordancias con las danzas francesas, consúltese a Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N° 4": A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico*, Champaign, University of Illinois Press, 1995 (en adelante *CS4*). También de Murcia y de origen novohispano, el libro *Pasacalles y obras* –estudiado y transcrito por C. Russell en su tesis "Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century," con una transcripción completa de *Resumen de acompañar la parte* (1714), University of North Carolina at Chapel Hill, 1981– se localiza actualmente en la British Library, pero fue adquirido en México por el coleccionista inglés Julian Marshall (1836-1904). Otros estudios sobre las colecciones de Murcia son: Neil Douglas Pennington, *The Spanish Baroque Guitar: With a Transcription of De Murcia's "Passacalles y obras,"* 2 vols., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981. Monica Hall, "The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia" 2 vols., Ph. D. diss., Open University [England], 1983 y Alejandro Vera, *Santiago de Murcia, Cifras Selectas de guitarra*, Middleton, A-R Editions, 2010.

³⁹² Descubierta y reportada por Gabriel Saldívar y Silva en *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1991, vol. 1, pp. 81-87 (de ahí su nombre). Véase también Russell, *op. cit.* y A. Vera, *op. cit.* pp. xxv-xxx. Información sobre su interpretación en: <http://www.folias.nl/html5a.html>.

³⁹³ Véase Gerardo Arriaga: "Un manuscrito mexicano de música barroca", *Revista de Musicología*, V, 1 (1982), pp. 111-126.

Nacional de México, el método de guitarra y sonatas para dos guitarras *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* del gaditano establecido en Veracruz Juan Antonio de Vargas y Guzmán,³⁹⁴ el *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*,³⁹⁵ una copia identificada en años recientes del *Método de violín* de 1756 de José Herrando, el cuaderno de *34 Lecciones o Solffeggi* de autor anónimo de la Catedral Metropolitana,³⁹⁶ recientemente identificado parcialmente con algunas obras de carácter didáctico del napolitano Leonardo Leo, los cuadernos *Guadalupe Mayner y Mariana Vázquez* para teclado³⁹⁷ (de principios del siglo XIX) y los manuscritos novohispanos como el Manuscrito *Eleanor Hague* (encontrado en Chalco, perteneciente a Joseph García (1772), actualmente en el Southwest Museum de Los Ángeles),³⁹⁸ y los Manuscritos de la Biblioteca Sutro (San Francisco).³⁹⁹ Los manuscritos como el *CS4*, la *Tablatura Musical*, parte de la colección de la Sutro y el Ms. *Eleanor Hague*,

³⁹⁴ Robert Stevenson: "A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter-American Music Review*, I, 2 (1978–9), pp. 205–10; G. Arriaga: "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán", *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985), pp. 97–102. Véase también: Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, *Analytical study of Juan Antonio de Vargas y Guzmán's "Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo"* (Veracruz, 1776). vol. 1, "Estudio analítico." vol. 2, "Reproducción facsimilar." vol. 3, "Trece sonatas para guitarra y bajo continuo." Mexico City: Archivo General de la Nación, 1986.

³⁹⁵ Felipe Ramírez (ed.): *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, México, CENIDIM, 1993. Según las investigaciones de Rubén Valenzuela: "El libro de órgano de Joseph de Torres", *Heterofonía*, 120-121 (1999) pp. 40-54, solo algunas de las obras son del autor español José de Torres y Martínez Bravo. Edición reciente de Gustavo Delgado Parra, Ed. Alpuerto, Madrid, 2012.

³⁹⁶ Ms. conocido como "Sonatas de la Catedral", que se encontraba en el archivo de la Catedral Metropolitana, ahora perdido, (microfilm 9.4.5.1.I en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, México) publicado por L. Enríquez (UNAM, 2008). Recientemente ha sido identificado con algunos de los *Solffeggi* o Lecciones instrumentales del autor napolitano Leonardo Leo; las obras, sin especificación de dotación instrumental, están escritas a dos pentagramas, –el primero en clave de Do en primera línea y el segundo en clave de Fa en cuarta línea–, sin acordes ni cifras (excepto una cifra 7-6 en la última sonata); el estilo *cantabile* de muchas de las piezas sugiere la posibilidad de que sean interpretadas también con un instrumento melódico agudo (como el violín o la flauta) y bajo continuo. Ver: Laureen Whitelaw, "Discovery of the authorship of 34 Sonatas from eighteenth-century Mexico City", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 3, septiembre de 2008, pp. 54. J. F. Sans, "Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo de Música Sacra de la Catedral de México", *Discanto. Ensayos de investigación musical*, México, Universidad Veracruzana, Tomo III, 2008.

Obra grabada en CDs *La Fontegara: Sonatas novohispanas I y II* de URTEXT Digital Classics, 2001/05 y *Nueva España: 34 Sonatas de autor anónimo*, Trío Barroco de México, UNAM, 1996.

³⁹⁷ Véase Jesús Herrera, "El Cuaderno de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente", en *Heterofonía*, No. 132-133, México, CENIDIM, 2005.

³⁹⁸ Véase C. Russell: "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII", *Heterofonía*, no. 116-117 (1997), pp. 51-97; Evgenia Roubina: *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA-FONCA, 1999, p.pág. 178; E. Moreno: "Aspectos técnicos...", pp. 567-573.

³⁹⁹ John Koegel: "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", *Heterofonía* 116-117 (1997), pp. 9-37.

están estrechamente relacionados por su contenido y por ser cuadernos o antologías personales compiladas por algún músico profesional o aficionado que reunía su música favorita para su uso personal o para el de sus alumnos, por algún editor que reunía la música de moda para venderla o, las menos de las veces, por el propio autor. Predomina en ellos la música de danza (escrita para guitarra o para violín), con una enorme cantidad de minuetos, de gran popularidad durante el siglo XVIII tanto en la Península Ibérica como en la Nueva España; las danzas son, en su mayoría, francesas y españolas, de autores identificables como Lully, Campra, Feuillet⁴⁰⁰ y Murcia, aunque también las hay inglesas, alemanas o centroeuropeas. Era común en la época armar colecciones reuniendo música que tomaban “prestada” de otros autores –a los que pocas veces daban crédito– y recomponer el material musical adaptando o añadiendo glosas o diferencias para fines funcionales y estéticos específicos;⁴⁰¹ como se ha dicho, el mismo Murcia, en su libro *Pasacalles y obras* (1732), incluye movimientos de obras de Arcangelo Corelli, Robert de Visée, Francesco Corbetta y otros, por lo general sin atribución, excepto en el caso de Corelli.⁴⁰²

A este tipo de colecciones pertenece la sección de danzas del manuscrito de flauta, con algunos ejemplos de danzas francesas que se remontan al siglo XVII (como *La Amable*, de Campra), pero reuniendo en su mayoría minuetos y marchas del siglo XVIII, de estilo más tardío al de las danzas contenidas en las colecciones de Murcia, más relacionado con el de las piezas del Manuscrito Eleanor Hague.

Un número considerable de las piezas de origen español –en particular, las marchas (oberturas) y las seguidillas– parecen pertenecer a la música de teatro, pues tienen nombres descriptivos como “La Botella”, “Peno y Callo”, “Del Coliseo”, “Presurosa”, “La Perla”, etc., reflejando el gusto de la sociedad novohispana por las comedias, sainetes y tonadillas, de moda durante el siglo XVIII. Algunas danzas –como los minuetos y seguidillas–, se relacionan

⁴⁰⁰ Los primeros libros franceses de instrucción dancística de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Rameau (*Chorégraphie ou L'art de décrire la dance, Recueil de dances*, París, 1700; *Recueil de dances composées par M. Pécour ... et mises sur le papier par M. Feuillet*, París, 1700/1704) tuvieron un gran impacto en las cortes europeas y fueron traducidos a varios idiomas. A partir de éstos se publicaron en España los libros de danza de Bartolomé Ferriol y Boxeráus y Pablo Minguet y Yrol.

⁴⁰¹ C. Russell y A. K. Topp: “El arte de la recomposición en la música española para la guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, V, 1 (1982), pp. 5-23.

⁴⁰² C. H. Russell, *Santiago de Murcia...*, *op. cit.*, p. 2.

también con los bailes públicos que se llevaban a cabo en el Teatro Coliseo o en los salones de la aristocracia novohispana.

4.2. Descripción general del manuscrito

El manuscrito objeto de estudio de la Parte II de esta tesis, con música para flauta travesera y bajo continuo, se encuentra en la Colección Antigua de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México con la signatura Ms. T-4-53. La carátula dice: *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli § &..... Mex.co y Marzo 10 de 1759 §*. Es de forma apaisada, de 25.5 x 19.5 cms., encuadernado en piel marrón, con dos amarres de cuero, está cosido en tres puntos con hilo de algodón y tiene 48 hojas numeradas. El nombre *Ortiz* (presunto dueño del manuscrito)⁴⁰³ se encuentra escrito con tinta café oscuro en la portada del manuscrito; parece corresponder a la misma caligrafía que las obras musicales, en cuyo caso Ortiz sería el dueño original; sin embargo, el nombre podría haberse agregado en fecha posterior.

Está escrito en dos pentagramas, dibujados con rastrillo manual (la flauta en clave de sol en 2ª línea y el bajo en clave de fa en 4ª línea), con el cifrado cuidadosamente escrito arriba de la línea del bajo, exceptuando en la sonata de Misón, en la que no hay ninguna cifra. La sección de danzas está escrita solamente con la voz superior (sin el bajo correspondiente), o, en algunos casos, a dúo de flautas (ambas en clave de sol).

El cuaderno de flauta está cuidadosamente copiado por un solo amanuense –hasta la última página, *foja* no. 48, en donde dice "Fine" después del minueto No. 96–, a excepción de seis piezas agregadas de otra mano (menos cuidadosa) después del *Fine*.

⁴⁰³ Podría tratarse del doctor de nombre Don Fernando Ortiz Cortés, desde 1751 "Comissario para la provission de la Canongía Lectoral" al que el Cabildo catedralicio asciende a "la Dignidad de Thesorero" en 1758 y posteriormente a *Chantre*. ACCM Libros: 41 (1751-1753), f. 1, 39, f. 320r y 44, f. 222r. Véase Cap. 6 de esta tesis.

4.3. Partes y estructura del manuscrito

El manuscrito de *XII Sonatas a solo Flauta e basso* contiene las doce sonatas Op. 2 para flauta y bajo continuo del famoso autor italiano Pietro Antonio Locatelli, una sonata en estilo italiano de un autor hasta ahora no identificado llamado Puchinger –“Sonata. A Solo Flauto è Basso. del Sig.r Puchinger” y la muy interesante y aparentemente *unica* sonata del célebre autor español Luis Misón: “Sonata. A Solo Flauta e Basso. del Sig.r Misson.” La última sección del manuscrito, “Siguen. Minues. Ì Marcha,” consta de una colección de danzas numeradas del 1 al 96, casi todas sin identificación de autor. Contiene minuetos, marchas, seguidillas y algunas piezas con títulos descriptivos; están escritas para flauta sola sin el bajo correspondiente, excepto seis de ellas arregladas para dúo de flautas, lo cual es un indicativo de su función pedagógica. Como se verá más adelante, las danzas proceden principalmente de fuentes francesas y españolas, aunque todo parece indicar que algunas de ellas se escribieron en Nueva España. Uno de los propósitos de este trabajo ha sido la búsqueda de correspondencias y concordancias de estas obras en fuentes europeas y novohispanas con el fin de identificar el mayor número posible de autores.

Esta recopilación de piezas tiene la particularidad de estar dirigida específicamente a la flauta; se trata de un cuaderno de flauta con un *corpus* musical único en su género por su escasa sobrevivencia en Hispanoamérica. Es de suponer que tendrían la función de utilizarse como repertorio de conciertos de cámara caseros o de algún colegio, para bailes o música de teatro y posiblemente también como material de clase –particularmente las danzas escritas a dúo-, siendo el propietario, sin duda, un maestro de flauta.

Tabla 6. Relación de obras del manuscrito *XII Sonatas para Flauto e Basso* de Locatelli, México, 1759.

Obras	Autor	No. folio (hoja)	Observaciones
12 Sonatas para flauta y bajo continuo	Pietro Antonio Locatelli	1-25	-colección completa de las 12 sonatas de flauta
Sonata en Re mayor	Sig.r Puchinger	26-28	-autor no identificado
Sonata en La menor	Sig.r [Luis] Misson	29-30	-ejemplar <i>unica</i> , México
Minuetos y Marchas, 1-96 (97-100, sin numerar)	Anon.	31-48v 48r	-al final de la pieza 96 (folio 48) está el "Fine". -en el folio 48v hay 6 piezas más en otra mano caligráfica, sin numerar

4.3.1. Influencias anglo-sajonas

El manuscrito *XII Sonatas* contiene, al menos, dos marchas de origen anglo-sajón: la *Marcha Ynglesa*, No. 54, y la "otra" de *Alemania*, No. 56 de las que, hasta ahora, no se han encontrado concordancias. Aunque dos de las danzas –*Contra Cadena*, No. 24 y *Contra Cordera*, No. 25– parecerían contradanzas, no son en realidad contradanzas al estilo inglés –usualmente escritas en tiempo binario o en compás compuesto (6/4 o 6/8)–, sino minuetos en 3/4 o quizás, parte de un *cotillón*. La música de la *Contra Cadena* no tiene relación con *La Cadena* incluida en el Ms. Eleanor Hague (no. 31, en 6/8) o la "Cadena" del *Códice Saldívar 4* de Murcia. Al respecto, Craig Russell piensa que la pieza de Murcia puede estar relacionada con la "*grand chaine*" que se bailaba como parte del *cotillon*, haciendo una gran cadena.⁴⁰⁴

Existen referencias en cuanto a la presencia de otros países europeos en La Nueva España, y es indudable que hubo influencias inglesas, alemanas, holandesas, judías, además de las que ya se han mencionado. Desde 1554 Martín Cortés, hijo del conquistador, había visitado Inglaterra. En el siglo XVI llegaron a la Ciudad de México numerosos comerciantes ingleses que venían con espíritu aventurero y luego escribían sus crónicas de viaje. Entre los nombres de algunos de los viajeros del siglo XVI se encuentran: Sir John Hawkins, Miles Phillips, William Brown, David Alexander y William Collins; el grabado de la portada de la obra *Dialectica Resolutio*, de Francisco Cervantes de Salazar y el *Diálogo* de Maurino Gilberti, publicados en la ciudad de México en 1554 y 1559, respectivamente, provienen del grabado en madera del libro *The book of common prayer* de Edward Witchurch, publicado en Londres en 1549. En el siglo XVII tenemos al ilustre Thomas Gage, quien incluye en su crónica *The English-American: his travail by sea and land* (Londres, 1648) un relato de su viaje a México, refiriéndose específicamente, de un modo muy halagador, a la práctica musical en las iglesias. Como se aborda en el Capítulo 3.5.1. Tradición del ámbito militar, llegaron a Nueva España músicos militares irlandeses del Regimiento de Ultonia que dejaron huella en algunos de los géneros y estilos musicales del siglo XVIII. Además, las numerosas colecciones de música para flauta de pico y flauta travesa que se publicaron en Londres dirigidas a los músicos aficionados –con *grounds*, variaciones y danzas de autores ingleses,

⁴⁰⁴ Hay dos tipos de contradanzas: una que se baila haciendo una fila en rueda (*the round*), de origen inglés –que se extendió con gran éxito en Francia y se transformó en la *contredanse française* o *cotillon* "petticoat"– y otra contradanza francesa asociada al *cotillon*, en la que se incluía un minuet que se bailaba a cuatro o a ocho parejas. Para más información véase C. Russell, *Códice Saldívar...*, *op. cit.*, pp.103-106.

italianos y alemanes, principalmente–, circularon ampliamente y tuvieron indudable resonancia en Francia, España y sus colonias. Entre estas colecciones están: *The Division Flute* (1708),⁴⁰⁵ *A Choice Collection of Aires and Duets for two German Flutes* (cuatro volúmenes de dúos para flautas, 1734-1760) editadas por John Walsh⁴⁰⁶ y *The Delightful Pocket Companion for the German Flute*,⁴⁰⁷ para una y dos flautas, entre muchas otras.

En la *Tablatura Musical* Ms. 1560, encontramos una sonata de cuatro movimientos para guitarra del autor inglés Samuel Trent, y un minueto (Minuet No. 6) atribuible a G. F. Haendel; en las recopilaciones de los distintos manuscritos no faltan danzas con nombres ingleses como la *Marcha Ynglesa* del manuscrito objeto de estudio de esta tesis y las numerosas contradanzas, *jigs* y *reels* del Manuscrito E. Hague de Joseph María García de Chalco (1772).

⁴⁰⁵ *The Division Flute, Containing The Newest Divisions upon the Choisest Grounds for the Flute as also several Excellent Preludes, Chacon's and Cibells by the best Masters*, London, printed for Walsh, ca. 1680-1708.

⁴⁰⁶ *A Choice Collection of Aires and Duets for two German Flutes. Collected fromform the Works of the most Eminent Authors: Mr. Handel, Arcan.º Corelli, Sig.r Brivio, Mr. Hayden, Mr. Grano, Mr. Kempton*. London, "Printed and sold by I. Walsh, Musick Printer and Instrument maker to his Majesty", s.f. En los otros tres libros se incluyen obras de Quantz, Geminiani, Hasse, Arne, Marcello, Valentine, Barsanti, Weideman, Locatelli y otros. Estas colecciones se publicaron entre 1734 y 1760.

⁴⁰⁷ *The Delightful Pocket Companion for the German Flute, Containing A choice of the most celebrated Italian, English and Scotch Tunes, curiously adapted to that instrument*, publicado por Bremner, Londres, 1765.

5. Los autores y las obras del manuscrito

5.1. El virtuoso Pietro Antonio Locatelli

El compositor, violinista y flautista italiano nació en Bérgamo el 3 de septiembre de 1695 y murió en Ámsterdam el 30 de marzo de 1764. Por su famoso virtuosismo en la ejecución del violín, la dulzura de su sonido en los *cantábiles*, y por una serie de obras contenidas en su colección *L'arte del violino* –que consiste en 12 conciertos para violín con sus cadenzas y 24 caprichos para violín solo sin acompañamiento–, se ganó el apodo de el “Paganini del siglo XVIII”. Educado a la manera tradicional en Roma, fue de los compositores que mejor asimilaron estructural y estilísticamente las innovaciones de la escuela veneciana representada por Vivaldi. Perteneció a la vanguardia de los compositores italianos de música instrumental, incorporando muchos elementos estilísticos del *galant*. Algunas de sus últimas obras apuntan de manera indudable hacia el estilo del clasicismo; las virtuosas *cadenzas a solo* de sus conciertos de violín tienen, a veces, mayor duración que el resto movimiento.⁴⁰⁸

Además de los nombres de sus padres en su acta bautismal (Filippo y Lucia), no se conocen más datos sobre su familia. En 1711 se tiene referencia de una licencia otorgada a Locatelli para ir a Roma con la que se ausentaría de su puesto de violinista en la iglesia de Sta. María Maggiore de Bérgamo. Existen suposiciones de peso que hacen pensar que al llegar a Roma tomó clases con Corelli, pero éste murió al poco tiempo, en 1713. Por referencias posteriores, en cartas a sus padres, se sabe que estudió con Giuseppe Valentini, quien había sido “rival” de Corelli. En marzo de 1725 el príncipe Felipe de Hessen-Darmstadt, Gobernador de Mantua por los Habsburgo, lo nombró “*virtuoso da camera*”. Curiosamente, Antonio Vivaldi tenía todavía el título de *maestro de capilla* de Mantua aunque se había ido de allí en 1720. Para entonces, se había extendido la fama de Locatelli como un virtuoso del

⁴⁰⁸ La información biográfica de Locatelli, así como datos de su obra y ediciones, se tomó de los prólogos de tres ediciones: Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso: Opera seconda*, 1695-1764, Huntington, England: King's Music, 1991; Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso*, Ed. Marcello Castellani, Florencia, S.P.E.S., 1985; Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso* (Opus 2), Ed. Arlette Leroy-Biget, Courlay, Francia, 1993, así como de los artículos: Arend Koole y M. Talbot, “Locatelli, Pietro Antonio”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, pp. 104-107, London, Macmillan, 1980; M. Castellani, “The Italian Sonata for Transverse Flute and Basso Continuo”, *The Galpin Society Journal*, vol. 29, May, 1976, pp. 2-10; M. Talbot, “Virtuosity and Dignity”, *The Musical Times*, vol. 119, no. 1619 (1978), pp. 53-54; Simon McVeigh y J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Suffolk, Boydell Press, 2004; Notas de Jed Wentz al CD *Locatelli Complete Flute Sonatas*, 2005.

violín. Entre 1725 y 1728 se trasladó a la corte de Federico Augusto de Sajonia a quien acompañó en sus viajes; se sabe que daba exitosos conciertos en Venecia, en la corte de Bavaria, en Berlín –donde tocó para el rey de Prusia–, y que en Kassel compartió el escenario con el violinista virtuoso Jean-Marie Leclair. Desde 1729 Locatelli se estableció definitivamente en Ámsterdam, donde logró desarrollar su carrera de manera independiente, sin estar adscrito a ninguna corte ni iglesia. Realizaba ocasionales giras de conciertos, daba clases y dirigía una orquesta de aficionados. Además de publicar su obra con el editor Michel-Charles Le Cène, colaboró con él en ediciones de otros autores y a la muerte de Le Cène, realizó la catalogación de sus publicaciones. El gobierno holandés subvencionó la edición de toda su música de cámara.

Un inventario realizado después de la muerte de Locatelli contiene desde una colección de instrumentos musicales –entre ellos tres flautas: dos en Re y una *flûte d'amour*–, obras de arte, ediciones y manuscritos musicales, hasta libros de filosofía, teología, ornitología, topografía e historia, de lo cual se puede deducir, no sólo su prosperidad económica, sino su amplia cultura.

Entre sus flautas se encuentra una del constructor holandés Beukers,⁴⁰⁹ que tiene 10 cuerpos de recambio o *corps de rechange*; éstos eran las partes centrales del tubo de la flauta de distintas longitudes que se intercambiaban para adaptarse a las diferentes afinaciones (altura del diapasón) según la corte o país donde se tocara.

⁴⁰⁹ El modelo de flauta que he utilizado para la grabación de las sonatas de Luis Misón, Puchinger y algunas de las sonatas de Locatelli es precisamente una copia de Beukers.

- 9 Een fraaije Bas, met een rood Overtrekfel.
- 10 Een extra fraaije Dwarsfluit met een Zilveren Klep, waaraan ook een Fluit d'Amour, bestaande in tien Stukken en twee Aanvoegstukjes, gemaakt door Willem Beukers te Amsterdam.
- 11 Een met Spaans Leer bekleede Vioolkast voortwee Violen, van binnen bekleed met rood Fluweel en goud Galon, en met 14 differente Huisjes tot berging van verscheidene Noodzakelykheden, van buiten met koper verguld Beslag.
- 12 Een Blikke Trommel met Bas en Vioolstaaren.
- 13 Een dito, met dito.
- 14 Een Zilveren en drie Ivoren Vioolkammen.
- 15 Een groote Muziek Lessenaar met twee kopere Armen om Kaarfen op te zetten.
- 16 Een kleindere dito, met dito.
- 17 Vier dito.
- 17* Een extra fraaije Barnsteene Rottingknop, waar in gewerkt een Zinnebeeld verbeeldende Cupido en twee vliegende Duiven, met een Devies om de rand, zeer konstig gemaakt.
- 18 Een fraaije Microscop in een eikenhouten kasje

Ilustración 21. Inventario de los bienes de Locatelli en donde se describe una flauta traversa de una llave del constructor holandés Beukers con 10 cuerpos de recambio (No. 10).

Se tienen referencias de las críticas de algunos de sus contemporáneos: De Blainville escribió que la interpretación de Locatelli del *Adagio* de la Sonata Op. 5 de Corelli haría que “un canario se cayera de su percha en un desborde de placer”. Quantz compara su manera de tocar con la de Piantanida y Tartini. Carlo Robbio, conde de San Rafael, elogiaba su fuerza y brillo como ejecutante; sobre su música, decía que sus caprichos eran muy extraños, pero alababa sus sonatas por su extravagancia, la novedad de ideas, lo sublime de sus temas y la naturalidad de sus melodías. Benjamin Tate (1741) dijo "nunca se sienta, puede tocar tres horas seguidas sin cansarse; nunca he visto a nadie tocar con tal facilidad". En 1741 el viajero inglés Thomas Dampier registra la intensidad de sus ejecuciones y además, describe un aspecto interesante de su técnica instrumental:

Con seguridad Locatelli se da el lujo de ser un *Terre moto*: ... ¡qué golpes de arco!, ¡qué fuego!, ¡qué velocidad!... toca su *Laberinth* [Op. 3/12] y otra pieza 50 veces más difícil que ha compuesto últimamente, con más facilidad de la que yo puedo tararear Black Joke; y lo que es más extraordinario, nunca se quita el abrigo para tocar... toca con un arco corto, pues cree que ningún violinista puede tocar algo con un arco largo que él no pueda tocar con uno corto”.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Simon McVeigh y J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, op. cit.*, pp. 40-41 (traducción de la autora).

También hubo quien lo criticó negativamente, juzgando como excesiva su fuerza al tocar, diciendo que tocaba con tal furia que seguramente gastaba docenas de violines al año. Entre ellos están Marpurg y J. W. Lustig. Arteaga lo vio como el sucesor de Corelli. Michel Corrette lo cita en un ejemplo de articulación en su método de flauta de 1740.⁴¹¹ A fines del siglo XVIII todavía Dittersdorf recomienda sus obras para ser estudiadas.

En cuanto a su obra, Locatelli escribió básicamente conciertos y sonatas. El Op. 1 contiene *XII concerti grossi*, el Op. 2 las doce sonatas de flauta y bajo continuo, el Op. 3 es *L'arte del violino (XII Concerti y XXIV Capricci)*, el Op. 4, *VI Introduttioni teatrali y VI Concerti*, el Op. 5, *VI Sonate a 3* (2 vn/fl, bc), el Op. 6, *XII Sonate da camera* (vn, bc), el Op. 7, *VI Concerti* (4 vn, 2 va, bc), el op. 8, *X Sonate* (vn, bc/2 vn, bc), el Op. 9, *VI Concerti* (2 vn, va, bc). Algunas otras obras inventariadas –que incluyen *concerti grossi* a dos coros, solos para violín, flauta y clavecín, y algunos tríos– están perdidas. Las 12 Sonatas para violín Opus 6 (1737) se consideran entre lo mejor de su obra, sin embargo, las sonatas de flauta y sus tríos de flauta y violín con continuo, no han sido suficientemente bien ponderados en la actualidad.

Su estilo se caracterizó por diversos rasgos: 1) el uso profuso de tonalidades poco comunes para la época, además de "modulaciones" a regiones armónicas lejanas que producen cambios drásticos de color y timbre; 2) los movimientos intermedios lentos en la tónica ó en tonalidades como la relativa menor, anticipando los usos de este tipo de relación tonal que se dio más tarde; 3) el uso de notas pedal en el bajo con partes melódicas muy activas; 4) el uso de cadencias rotas para prolongar el desarrollo melódico y muchas veces cromatismos para intensificar la expresividad; 5) la escritura de *cadenzas* a sus conciertos y de profusa ornamentación en los movimientos lentos y 6) el uso de pequeños motivos, rítmicos ó melódicos, que repite a lo largo de la pieza, haciendo sus composiciones cíclicas. En cuanto a la instrumentación: utilizó la viola, e incluso hasta dos violas en sus conciertos (todavía poco usual para esa época); escribió *ritornellos* masivos con ricos desarrollos temáticos y modulaciones cuidadosamente preparadas con incursiones frecuentes del solista en los pasajes de *tutti*; recurrió al registro sobre agudo y con calidad de *bel canto* en los *solos*. Algunas de

⁴¹¹ Michel Corrette (1709-1795), *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, 1740, 2ª ed. 1753, reedición inglesa de 1773.

estas innovaciones fueron tomadas por músicos como Geminiani, Albinoni, Dall'Abaco y Leclair.

Sonatas para Flauta.

Las doce sonatas opus 2 para flauta y bajo continuo que escribió Locatelli, fueron publicadas por el propio autor en Ámsterdam en 1732 y grabadas por François Morellon la Cave (grabador del retrato más conocido de Antonio Vivaldi, cuyos conciertos para flauta Op. 10 habían sido publicados cuatro años antes, también en Ámsterdam). Están dedicadas al Sig.r. Nicola Romswinkel (1708-1755), miembro consejero de Leiden y flautista aficionado; por la dedicatoria de las sonatas se sabe que Locatelli también tocaba y enseñaba la flauta y que Romswinkel era discípulo suyo.

La primera edición del Opus 2 se vendió tan bien, que al año siguiente se hizo una reimpresión (1733). Existen dos ediciones más, de 1735 y 1737, de París (Le Clerc le Cadet) y Londres (J. Walsh, con sólo seis sonatas en distinto orden) respectivamente, y copias manuscritas –no tan fieles al original– en Bruselas, Berlín,⁴¹² París y Viena. Además, las *XII Sonatas* para flauta fueron anunciadas para su venta por distintos editores en París y Londres: Le Cène (1737), Jacob Lotter (en 1753 y en 1773), John Cox (ca. 1751), Johnson (1754) y P. Thomson (ca. 1752). Aparentemente, los dos primeros vendieron la 1ª edición de Ámsterdam, mientras que los tres últimos la de Walsh.⁴¹³ Indudablemente, Locatelli fue conocido y admirado en Europa y su fama trascendió a América. En la Biblioteca de Leiden se encuentra una copia autógrafa, revisada de la edición de Ámsterdam, del 22 de febrero de 1737, en donde Locatelli dice que envía de nuevo la edición con algunos cambios.⁴¹⁴ Existe otra edición autógrafa en la Biblioteca Bodleian de Oxford en la que el "Privilegio" está ampliado.

La información de las siguientes tablas (Tabla 7 y Tabla 8) con las distintas ediciones impresas y manuscritos de las sonatas de flauta de Locatelli, fue recopilada de las ediciones de SPES, Fuzeau y el libro *Italian Baroque solo sonatas for the recorder and the flute* (1978) de Richard McGowan.

⁴¹² Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlín.

⁴¹³ Véase Richard A. McGowan, *Italian Baroque solo sonatas for the recorder and the flute*, Detroit, Harmonie Park Press, 1978.

⁴¹⁴ Marcello Castellani: *Pietro Locatelli, Sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso*, Firenze, SPES, 1985.

Tabla 7. Ediciones de las sonatas de flauta y bajo continuo de P. A. Locatelli.

Título y no. sonatas	Lugar original	Edición/manuscrito	fecha	Observaciones, biblioteca actual (n. 415)
<i>XII Sonate à Flauto Traversiere solo è Basso.</i> <i>Dedicate al molto illustre Signore il Signor Nicola Romswinkel, di Pietro Locatelli da Bergamo.</i> <i>Opera Seconda</i> (Opus 2) (Apresso l'Autore f 6, P ^o . <i>Locatelli</i> (ed. autógrafa) (3429 A 3)	Ámsterdam	- 1ª edición, impresa por y a expensas del propio autor - grabado François Morellon la Cave	1732	- dedicadas al Signr. Nicola Romswinkel - privilegio de 1731 - copia autógrafa - Biblioteca de la Universidad de Leiden, Holanda (NL Lu) (3429 A2) 2 ediciones: 1ª privilegio 1731, 2ª privil. 1752. - GB Lcm, firma autor, priv. 1731. - British Library, London (GB Lbm), firma autor, sin privilegio. - S Skma, priv. 1731 - US NH
<i>idem</i>	Ámsterdam	reimpresión	1733	<i>idem</i>
<i>XII Sonate à flauto traversiere solo è basso.</i> <i>Opera secunda</i>	Ámsterdam	- 2ª edición, reimpresión de las placas originales sin cambios en la música	1752	-el privilegio de la hoja final de la 1ª edición se sustituye por un catálogo de obras de Locatelli - Bibl. Univ. Leiden, Holanda (NL Lu)
<i>XII Sonate à flauto traversiere solo è basso.</i> Opus 2	Ámsterdam	-edición autógrafa (1ª)	1747	-privilegio ampliado - Biblioteca Bodleian, Oxford, (GB Obl)
<i>XII Sonate à flauto traversiere solo è basso di Pietro Locatelli da Bergamo.</i> <i>Opera secunda, Nouvelle Edition</i>	París	- <i>Nouvelle édition</i> , Chez: Mr. <i>Le Clerc le Cadet</i> , Sr. Le Clerc marchand, Mme. Boivin. París, Gravées par le Sr. Hüe	1735	- corrige algunos errores pero agrega otros. - privilegio del rey - copias: B Bc (copiado de la 1ª ed.), B Bc; F Pc; US R, Wc
<i>XII Sonate à flauto traversiere solo è basso di Pietro Locatelli da Bergamo.</i> <i>Opera secunda.</i>	Ámsterdam-Leiden	-edición corregida	1737	-copia revisada y anotada por Locatelli en 1737, -Biblioteca Leiden, Holanda (NL Lu)
<i>Solos for a German flute or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin.</i> <i>Opera secunda.</i>	Londres	- J. Walsh	1737	- 6 sonatas, distinto orden (II, I, IX, X, IV y VII), N ^o . 603 - London, British Museum (GB Lbm) - otras copias: GB Ckc, Er, Ob; I BGi, US Wc.

Tabla 8. Manuscritos de las sonatas de flauta y bajo continuo de P. A. Locatelli.

Título y no. sonata	Lugar original	manuscrito	fecha	observaciones, biblioteca actual ⁴¹⁵
<i>XII Sonate a flauto traverso con cembalo di Locatelli</i>	Ámsterdam	manuscrito	s/f	A Wn. Ms. 15564 -12 sonatas en el orden original
	Bruselas	manuscrito	s/f	Bruselas, <i>Koninklijk Conservatorium Brussel</i> , B-Bkc
	Berlín	manuscrito	s/f	Berlín, <i>Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz</i>
<i>IX Sonates for Flauto Traverso and Bass</i>	París	manuscrito	s/f	París, <i>Bibliothèque Nationale de France</i> , (F Pc) Ms. L. 10,649 - mezcladas con sonatas de otros compositores; sonatas I, II (sin 3er mov.), III, V-VIII, X (sin 3er mov.) y XI
	Viena	manuscrito	s/f	Viena, A Wn
<i>XI Sonatas for Flauto Traverso and Bass</i>	Alemania		s/f	Alemania, D-brd B-MG. Ms. 13061/5 - sonatas I-VII y IX-XII
<i>Three Sonatas for Flauto Traverso and Bass</i>	Schwerin, Alemania	manuscrito	s/f	Alemania, Schwerin, <i>Mecklenburgische Landesbibliothek</i> (D-ddr SW 1. - sonatas IV, III (transp. a C), XI (incompleta). Mss. 3444-46
<i>XII Sonatas A Solo Flauta e Basso Di Pietro Locatelli</i>	México	manuscrito fechado: Mex.^{co} y Marzo 10 de 1759	1759	- Fondo Antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (M-Mna, FA, Ms. T-4-53)

Como puede verse en la tabla, se imprimieron al menos 7 ediciones (de 1732 a 1747) y se copiaron al menos 8 manuscritos (el más tardío, el novohispano de 1759) de las sonatas de flauta de Locatelli, distribuidos en las principales ciudades europeas y diseminados hasta los virreinos latinoamericanos. La fama de Locatelli trascendió el océano Atlántico y fue ejemplo a seguir en las colonias americanas hasta casi 30 años después de su publicación original.

⁴¹⁵ Siglas de las bibliotecas: A Wn, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek; B Bc, Brussels, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique; D-brd-BMG, Marburg, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz; D-ddr Bds, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek; D-ddr SW1, Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek; F Pc, París, Bibliothèque Nationale; GB: Ckc, Cambridge, Rowe Music Library, Kings College; Lbm, London, British Museum y Lcm, London, Royal College of Music; Er, Edinburgh, Reid Music Library, University of Edinburgh; Ob, Oxford Bodleian Library; NL Lu, Leiden, Universiteits-Bibliotheek; I BGi, Bérgamo, Instituto Musicale "Donizetti"; S Skma, Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek; US, NH, New Haven, Yale University, US Wc, Washington, Library of Congress; US R, Rochester Sibley Music Library, Eastman School of Music.

Las primeras dos ediciones (Ámsterdam y París), no incorporan estos pequeños cambios, evidentes en los últimos tiempos de los compases 8 y 9 del *Adagio* de la Sonata I, en donde agrega un Re y un Mi a la figura de treintaidosavos, respectivamente (ver ejemplos abajo). A partir de este detalle podemos deducir que las sonatas del manuscrito de México no están copiadas de ninguna de estas 2 ediciones (1732 o 1735) sino que, probablemente, se copiaron de la edición corregida de la Biblioteca de Leiden o de alguna posterior a ésta (Leiden, 1735 ó París, 1737), ya que sí incorporan estos cambios; lamentablemente, estas ediciones, al no estar digitalizadas, no se encuentran accesibles al público, por lo que no he podido comprobar estos detalles. A diferencia de las ediciones europeas, el formato del ms. mexicano es apaisado y no vertical.



Ilustración 22. *Adagio* de la Sonata I de P. A. Locatelli, Ed. Ámsterdam, 1732; nótese compases 8 y 9, última figura.



Ilustración 23. *Adagio* de la Sonata I del Ms. XII Sonatas a solo Flauta e Basso, México, 1759.

5.1.1. Consideraciones interpretativas de las sonatas para flauta de Locatelli

Conviene hacer notar que la articulación de la flauta está escrita con gran detalle en la partitura (ligaduras de dos, tres y cuatro notas, tildes y puntos) siguiendo las modas de la articulación violinística en boga, en las que se escribían puntos por debajo de ligaduras.⁴¹⁶

La primera edición del método de flauta de Michel Corrette (París, 1735) incluye un segmento del tercer movimiento de la Sonata IX como ejemplo de articulación de notas separadas o *staccato*, pero Locatelli utiliza el símbolo de una raya vertical, no un punto. En el manuscrito mexicano se utiliza el punto en lugar de la raya o tilde vertical (ver Ilus. 26). Corrette dice que se tocan de la misma manera. El signo de una raya o incluso de un punto (menos común) en la época barroca no necesariamente significa una nota corta (el *staccato* actual), sino notas separadas por una articulación o "golpe de lengua". En general, la articulación está cuidadosamente respetada por el copista de nuestro manuscrito, salvo por pequeñas variantes que se analizan más adelante.

Aunque las sonatas reflejan el estilo violinístico del compositor resultan muy idiomáticas para la flauta. Locatelli sabe imprimir elegancia y delicadeza al lenguaje flautístico sin perder la brillantez, dramatismo y en ocasiones agresividad que lo caracterizan; explota las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento al máximo, a través del empleo de tonalidades poco comunes, el profuso uso de incursiones a regiones armónicas alejadas, cromatismos y ornamentaciones que hacen que las sonatas resulten difíciles y muy virtuosísticas para la flauta barroca de madera de una llave. El lenguaje instrumental de las sonatas de flauta de Locatelli es una mezcla de barroco con *galante*; tiene sus fundamentos en el barroco, sin embargo, incorpora numerosos elementos del estilo *galante*, caracterizado por la diversidad de motivos melódicos como síncopas (*alla zopa*) e innumerables adornos: trinos, grupetos, apoyaturas cortas y largas, tresillos, seisillos, alternancia de ritmos lombardos y puntados; además, contienen otra característica *galante*: patrones característicos del bajo (*schemas*), uso sistemático de saltos de octava y notas pedal en el bajo sobre los que se añaden

⁴¹⁶ Para el violín esto significa articular notas estacadas dentro de una misma arcada; en la flauta equivaldría a una "innovadora" articulación (para la época) a imitación del violín, cuyo efecto es muy suave –ligada, con inflexiones de pecho “di-i-i-i”–, sin utilizar la lengua y en una sola emisión de aire. Véase J. J. Quantz: *On Playing the Flute*, 1752, Londres, Faber & Faber, 1976.

melodías floridas (véanse ejemplos en Gjerdingen (2007), pp. 13-15, 23, 49 e Ilus. 24); sin embargo, en contraposición al ideal *galante*, las armonías del bajo son, en ciertos pasajes, bastante complejas. Como bien lo hace notar David Hertz (2003, pp. 214-215), el primer movimiento, *Andante*, de la Sonata no. 9 de este Opus 2 es un ejemplo prototípico del estilo *galante*: la figura ornamental de 32avos al comienzo (como una apoyatura doble de tercera descendente), seguida de un salto en ritmo lombardo, tres apoyaturas descendentes seguidas y articulaciones incisivas por debajo de una ligadura (Do); el bajo con notas repetidas (Mi), seguidas de un salto de octava (Si) "adornado" con un ritmo punteado:



Ej. 5.1. *Andante* de la Sonata IX de P. A. Locatelli en donde se observan elementos característicos del estilo *galante*.

La evidencia demuestra que Locatelli sí tocaba flauta, sin embargo era indudablemente más violinista que flautista y esto se refleja en el lenguaje musical que emplea para su segundo instrumento. Por las ligaduras que abarcan amplios grupos de notas y el empleo de la típica articulación *detaché* de violín (antes descrita), puede deducirse que la articulación de las sonatas de flauta está pensada desde el punto de vista de un violinista. Por lo general, en la literatura flautística de la época, se usan ligaduras sobre grupos más pequeños de notas. Por la misma razón, puede inferirse que el copista del manuscrito era, muy probablemente, flautista, pues la iniciativa propia de dividir las ligaduras en grupos más pequeños denota un lenguaje más flautístico. Las características personales de la escritura de Locatelli –el uso de tonalidades alejadas de las centrales, la articulación y dinámica escritas en la partitura, la profusa ornamentación indicada– establecen un nuevo parámetro en el lenguaje de la flauta travesa, llevándola a extremos poco usuales para la época. Estos nuevos hitos sirven de modelo a compositores e intérpretes principalmente en Italia, Francia, Alemania y España, mismos que influyen de manera determinante en el quehacer musical novohispano y en la música con flauta escrita en la segunda mitad del siglo XVIII en México.



Ilustración 24. *Sonata V*, en donde se observan las marcas detalladas de articulación (puntos y ligaduras) y la profusa ornamentación en la flauta (trinos, apoyaturas, seisillos, treintaidosavos y puntillos de ritmo lombrado). Ms. mexicano *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso di Pietro Locatelli*, México, 1759, MNAH.

Las sonatas están compuestas siguiendo los patrones tradicionales de la *sonata de iglesia* en cuatro movimientos y la *sonata da camera* en tres movimientos, con estructura binaria. Locatelli escribe la ornamentación en todos los movimientos lentos de las sonatas, práctica no tan usual para la época. El primer movimiento *-Largo-* de la Sonata XII, puede tocarse opcionalmente como un canon “cuatro en dos”, es decir, duplicando las dos partes en canon a un tiempo, tal como lo indica el autor con un §. El cifrado del bajo está cuidadosamente escrito. El acompañamiento del bajo continuo se habría tocado, idealmente, con clavecín (conocido en España como "clavicordio"), violoncello (o viola da gamba, que siguió utilizándose hasta mediados de siglo) y tiorba, aunque es posible usar otros instrumentos como el órgano, el arpa o la guitarra. Como se recordará, entre los instrumentos de continuo consignados en el inventario de Bartolache, se encuentran un violonchelo y una "teorba", instrumento preferido en Italia desde el siglo XVII para acompañar desde géneros teatrales de gran formato (óperas), hasta música de cámara casera.

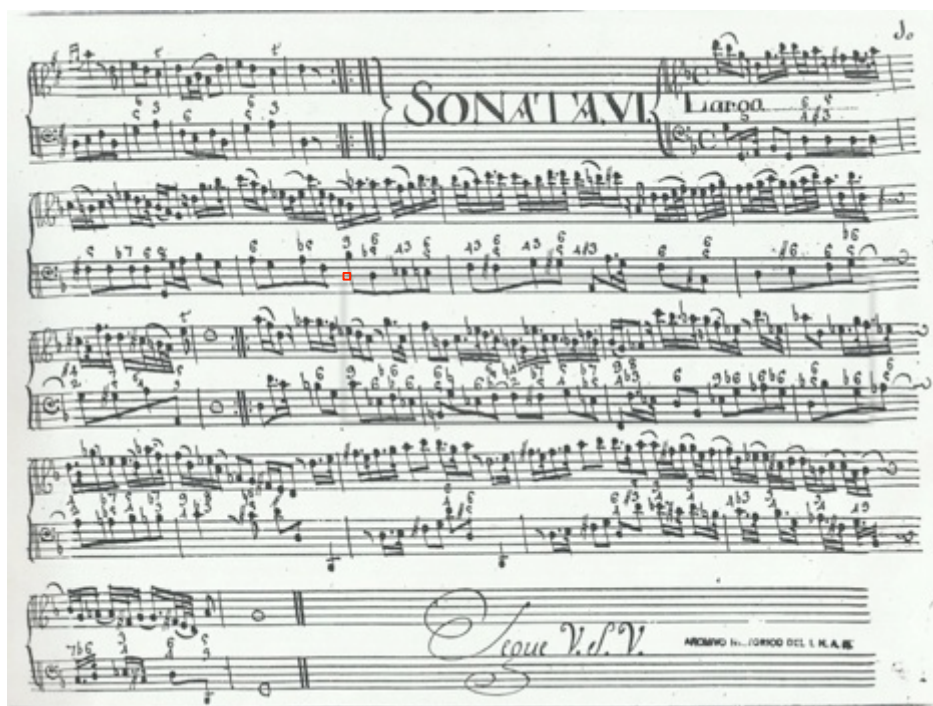


Ilustración 25. *Sonata VI* en Sol menor de Locatelli, en donde pueden observarse: enlaces armónicos complejos (6/5-6-4/2-b7/5-5/4-9/4) y el cifrado escrito cuidadosamente arriba del bajo. Ms. México, 1759.

Comparación de las XII Sonatas de Locatelli del manuscrito mexicano con las de la edición original publicada en Ámsterdam en 1732 (27 años antes).

El manuscrito de las Sonatas de Locatelli que se encuentra en la Colección Antigua del MNAH; como se ha dicho, parece no estar copiado de la edición publicada en Ámsterdam en 1732, sino de alguna de las ediciones corregidas de 1735 o 1737 (Leiden o París), aunque el formato es apaisado y no vertical. Aunque se han marcado detalladamente las diferencias sobre la transcripción de la partitura, como características generales, se puede observar lo siguiente:

- a) Las sonatas tienen la misma numeración y se encuentran en el mismo orden.
- b) Las claves en las dos voces son las mismas; cuando hay un cambio en la voz del bajo de clave de fa a clave de do en cuarta línea, el manuscrito conserva los mismos cambios.
- c) La ornamentación escrita es exactamente la misma en las dos versiones, a excepción de algunas pequeñas notas de paso y las correcciones de los 32avos de los compases 8 y 9 del el *Adagio* de la Sonata I.
- d) Mientras que en la edición de 1732 de Ámsterdam, se utiliza generalmente el signo de *bemol* "b" en lugar del *becuadro* para quitar un sostenido –siguiendo la práctica habitual del

siglo XVII y principios del XVIII– (véase Fig. a) Fa#-Fab), en el manuscrito, por lo general, se utiliza más el signo "moderno" de *becuadro* (Fig. b) Fa#-Fa *becuadro*); sin embargo, también se usa el *bemol*, como puede verse en el *Dob* agudo de los dos ejemplos, que elimina el Do#.



Fig. a) edición Ámsterdam, 1732.



Fig. b) manuscrito mexicano, 1759.

e) En la edición de Ámsterdam se utiliza el signo x para denotar los sostenidos; en el manuscrito se utiliza sistemáticamente el # (sostenido).

f) Aunque en general se respetan las ligaduras de articulación y no se altera ningún fraseo o motivo en su esencia, existen numerosos pequeños cambios; el copista del manuscrito, casi siempre, parte las ligaduras más amplias de la edición original en dos (véase Ilustración 26): si hay una ligadura sobre tres ó cuatro tiempos de tresillos, él parte las ligaduras a una por cada tresillo; en ocasiones en que hay grupos de dieciseisavos ligados de cuatro en cuatro, el copista las divide en pares (de dos en dos). Algunas veces no es tan claro para indicar el principio del grupo ligado como en la edición impresa, pero las más de las veces puede deducirse el patrón por subsecuentes marcas en pasajes paralelos.

g) Utiliza también la articulación de puntos por debajo de una ligadura, que aunque sí se utiliza en el lenguaje flautístico, proviene de la articulación del violín en la que se ejecutan notas separadas, *stacatto*, con una sola arcada. Mientras que en el manuscrito son puntos o a veces rayas pequeñas, en las ediciones impresas son tildes o rayas verticales. Esta articulación fue un rasgo característico del nuevo estilo *galante* en Italia diseminado a otros países europeos como Alemania y Francia.

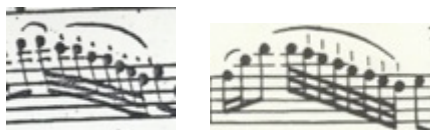


Ilustración 26. Comparación de los puntos (Ms. mexicano) y las tildes (edición Ámsterdam). Obsérvese, además, la típica partición en dos de la ligadura en el primer caso.

h) El cifrado en la voz del bajo se mantiene igual, exceptuando una o dos cifras distintas que, por la lógica del enlace armónico, son errores de copiado.

i) Los nombres de los movimientos están abreviados en el manuscrito, no así en la edición.

¿Qué relación podrían tener las sonatas de Locatelli con la sonata de Luis Misón?

En la mayoría de las bibliotecas y archivos musicales de España y México —empezando por los de la casa de Alba y del Palacio Real, las colecciones de música de las Catedrales de México y Durango, el manuscrito Eleanor Hague y otras colecciones e inventarios mexicanos posteriores (como el de José Fernández de Jáuregui)—⁴¹⁷ se incluía a Locatelli como un modelo a seguir. Está representado en el archivo de música de la Catedral Metropolitana con algunas sonatas para violín (sin atribución),⁴¹⁸ además de que se menciona su nombre en una hoja adosada a uno de los Libros de Polifonía de la CM (Javier Marín, 2013), curiosamente, junto al de Misón, Corselli, Boccherini y Corelli. Después de Corelli, a quien podemos encontrar en prácticamente todas las fuentes novohispanas y Latinoamericanas de música instrumental, con todo tipo de transcripciones (muchas de éstas para guitarra), Locatelli es el más recurrente. Quizá una de las principales razones de este fenómeno es que Locatelli perteneció a la vanguardia de los compositores italianos de música instrumental y se volvió mítico por sus interpretaciones extravagantes al violín; podría verse como el sucesor de Corelli (véase Cap. 5). Aunque clasificado en los inventarios de fines del siglo XVIII (J. Fernández de Jáuregui, 1801) como "música antigua" y con una formación dentro de la tradición barroca, las sonatas de flauta de Locatelli se ubican más bien dentro del "novedoso" estilo *galante* italiano que fue, precisamente, al que pertenecieron Misón, Corselli y Boccherini, y fue el estilo de moda en España y Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque perteneciente a una generación anterior a Misón, Locatelli tuvo en común con éste la ejecución de la flauta travesera, y el conocimiento de las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Con seguridad, Misón habría conocido, estudiado y tocado su música.

⁴¹⁷ Ver J. Koegel, "Nuevas fuentes", *Heterofonía*, CENIDIM, y E. Cruz, notas al CD *Sonatas Novohispanas II*, La Fontegara, URTEXT Digital Classics, 2005, México.

⁴¹⁸ Cotejando esta sonata de violín con las de P. A. Locatelli, encontré que corresponde a la Sonata X del Opus 6 de sus *XII Sonate à violino solo e Basso da camera* de 1737.

5.2. El enigmático *Sig.r. Puchinger*

Hasta ahora no he podido averiguar casi nada acerca del compositor de la Sonata en Re mayor de este manuscrito. El nombre parecido más cercano es de origen austriaco con las siguientes ortografías: Pössinger, Pösinger o Poessinger.

Se podría pensar que el "*Signor Puchinger*" tuviera relación con el compositor y violinista austriaco Franz Alexander Poessinger o Pössinger quien, además, tiene obras para flauta, pero lo desmienten las fechas de su nacimiento y muerte: 1767-1827, posteriores a la fecha de la sonata en el manuscrito mexicano (1759). De acuerdo al *Dictionary of musicians from the earliest ages to the present times*, editado en Londres en 1827, Pössinger publicó sus obras en Viena entre 1792 y 1803; lamentablemente, no he podido encontrar ningún dato de algún otro compositor anterior con este nombre.

El autor de dicha sonata, bien pudiera ser un compositor y flautista de origen holandés, alemán ó inglés (quizás asociado a Locatelli), pero, hasta ahora, tampoco ha podido identificarse su nombre en ninguna de las listas o inventarios de bibliotecas musicales de Europa o América. Otro nombre que podría asociarse a Puchinger es la conjunción de los nombres catalanes Puig y Guerre,⁴¹⁹ pero su búsqueda tampoco ha arrojado ningún resultado hasta ahora.

5.2.1. Consideraciones interpretativas de la Sonata en Re mayor de Puchinger

El estilo de esta obra es muy italiano y totalmente idiomático para la flauta, con pasajes melódicos en treintaydosavos de considerable virtuosismo sobre armonías sencillas y enlaces armónicos directos. La tonalidad de Re mayor favorece la sonoridad del instrumento y ofrece mayor facilidad técnica para los pasajes virtuosos. A diferencia de las sonatas de Locatelli, esta obra corresponde a una tradición anterior, más cercana a Antonio Vivaldi, pero con un lenguaje más conservador y menos "atrevido" desde el punto de vista armónico y estructural. La Sonata en Re mayor de Puchinger no tiene cifrado en el bajo, a excepción de algunos seises

⁴¹⁹ Agradezco esta sugerencia al Dr. Craig Russell.

(primeras inversiones de acordes) y pocas séptimas. Las progresiones armónicas de los movimientos lentos denotan a un compositor poco experimentado, con un manejo poco sofisticado del discurso armónico. Aunque en parte puede deberse a que se enmarca dentro de la estética *galante*, en donde el ritmo armónico es lento, ciertos pasajes resultan muy estáticos debido a la falta de movimiento o de dirección en la línea del bajo; incluso, algunos enlaces armónicos parecen abruptos o un poco truncados porque las inflexiones armónicas son demasiado cortas. Por ejemplo, en el 1^{er} movimiento, *Adagio*, las secuencias de los compases 6 al 8 en la región dominante (La mayor), al igual que el comienzo de la 2^a parte (también en La mayor hasta el compás 12), con acordes consecutivos de sexta (en primera inversión) que enfatizan el acorde dominante, oscilan de manera estática hasta el "puente" que regresa a Re mayor. Los compases 9-11, de manera semejante a los compases 6-8, mantienen dos progresiones tipo *fabordón* de acordes de sexta alrededor de La mayor, sin dirección armónica aparente (ver Ej. 5.2.1., abajo). En el tercer movimiento, *Larghetto*, la inflexión "modulatoria" hacia Mi mayor de los compases 19-20 parece insuficiente, demasiado corta, y la sección de los compases 38-44 parecería faltarle un acorde en la conducción del segundo tiempo hacia el primero del compás (ver Ej. 5.2.2., *Larghetto*).

A continuación podemos ver algunos ejemplos de los enlaces armónicos en el *Adagio*:

Ej. 5.2.1. *Adagio* de la Sonata en Re mayor de Puchinger, progresiones armónicas.

Sonata a solo Flauta e Basso

Adagio

6

4

4

8

6 6 6 26

6 6 6 6 6 26

6 6 26

6 región dominante (La mayor) progresión fabordón



Ej. 5.2.2. *Larghetto* de la Sonata en Re mayor de Puchinger.



Como puede observarse, Puchinger se mantiene en las regiones de tónica-subdominante-dominante y, como se ha dicho, especialmente en el *Adagio* y en el *Larghetto*, algunas secuencias melódicas son poco elocuentes. Sin embargo, su estilo característico es interesante, la obra está cargada de energía y vivacidad y, como se ha enfatizado, conociendo las prácticas de ornamentación de la época, tanto en la voz de la flauta como en la realización del bajo continuo, se puede lograr una interpretación convincente.

Los movimientos rápidos se sostienen muy bien gracias a la elaboración y ornamentación melódica escrita sobre una base armónica simple y con progresiones más claras. En el *Vivace* las secuencias melódicas con motivos de treintaidosavos sobre una armonía de progresiones básicas –reforzadas por enlaces entre dominante y tónica, haciendo uso de acordes en estado fundamental y primera inversión, así como séptimas de dominante y

sus inversiones que desembocan hacia la región del relativo menor (Si menor, vi) y del segundo grado (Mi menor, ii)– infunden una gran energía y vivacidad característica del temperamento extrovertido de los compositores italianos. El *Presto* es, en realidad, una *giga* con progresiones armónicas por quintas y cuartas que en algunos pasajes recuerdan el carácter ininterrumpido de la tarantela italiana.

Ej. 5.2.3. *Vivace* de la Sonata en Re mayor de Puchinger; ejemplos de las progresiones armónicas.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-6) is marked 'Vivace' and includes a '6' chord in the bass line. The second system (measures 7-12) is marked '6/5' and 'región dominante (La mayor)'. The third system (measures 13-20) is marked '4/2' and 'Re mayor'. The fourth system (measures 21-26) is marked '6' and 'región-relativa menor (Si menor)'. The fifth system (measures 27-32) is marked 'Si menor' and 'dominante-tónica'.

Mi menor, dominante-tónica

Las marcas de articulación en la parte de la flauta se limitan a ligaduras en los tresillos y grupos de treintaidosavos, y a algunas ligaduras de dos en dos en los dieciseisavos del *Adagio* (lo cual, por supuesto, no quiere decir que se utilicen solamente esas articulaciones para su interpretación, sino que se aplicaría toda una variedad de "golpes de lengua" utilizadas usualmente en la ejecución de la música barroca y galante, descritas detalladamente en el tratado de Quantz). Los movimientos lentos de Puchinger, a diferencia de los de Locatelli, se caracterizan por carecer de ornamentación. Para lograr una interpretación convincente, más elocuente y acorde con los principios de retórica de la época, resulta indispensable agregar ornamentación a la línea melódica en estos movimientos. El interés en que el estudio y difusión de este *corpus* tenga una función práctica dentro de la interpretación flautística y la perspectiva de la ejecución instrumental basada en criterios historicistas de la autora, llevará a proponer otro objetivo más de este trabajo (que se incluirá en la edición crítica del manuscrito): una sugerencia de ornamentación para estos movimientos, siguiendo los principios de ornamentación libre o italiana, estilo Corelli o Vivaldi.

Reflexiones generales sobre Puchinger

Debido a que se encuentra en el cuaderno de la colección completa de las sonatas de Locatelli, al posible origen holandés/alemán (o austriaco) del nombre Puchinger (Pössinger) y al indudable carácter italiano de su música, el enigmático *Signor* Puchinger podría haber tenido alguna conexión con Locatelli. Como se recordará, las *XII Sonatas* de Locatelli fueron publicadas en Ámsterdam en 1732, donde el compositor vivió la mitad de su vida y trabajó con una orquesta de aficionados. Puchinger podría haber sido el compilador de este cuaderno

de flauta y ¿porqué no? el compositor de algunas de las piezas de danza. También cabe la posibilidad de que la conexión fuera con el flautista español Luis Misón, ya que también a Misón le antecede el "*Sign*." y su Sonata en La menor está incluida en el manuscrito.

No cabe duda que esta sonata es obra de un flautista virtuoso, quizás poco experimentado en la composición y en la armonía, pero con gran facilidad en el instrumento y buscando retos técnicos y de "lucimiento" de la flauta. Una hipótesis, aunque remota, es que Puchinger fuera un flautista venido a la Nueva España y, en su cuaderno de obras favoritas y útiles para tocar en los bailes teatrales o palaciegos, hubiese incluido una obra suya. Quizás algún día lo sabremos, a la luz de nueva documentación.

5.3. El "inimitable Orfeo" Luis Misón (1727-1766). Nuevos datos biográficos.

Aunque su biografía es aún incompleta, en 2007 publiqué algunos datos, hasta entonces inéditos, de documentos acerca de la vida de Luis Misón en el artículo "*La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México.*"⁴²⁰ Se incluyen aquí las transcripciones completas de dichos documentos, que ayudan a esclarecer la ascendencia y parentescos de Misón. Mucho le debemos a los estudios del musicólogo José Subirá, que fue de los primeros en mostrar gran interés en la obra y el personaje de Misón.

Misón, bautizado en Mataró, Barcelona, el 26 de agosto de 1727⁴²¹ y muerto en Madrid el 13 de febrero de 1766⁴²², gozó de una gran reputación en su época como excelente ejecutante de la flauta, el oboe, y como compositor de *tonadillas escénicas*, aunque muy poco se conoce sobre su vida y su formación antes de su llegada a Madrid.

Su acta de bautismo se encuentra en el Museo Archivo de Sta. María de Mataró, siendo el nombre originalmente Michon: "Lluis Seferino Michon". Su padre fue Enrique Michon, originario de la ciudad de Metz [Mes] en Lorena, Francia, emigrado a España. Gracias a mis trabajos de investigación sabática en Madrid en 2006-2007, logré localizar el testamento del padre en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, su "Declaración de Pobre" fechada en 1742. Por estos documentos sabemos ahora que Henri Michon fue oboísta (y probablemente flautista) de las Reales Guardias de Infantería Españolas;⁴²³ no sería demasiado aventurado pensar que Michon llegó a España como músico militar del contingente francés de la base naval que se estableció en Mataró en apoyo a Felipe V durante la Guerra de Sucesión. No se sabe cuándo se habrá trasladado a Madrid con su familia, pero sabemos que logró sobrevivir como músico cortesano y que nombra en 1742, en su lecho de muerte, "por su Unico y

⁴²⁰ Véase M. Díez-Canedo, "Las flauta travesera en las dos orillas; una sonata de Luis Misón en México" en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, Madrid, ICCM, 2007, pp. 41-72.

⁴²¹ Libro XIII, folio 5, Registro de Bautismos, Museu Arxiu de Santa María, Mataró (doc. anexo).

⁴²² J. Subirá: "Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)", *Anuario Musical*, XIII, 1958, p. 16.

⁴²³ Agradezco la ayuda de las autoridades del Archivo Histórico de Protocolos (AHP); documento testamentario de "Declaración de Pobre" de Henrique Michon, 1742, sig. T.16219. Nótese que la ortografía del nombre es aún "Luis Michon". Enrique Michon debió haber coincidido en las Reales Guardias Españolas y Valonas con el destacado compositor Juan Baptista Plá, oboísta/flautista y violinista. Véase B. Kenyon de Pascual, "El primer oboe español...", *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, p. 4.

Universal Heredero a Luis Michon su Hijo legitimo”. Su madre fue Manuela Ferreira [Ferreyra] y fueron sus padrinos de bautismo Manuel Ferreira y Mariana Ferreira y Ladrón de Guevara [Gavara], aparentemente, los propios abuelos.⁴²⁴ La madre era probablemente hija de Manuel Ferreira, también músico –arpista y compositor– y hermana (?) de Manuel Ferreira “el menor”⁴²⁵ que fue guitarrista en los teatros de Madrid desde 1737, primer músico en 1745 de las compañías de Manuel Muñoz, José Parra y, desde 1776, al morir Antonio Guerrero, de la de Manuel Martínez.⁴²⁶

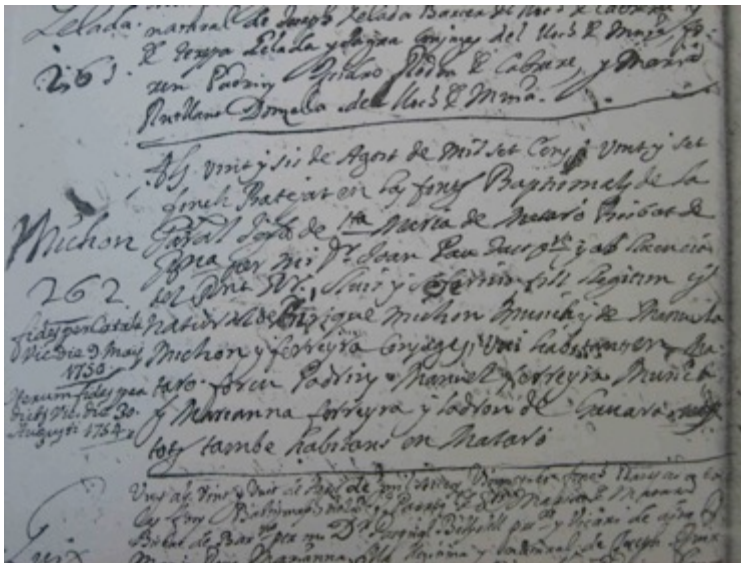


Ilustración 27. Acta bautismal de Luis Misón (Lluís Seferino Michon, 26 de agosto, 1726).

El padre, Enrique Michon, debió ser uno de los músicos franceses que introdujo a España la tradición francesa de la escuela de vientos, llevando el oboe y la flauta barrocos, junto con la técnica y repertorio propios. Lógico es pensar entonces que Luis recibiera gran

⁴²⁴ Se sabe que Mariana Ladrón de Guevara era la esposa de Manuel Ferreira (padre), pero no se descarta la posibilidad de que hubiese una hija también llamada Mariana (Ferreira y Ladrón de Guevara), y que los padrinos fuesen los tíos maternos.

⁴²⁵ Agradezco a Andrea Bombi la información acerca de la existencia de dos Manuel Ferreira, “el mayor” (el padre) y “el menor” (muy probablemente el hijo) y sus datos biográficos. Ferreira “el mayor”, fue arpista y segundo maestro de capilla de la Capilla Real en Granada entre el 30 de junio de 1702 y el mes de agosto de 1707; aparentemente, participa como compositor en los teatros de Madrid hacia 1713 (puso música a la zarzuela *No basta en amor lo fino* de Juan Salvó y Vela). Entre 1720 y 1726 se cree que compuso la ópera *El mayor triunfo de la mayor guerra* y actuó sin interrupciones como primer músico de diferentes compañías teatrales (Juan Álvarez y Félix Ferreira, ¿su hermano?, Juan de Chávez) y en producciones cortesananas de teatro musical en el Buen Retiro.

⁴²⁶ Véase Emilio Casares, “Manuel Ferreira”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), vol. 6, Madrid, SGAE, 2000, pp. 86-87.

parte de su instrucción musical de su propio padre, quien sin lugar a duda lo encaminó hacia emplearse al servicio del Rey, primero como músico de las Guardias Reales y después de la Capilla Real; también parece razonable pensar que los Ferreira –padrino/abuelo y tío, respectivamente– fueran en gran parte responsables de abrir las puertas a Misón al mundo de los teatros madrileños e influyeran en su vocación como compositor de tonadillas escénicas. Como ya hemos dicho, en 1749 figura en la Nueva Planta y Reglamento de músicos de la Capilla Real, como cuarto oboe, y sigue, en la de 1756, compartiendo atril con Manuel Cavazza y los Mestres.

Algunos documentos del archivo del Palacio Real nos proporcionan información interesante respecto al proceso de contratación de Misón: del 27 de junio de 1748, el “Real Decreto nombrando Musico de oboe y flauta de la Capilla con 300 ducados de sueldo a Don Luis Misón”,⁴²⁷ un poder notarial del 3 de abril de 1749 para que el “Gentilhombre de cámara de su Majestad”, Don Francisco Pimentel, pueda cobrar por él “cuanto de uno y otro empleo se me este deviendo hasta oy desde la fecha...”,⁴²⁸ y del 22 de abril de 1753 al Cardenal Mendoza, una “Real Orden admitiendo a Mison en la plaza que antes tubo”. La carta sigue “el Rey me ha mandado avisar a V.a Xm.a. [Vuestra Excelentísima] á reiterados ruegos del embajador de Portugal há venido en recibir á Mison en la plaza que antes tubo, pero que le prevenga V.a. Xm.a que á el primer desacierto que execute sera castigado rigurosamente”.⁴²⁹ Revisando los registros de nóminas de los músicos de la Real Capilla, encontré que Misón tiene regularmente descuentos en su salario por faltas de asistencia (de dos a cinco faltas por mes), pero precisamente en diciembre de 1752 tiene descontadas 32 faltas de asistencia; en la nómina de enero dice: “a Misón no se le libra cantidad alguna por hallarse ausente sin licencia”.⁴³⁰ Basándose en estos hechos, la hipótesis más probable es que se le hubiese suspendido de su plaza por haberse ausentado sin licencia o sin aviso, ¿quizás invitado a tocar

⁴²⁷ APR, Caja 852/41 (expediente personal de José Princaut, trompa). Existen otros tres documentos del proceso seguido para otorgarle la plaza a Misón: uno del Rey al Marqués de Villafranca en que le dice “he venido en concederle la plaza de músico de oboe y flauta en mi Real Capilla con el sueldo de trecientos ducados. Tendreislo entendido y dispondreis se les formen los asientos correspondientes”; otro del secretario del Rey, Don Bernardino Manuel Spino en que se le concede la plaza, y otro de confirmación, posterior, de junio de 1750, firmado por el Cardenal Mendoza.

⁴²⁸ APR, Caja 300/2 (expediente personal de Luis Misón); Archivo Histórico de Protocolos (AHP), Tomo 16283, con la firma de Misón. Los dos empleos a los que se refiere son Músico de la Real Capilla de S. M. y de sus Reales Guardias de Infantería Española.

⁴²⁹ APR, Caja 852/41.

⁴³⁰ APR, Caja 79/2.

en los teatros de Lisboa?, de ahí que lo apoyara el embajador de Portugal para recuperar su plaza; es posible también que sus múltiples obligaciones como compositor y ejecutante de música de los teatros madrileños lo tuvieran absorto en alguna producción importante de fin de año relacionada con el embajador de Portugal y lo hubiesen distraído de sus responsabilidades en la Capilla Real. Es de suponer que el admitirlo nuevamente en su plaza supuso una labor de convencimiento y seguramente, un informe al rey de su buen desempeño y comportamiento hasta entonces, a pesar de que eran conocidas las constantes quejas por la indisciplina de los músicos de la Capilla Real; el Cardenal Mendoza venía tratando de reformar con decretos, desde 1747, el comportamiento “un tanto escandaloso” de los músicos de la capilla durante los servicios.⁴³¹ Por fortuna, cualquiera que hubiese sido la causa, parece haberla subsanado, pues aparentemente continuó al servicio del rey hasta su muerte, en 1766.⁴³²

Misión formó parte también de las orquestas del Coliseo del Buen Retiro y de los Reales Sitios de Aranjuez⁴³³ en donde se representaban óperas y serenatas para la realeza. Según Robert Stevenson fue asimismo organista del Convento de la Encarnación, sin embargo, no ha sido posible corroborar este dato en la documentación consultada.

Desde un principio se le conoció como el inventor de la *tonadilla escénica*⁴³⁴ y se le considera uno de los mejores y más prolíficos compositores dentro del género teatral español de mediados del siglo XVIII. Su música, que se tocaba en los coliseos madrileños del Príncipe y de la Cruz, fue atesorada en los archivos musicales de la Casa Real y está actualmente distribuida entre el Real Conservatorio Superior de Música, la Biblioteca Histórica de Madrid y la Biblioteca Nacional: comprende más de 80 tonadillas, para las cuales en ocasiones él mismo escribía los textos, sainetes, entremeses, zarzuelas y comedias; sus zarzuelas *El tutor enamorado* y *El cazador*, escritas en colaboración con Ramón de la Cruz, se tocaron en la embajada francesa en 1764, siendo embajador el Marqués de Osuna. Su obra teatral, tan

⁴³¹ “En el coro de la real capilla de S. M. no se guarda por los individuos músicos de ella aquel silencio, compostura y reverencia que es debido a tan sagrado lugar, de lo que se ha seguido y sigue nota de escándalo”, véase A. Martín Moreno, *HME*, p. 51.

⁴³² J. Ortega: “La Real Capilla de Carlos III...”, p. 428.

⁴³³ Aparece en la planta de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, entre 1747 y 1758, como cuarto oboe, junto a Manuel Cavaza, Francisco Mestres, Juan López y José Escalonet (supernumerario) y como segundo en la orquesta de los Reales Sitios de Aranjuez. Véase A. Martín Moreno, *HME*, p. 358 y p. 361.

⁴³⁴ Aunque ahora se sabe que se escribieron tonadillas escénicas desde antes por Antonio Guerrero (c. 1710-1776); se puede encontrar una lista de las tonadillas escénicas de Misón en J. Subirá, J: *La Tonadilla Escénica*, I, pp. 343-344. La Biblioteca Histórica de Madrid tiene más de 2000 tonadillas que atestiguan el gran florecimiento del género.

característicamente española, ha permanecido hasta ahora muy poco conocida y ciertamente subvalorada, debido en parte a prejuicios comparativos de la tonadilla escénica con la ópera, recibiendo la primera el juicio despectivo de “género menor”, sin que se aprecie su justo valor.

Sus habilidades como flautista y compositor le merecieron esta inscripción en un folleto de *Comedia de Navidades* de 1761 “...inclúyense en ella las letras de todas las tonadillas, cuyo metro y composición son del inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este siglo”.⁴³⁵ Misón, amigo de los fabulistas y poetas Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego, fue alabado por este último en *El tordo flautista* por sus habilidades instrumentales:

Era un gusto el oír, era un encanto
a un tordo, gran flautista: pero tanto
que en la gaita gallega
o la pasión me ciega
o a Misón le llevaba mil ventajas.
Cuando todas las aves se hacen rajás
saludando a la aurora,
y la turba confusa charladora
la canta sin compás y con destreza
todo cuanto viene a la cabeza;
el flautista empezó: cesó el concierto;
los pájaros con tanto pico abierto
oyeron en un tono soberano
las folías, la gaita y el villano.
Al escuchar las aves tales cosas,
quedaron admiradas y envidiosas:
los jilgueros, preciados de cantores,
los vanos ruiseñores,
unos y otros corridos,
callan entre las hojas escondidos.
Ufano el tordo grita: “Camaradas,
ni saben ni sabrán estas tonadas
los pájaros ociosos,
sino los retirados, estudiosos.

⁴³⁵ Folleto de explicación de los bailes “Comedia de Navidades, *Cumplirle a Dios la palabra y Sacrificio en Sicilia*” de 1761, representada en el Coliseo de la Cruz por la compañía de la viuda de A. Guerrero; J. Subirá, *La Tonadilla escénica*, Madrid, 1928; A. Barbieri, *Catálogo de la BN*, MSS. 14015/10, p. 372.

Sabed que con un hábil zapatero
estudié un año entero;
y dale que le das a tus zapatos,
y alternando silbábamos un rato.
En fin, viéndome diestro,
“*vuela al campo*, me dice mi maestro,
y harás ver a las aves, de mi parte,
lo que gana el ingenio con el arte”.

Compartiendo la misma situación con el violinista José Herrando,⁴³⁶ perteneció también a las “academias” musicales de Madrid y, como él, mantuvo una estrecha relación con la casa de Alba, de la que era invitado asiduo. Herrando –también de Valencia y nacido solo seis años antes que Misón– se había trasladado a Madrid por las mismas fechas; es muy probable que se conocieran desde su juventud. Es interesante notar que en el grabado de la portada del tratado de violín de Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín...*, publicado en París en 1756,⁴³⁷ además de incluir una flauta travesera, figura un libro abierto con un Minueto de Misón; es sin duda un detalle significativo para realzar el aprecio de que gozaba entre sus contemporáneos. Tanto Misón como Herrando dedicaron obras al Duque de Alba y al Duque de Arcos, que fue discípulo del violinista.⁴³⁸

⁴³⁶ José Herrando (ca. 1720-1763); para información sobre este músico y su obra, véase: E. Moreno: “Aspectos técnicos del tratado de violín...”, pp. 555-655; Lothar Siemens H.: “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, (1988), pp. 657-765.

⁴³⁷ Además de la edición Parísina del tratado de Herrando, existe una copia de 1759 en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como copias en Guatemala y México. El tratado está dedicado al Duque de Arcos, padre del Duque de Alba, “Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo”, de quien Herrando fue maestro de violín y viola.

⁴³⁸ Misón le dedica sus *Seis sonatas a flauta travesera y bajo*, y Herrando, su *Libro de diferentes lecciones para viola*, c. 1755 (ahora perdido).



Ilustración 28. *Arte y Puntual Explicación*, de José Herrando, 1756; detalle de la portada con flauta travesera de una llave y Minueto de Misón.

Misión cayó enfermo con 37 años, en 1764, como lo atestigua la letra de una seguidilla autobiográfica:

Corte augusta española,
 Misón enfermo
 ¡Ay, prenda mía!
 ¡Ay, dueño amado!),
 sus afectos te muestra.

Merezca aplausos,
 pues si esto hace enfermo,
 más hará sano.
 será bien vista
 de Misón casi ciego
 la tonadilla.

Escucha, atiende,
 ...
 Óyeme, perla mía,
 a quien te ama,
 que no es razón que olvides,
 pena tirana.

Murió el 13 de febrero de 1766 y fue enterrado en la parroquia de San Martín de Madrid, vivía en la calle del Desengaño.⁴³⁹ Su esposa fue Gracia Zamora, sin quedar registro de ningún hijo. Su fama trascendió a su muerte ya que 20 años después, en 1789, se interpretó, por los hermanos Julián, un concierto suyo para dos flautas y orquesta en el Teatro de los Caños del Peral.⁴⁴⁰ Aunque su música se conoció en las colonias americanas, Misón no estuvo en América y es probable que nunca saliera de la península ibérica.

⁴³⁹ J. Subirá: “Necrologías musicales madrileñas”, (Años 1611-1808)”, *Anuario Musical*, 13 (1958), p. 16.

⁴⁴⁰ J. Subirá: *La música en la casa de Alba*, Madrid, 1927.

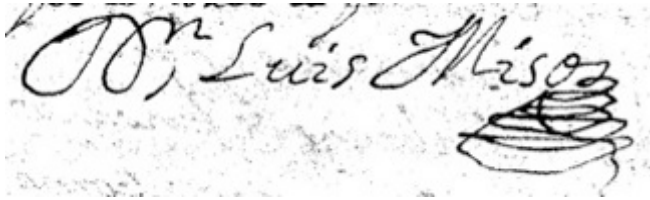


Ilustración 29. Firma de Luis Misón en una carta poder a Francisco Pimentel, documento del Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, España.

Su obra instrumental

Gracias a José Subirá, quien describió en 1927 el archivo musical de la Casa de Alba, sabemos que Misón compuso doce sonatas para flauta travesera que dedicó al Duque de Alba; lamentablemente el legado que se encontraba en el Palacio de Liria desapareció en los años de la Guerra Civil española (1936/39). La portada decía *Seis sonatas a flauta travesera y viola, obligadas, hechas para el Exmo Sr. Duque de Alba*, lo cual se ha prestado a diversas interpretaciones. Subirá creyó que la parte de la viola se había perdido, mientras que Martín Moreno y Lothar Siemens sostienen que “viola” se refería a la parte de bajo ahí escrita (¿viola da gamba, quizás?), en clave de Fa (la última hoja de la colección está reproducida en el libro *Historia de la Música Española* de J. Subirá, 1953), opinión a la que me adhiero por ser ésta la forma en la que se escribían la mayoría de las sonatas para un instrumento agudo y bajo continuo, y por no existir todavía una tradición de dúos con viola *da braccio*.

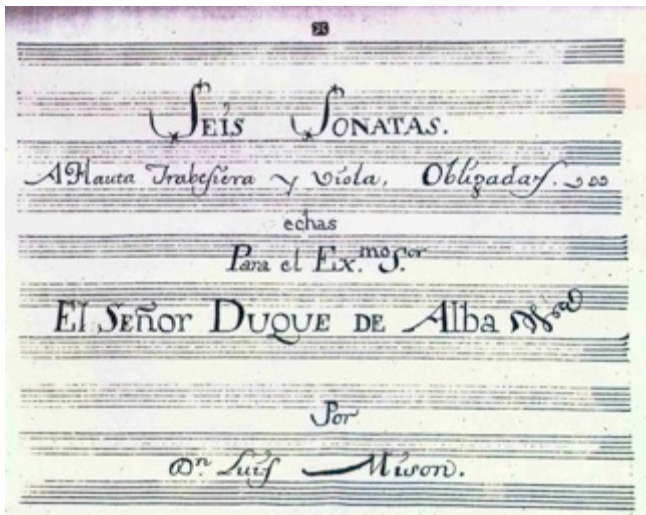


Ilustración 30. Portada de las *Seis Sonatas para Flauta Travesera y Viola*, dedicadas al Duque de Alba, de Luis Misón, en imagen reproducida por J. Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953. Nótese que tiene una rúbrica de cuatro pétalos, parecida a la del Ms. *XII Sonatas*.



Ilustración 31. Última página de las 6 Sonatas para Flauta y viola de Luis Misón. *Allegro à la française*. Imagen de J. Subirá, 1953.

En cuanto al número de sonatas, Subirá explica que en la página siguiente de la sonata sexta dice: “Segunda parte de otras Seis sonatas”, estando las siguientes seis sonatas con una numeración correlativa, de la 7 a la 12.⁴⁴¹ Además de estas sonatas, gracias al musicólogo Lothar Siemens conocemos una sonata para oboe atribuida a Luis Misón, perteneciente a la biblioteca del Conde Fernán Núñez.⁴⁴²

En el trabajo realizado por el musicólogo George Truett Hollis sobre el inventario y tasación de los instrumentos y “papeles de música” a la muerte del Duque de Alba,⁴⁴³ no aparece el nombre de Misón entre los compositores nombrados (tampoco el de J. Herrando). Cabe la posibilidad de que sus obras se encontraran dentro de la colección que dice “Seis sonatas Sin Autor” o en “Treinta [y se]is Sonatas de diferentes autores encuadernados en pasta”, o que no se hallaran en la colección inventariada en ese momento (diez años después de la muerte de Misón); lo cierto es que sus doce sonatas estaban dedicadas al Duque de Alba, en algún momento pertenecieron a su archivo musical y posteriormente fueron halladas por Subirá en el legado perteneciente a la Casa de Alba. Cabe hacerse la pregunta ¿acaso es ésta una de las famosas sonatas perdidas del archivo de la Casa de Alba?. En el manuscrito

⁴⁴¹ *Ídem*, p. 199.

⁴⁴² L. Siemens: “Una sonata atribuible a Luis Misón”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992) pp. 761-73.

⁴⁴³ George Truett Hollis: *Inventario y Tasación de los instrumentos y papeles de música, de la Testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)*, *Anuario Musical* 59 (2004), pp. 151-172.

mexicano en cuestión está escrito: *SONATA. A Solo. Flauta è Basso. del Sig.r Misson*. No cabe la menor duda de que se trata del mismo Luis Misón, o Misson (se usaron las dos ortografías por igual), oboísta, compositor y flautista de la corte madrileña. Se ha cotejado esta sonata con las doce sonatas descritas por Subirá en su libro *La música en la Casa de Alba* y no hay correspondencia con ninguna de las doce. La sonata incluida en el ms. de México está en La menor y consta de tres movimientos: *Andante* en C, *Adagio* en 3/4 y *Presto* en 3/4. De las sonatas descritas por Subirá, 5 están en Re mayor, una en Sol mayor, 3 en Mi menor, 2 en Fa mayor y una en Do mayor, y ningún primer movimiento coincide con el tiempo de compás o asignación del nombre italiano del movimiento. Podemos concluir entonces, que esta sonata no formaba parte de la colección de doce sonatas dedicadas al Duque de Alba.

Existen movimientos de sonata sueltos en algunas de las colecciones latinoamericanas, a saber: un *Adagio* en el Ms. Eleanor Hague, en Si bemol mayor, que podría corresponder al segundo movimiento de la Sonata IX en Fa mayor descrita por Subirá, “Adagio” en Si bemol y binario. El movimiento suelto, *Allegro*, de Pietro A. Locatelli de este mismo manuscrito (que curiosamente antecede al *Adagio* de Misón) corresponde al *Allegro* final de la Sonata IV en Re mayor de la colección de doce sonatas para flauta travesera y bajo continuo. En el Libro de Zifra conservado en el Museo Nacional de Historia de Lima, Perú, se encuentra una sonata (en un movimiento) para guitarra,⁴⁴⁴ por ahora sin correspondencia encontrada. En el archivo de música de la Catedral de Durango se encuentra una "Overtura" a dos violines y bajo de Misón.

5.3.1. Consideraciones interpretativas de Misón

Es sabido que, desde las primeras décadas del siglo XVIII, la Capilla Real fue uno de los primeros y principales centros musicales en incorporar el nuevo estilo moderno italiano a la composición de la música cortesana; los mismos compositores españoles como Lliteres, Durón y Torres fueron los que se encargaron de este proceso.⁴⁴⁵ Así pues, la predilección de la reina Isabel de Farnesio por la música italiana, con la contratación de Falconi y, más tarde, de

⁴⁴⁴ El editor del *Libro de Zifra* de Lima, J. Echecopar, anotó “Sonata de Misón” como anónima y la transcripción para guitarra moderna no permite conocer la escritura original, aunque no estaba escrita en tablatura sino en notación convencional y es muy guitarrística (con arpeggios recurrentes).

⁴⁴⁵ Véase Á. Torrente: “Las secciones italianizantes...”, *op. cit.*

Corselli (1738) como maestros de capilla, así como la venida de Farinelli (1737) y el grupo de instrumentistas y cantantes italianos a la corte, no hizo más que reforzar y actualizar un proceso de italianización y modernización de la música española que ya se venía dando en este ámbito. La producción musical de Misón se desarrolló estando él inmerso en el medio musical de la Capilla Real y de los teatros españoles. Misón tocó como oboísta y flautista en todos los estrenos de las óperas, serenatas e *intermezzi* italianos de época.⁴⁴⁶ Entre 1748 (su entrada a la capilla) y su prematura muerte, en 1766, se estrenaron numerosas obras de Courcelle, Conforto, Cocchi, Jommelli, Coradini, Mele, Gallupi; compartía, además, ensayos cotidianos con cantantes (como el propio Farinelli) e instrumentistas virtuosos italianos –principalmente en las cuerdas– como Geminiani, Terri, Facco, Porretti, que debieron tener una influencia determinante sobre él y sus colegas españoles. Por otro lado, los instrumentistas de viento de la Real Capilla y de los teatros para la época de Misón y durante la segunda mitad del siglo XVIII, eran en su mayor parte, españoles; algunos, de ascendencia italiana como Cabazza, pero ya nacido en España (de Toledo), F. Mestres, J. López (de Alicante), M. Espinosa de los Monteros (de Jaén), J. Isnar (de Madrid), los bajones y fagotes de distintas regiones de España, las trompas divididas entre españoles y músicos de Francia y Bohemia (Scheffler y Princraut).⁴⁴⁷

La sonata de Misón es un claro producto de su entorno y de su época; se enmarca dentro del estilo "moderno" italiano –*galante*–⁴⁴⁸, de textura ligera, ritmo armónico lento, bajo simple y melodía cantábil y ornamentada, destacando además un sello estilístico propio con claros elementos hispánicos. La ausencia casi total de una escritura contrapuntística en el bajo es notable y denota un alejamiento del estilo barroco.

En esta sonata se muestra a un Misón con un oficio de compositor maduro y pulido. Tiene tres movimientos, todos de forma binaria AB, con nombres en italiano, *Andante*-

⁴⁴⁶ Su nombre aparece en las partes de oboe/flauta de los *intermezzi* *La Burla da vero* de Giocchino Cocchi (1754), *Don Trastullo* y *L'Ucellatrice* de Niccoló Jomelli (1757/58), y *Festa cinese* de Nicola Conforto (1751) en los manuscritos del archivo de la Biblioteca del Palacio Real. MUS/MSS432, MUS/MSS434/424 y MUS/MSS437. Agradezco a Álvaro Torrente el consejo de consultar estos manuscritos. A. Torrente: *Italian intermezzi in the Spanish court (1738-1758)*; ponencia presentada en el Congreso *Musical Theatre and Identity in Eighteenth Century Spain and America*, UCLA, octubre, 2006.

⁴⁴⁷ Para información más completa sobre la procedencia de los instrumentistas de la Real Capilla, consúltese la tesis de J. Ortega, *La Música en la Corte de Carlos III...*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Para estilo *galante*, véanse notas 54-55 de esta tesis.

Adagio-Presto. En el primer movimiento el manejo armónico es hábil y seguro. Establece la tonalidad de La menor con el Tema I, de gran carácter expresivo; la melodía es enfatizada por apoyaturas y por acordes de cuarta y sexta (rasgo característico del clasicismo) con simetría y balance, que se repiten en los siguientes 4 compases (Ej. 1).

Ej. 1. *Andante*. A, tema I.

El Tema II, en la relativa mayor (Do mayor), es de carácter más lúdico, de textura muy ligera y, con su debida proporción, evoca los temas del repertorio del clasicismo vienés; los motivos homofónicos –al unísono entre la flauta y el bajo– recuerdan también la escritura del periodo clásico, anticipados en el periodo barroco en músicos como G. Ph. Telemann; continúa después con una secuencia melódica de tresillos, más en estilo *galante*. (Ej. 2).

Ej. 2. *Andante*. A, tema II.

La parte B comienza con el Tema I en Do mayor; el Tema II ya no se presenta, en su lugar aparece una secuencia corta de síncopas, después de la cual regresa de nuevo al Tema I en La menor. Quizás los siguientes pasajes (presentes tanto en A como en B, Ej. 3) sean los que más reflejen un estilo *galante*, tendiente hacia el clasicismo: a) los saltos melódicos de quintas y sextas ligadas en la flauta intercalados con tresillos, que contrastan con el bajo repetido en corcheas, con un ritmo armónico lento, por compás. En b), las progresiones de séptima (y 9ª) con la melodía en síncopas (*alla zopa*) contra el bajo en negras repetidas con ritmo armónico por compás.

Ej. 3. *Andante*, parte B, a)

Musical score for Ej. 3, part B, a). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts at measure 72 and features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) starts at measure 72 and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes.

b) *síncopas alla zopa* en la melodía, ritmo armónico lento, claro y sencillo

Musical score for Ej. 3, part B, b). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts at measure 53 and features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) starts at measure 53 and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes.

El segundo movimiento, *Adagio*, está en Do mayor y tiempo ternario (3/4), con la parte B en Sol mayor, una sorprendente modulación corta a Si bemol mayor para regresar nuevamente al tema en Do mayor. Sin perder la coherencia del estilo general de la obra, es un típico *Adagio* más hacia el estilo del barroco tardío o del *galante*, por la rica variedad de motivos rítmico-melódicos –puntillos y tresillos intercalados, síncopas, silencios, apoyaturas– (Ej. 4), aunque tiene también giros melódicos y rítmicos muy clasicistas (Ej. 5, cc. 36-37); la textura es muy ligera, el bajo se mueve suavemente con notas repetidas y ritmo armónico lento, en contraposición a una melodía muy libre y expresiva, a veces con síncopas, cromatismos, trinos sostenidos a lo largo de dos compases y se hace evidente para la voz de la flauta la necesidad de agregar ornamentación *extempore*, como en los típicos adagios del barroco italiano.

Ej. 4. *Adagio*.

Musical score for Ej. 4. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts at measure 1 and features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) starts at measure 1 and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The word "Adagio" is written below the first measure of the upper staff.

Ej. 5. *Adagio*

Musical score for Ej. 5. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts at measure 36 and features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) starts at measure 36 and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. The word "tr" is written above the first measure of the upper staff.

El tercer movimiento en tiempo ternario (3/4), muy enérgico y rítmico, tiene un marcado carácter de danza española: alternancia rítmica de tónica-dominante, con la armonía dominante en el segundo tiempo del compás, lo cual produce una acentuación implícita en el tiempo débil, reforzada a veces por los trinos cortos de la flauta y por los tresillos; la cadencia hacia la dominante (Mi mayor, V⁷-I) al final de la primera sección, utiliza el cromatismo Re-Re# en el bajo, típico de la música hispana (Ejs. 6 y 7). Aunque los tresillos no son una característica "española", sí fueron muy utilizados; estos motivos también crean un énfasis en el segundo tiempo cuando comienzan en él después de una resolución débil en el primer tiempo, lo cual enfatiza el ritmo yámbico (v -). Algunos de estos rasgos provienen de las danzas como la folía y el fandango. Los tresillos constantes en la melodía –a los que responde el bajo en una pequeña sección– alternando con pasajes punteados, apoyaturas expresivas y trinos rápidos producen una gran energía dinámica que recuerda la tarantela (Ejs. 6 y 7). El uso de la guitarra como instrumento de continuo es casi obligado y tanto la tonalidad como el carácter son muy idiomáticos para el rasgueado de la guitarra española de cinco órdenes.

Ej. 6. Presto

Ej. 7. Presto

Con respecto a la sonata para oboe atribuida a Luis Misón que presenta Lothar Siemens, perteneciente a una colección de sonatas de Juan Ledesma hallada en la biblioteca del Conde Fernán Núñez,⁴⁴⁹ puede decirse que es completamente diferente en estilo a la sonata

⁴⁴⁹ L. Siemens: "Una sonata atribuible...", pp. 761-773.

de nuestro manuscrito, y esto podría explicarse principalmente por la distinta funcionalidad de las dos: mientras que la de oboe pertenece más bien al género de eclesiástico, como el de los ejercicios en estilo contrapuntístico que se tocaban durante la misa (Siemens cita el ejemplo de los dúos de Rodríguez de Hita para oboe y fagot), la otra pertenece al género de música secular de sonatas de cámara, para ser tocadas en algún concierto cortesano. Además, según la descripción de Siemens, la sonata de oboe es una obra que “denota muchos defectos y descuidos en sus detalles”, que tiene “pasajes modulatorios excesivamente alargados, muy vacilantes en su proceso y resueltos con poca habilidad... pero sus maneras arcaicas constituyen quizás lo más interesante y atractivo de esta obra”. Más adelante –continúa Siemens–, el autor “no conoce todavía la contrastación de estos bloques entre sí mediante la composición de uno de ellos en una tonalidad relativa o emparentada con la principal”. Por todas estas características, tan contrapuestas a las de la sonata de flauta, podría pensarse además, que la sonata para oboe es una obra temprana, probablemente de antes de que Misón entrara a la Capilla Real y estuviera expuesto al estilo italiano moderno imperante, tan bien representado por la sonata del manuscrito mexicano. La sonata de flauta tiene que ser anterior a la fecha del manuscrito, 1759 (Misón tendría entonces 32 años) y, muy probablemente, bastante posterior a su entrada a la Real Capilla (1748), cuando contaba con 21 años. También cabe la posibilidad de que la sonata de oboe atribuida a Misón no sea de él, sino del mismo Ledesma (¿tal vez dedicada a Misón?) pero esto solo podría confirmarse a la luz de nueva documentación que aclarase el caso.

Finalmente, no podemos dejar de considerar que, al ser Misón un paradigmático compositor de la tonadilla escénica –él mismo escribía muchas veces los textos “populares” de sus tonadillas o musicalizaba los de Ramón de la Cruz– resulta impensable que su estilo teatral no se permeara en el de su música instrumental. Este género –característicamente español– incluía danzas populares españolas como el fandango, la folía, la jota, la seguidilla y la tirana e instrumentos como la guitarra y las castañuelas. Además, incorporaba elementos del estilo italiano como las arias (“arietta”, “quartetto”, etc.). En palabras del jesuita Eximeno: “Y siendo los sonidos musicales los mismos acentos que se usan en el habla, del uso de estos acentos junto con las demás circunstancias que forman el carácter nacional, se podría deducir

el gusto de cada nación para la música”.⁴⁵⁰ El fabulista y poeta Samaniego (en 1786) refuerza esta aseveración: “El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional, pero sus sucesores se han extraviado en ella”.⁴⁵¹ Desgraciadamente, esta opinión y muchas que vinieron después – durante el siglo XIX y principios del XX– provocaron una apreciación negativa de la influencia italiana en el desarrollo de la música española y de los compositores de origen italiano en España, emitiendo un juicio moral que no hizo más que obstaculizar el conocimiento y la investigación sobre ésta, hasta épocas recientes.⁴⁵²

En cuanto a la escritura de la obra con respecto a la flauta, puede decirse que Misón sabe explotar los contrastes de color y extensión de registro en los distintos movimientos. En el primer y tercer movimientos predomina la tonalidad de La menor, que en la flauta travesera de madera tiene un color oscuro y suave pero sabe sacar provecho del registro flautístico abarcando de Mi grave a Mi agudo; el segundo movimiento, en la tonalidad de Do mayor/Sol mayor, tiene un registro general más agudo y un color más luminoso. Aunque a simple vista podría no parecer una escritura virtuosa, para la flauta travesera de madera de una llave requiere –por la tonalidad, ornamentación y giros melódicos– de un nivel técnico y artístico considerable de parte del ejecutante; indudablemente está escrita por un compositor que conoce la flauta a fondo. Su refinamiento en la escritura flautística refleja la tradición de la escuela francesa de instrumentos de viento heredada de su padre.

⁴⁵⁰ Véase F. J. Giménez Rodríguez: “Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico”, *Estudios sobre el barroco musical hispánico*, Barcelona, CSIC, 2005, p. 80.

⁴⁵¹ J. Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928, tomo III.

⁴⁵² Véase Juan José Carreras: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, *La Música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

5.4. Danzas, Siguen Minues i Marchas. Nos. 1-99: minuets, marchas y seguidillas

Además de la fuerte influencia de la música italiana recibida en España y Nueva España, no puede dejarse de lado la aportación de la música francesa, particularmente hacia finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII. Los franceses –cuya sello distintivo fue su predilección por las danzas– diseminaron por Europa la música y el arte dancístico, pero la relación con España fue particularmente rica en influencias mutuas. La música española se había popularizado en Francia desde principios del siglo XVII, cuando Ana de Austria (hija de Felipe III), al casarse con Louis XIII, llevó a su corte un séquito de músicos y bailarines españoles; el retrato de Louis XIII (1625) rodeado de los "chaconistas españoles" con sus guitarras es un símbolo contundente de la "moda" española en la corte francesa.⁴⁵³ En el siguiente reinado de Luis XIV –experto y obsesivo bailarín–, la reina consorte María Teresa (hija de Felipe IV), llevó consigo una compañía española de comedias que influyó en los personajes, bailes y mitos de la *tragedie-lyrique* que Lully llevó a su máxima expresión en Versalles. Asimismo, de manera opuesta, aunque no sin cierta resistencia, las formas y estilos de la corte francesa llegaron a España a fines del siglo XVII, primero con 38 instrumentistas franceses que acompañaron a María Luisa de Orléans (reina consorte de Carlos II de España, 1679-1689; nieta de Luis XIII y sobrina de Luis XIV de Francia) y después con el séquito de 34 músicos franceses –músicos militares– que acompañaron a Felipe de Borbón (Duque de Anjou, nieto de Luis XIV) a Valencia, en 1701, buscando obtener la corona española,⁴⁵⁴ al final de la *Guerra de Sucesión*, Felipe V (con María Luisa de Saboya) se instaló como rey de España, Nápoles, Cerdeña y Sicilia. Como es sabido, el maestro de guitarra de la reina era Santiago de Murcia, lo cual impulsó la difusión de sus colecciones de música de danza. La segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio (1714–1746), favoreció en cambio la música y músicos italianos que –con Felipe Falconi seguido de Francisco Corselli como directores de la capilla musical y Farinelli como director de la ópera– dominaron el panorama de la música

⁴⁵³ Para más información sobre esto, véase *Flores de Música* de Genoveva Gálvez, vol. 1, *op.cit.*

⁴⁵⁴ En el recibimiento de bienvenida a Felipe V y Maria Luisa, en 1701, en el Palacio de la Diputación en Barcelona, el *minueto* fue parte de la "fiesta" escenificada *La Momería*, tocado por 24 músicos. Como se hizo notar en el Capítulo 2, fue precisamente durante este evento que se introdujo en España la flauta travesera de una llave, gracias a los músicos de viento las bandas militares. Como se sugirió en el capítulo anterior, el padre de Luis Misón, Henri Michon, pudo haber formado parte de este séquito de músicos militares.

española con la importación de músicos italianos⁴⁵⁵ y la opulenta producción de óperas cortesananas hasta antes de la llegada de Carlos III.

No es casualidad que las vías de circulación y la diseminación de estos repertorios de danza resulten sorprendentemente paralelas a las del desarrollo de la flauta travesera de una llave, estrechamente asociada a la música de danza, al ámbito militar y a los instrumentistas y constructores franceses.

La *suite* de danza fue un género desarrollado al máximo de la sofisticación por compositores franceses como el mismo Lully (irónicamente, italiano), Couperin, Hotteterre, de La Barre, Marais, Philidor, etc. que encontraron en la corte del "Rey Sol" Louis XIV, un espacio idóneo para su producción dancística. La *suite* incluía, por lo general, *allemanda*, *sarabanda* (de probable origen americano), *minuet* y *gigue*, con danzas opcionales como *gavotte*, *passepied*, *rigaudon*, *bourrée*, etc. La gran mayoría de estas danzas son de origen francés: *minuets* y otras danzas de las óperas francesas de Lully, Campra, Rameau, etc., circulaban en colecciones anuales que se volvieron muy populares en España y sus colonias.

Un ejemplo de esto lo encontramos en los libros de instrucción dancística de Raoul-Auger Feuillet, publicados en París en 1704, 1706, 1709, los de Pierre Rameau (1700) y los de M. Pécour, que tuvieron un gran impacto en las cortes europeas y fueron traducidos a varios idiomas.⁴⁵⁶ A partir de éstos se publicaron en España los libros de danza de Bartolomé Ferriol y Boxerás (1745, Tratado I, II y III) y Pablo Minguet y Yrol (cuatro tomos, de 1758-1764) que tomaron materiales "prestados" de los franceses, unas veces dándoles crédito y otras no: Minguet, a su vez, toma partes del tratado de Boixerás, pero añade instrucciones y ejemplos musicales propios y diferentes.⁴⁵⁷

Para la aristocracia, tanto española como novohispana, resultaba indispensable dominar los pasos y coreografías de estas danzas. No deja de ser significativo que Minguet, en su libro

⁴⁵⁵ Entre los músicos italianos, muchos de ellos violinistas, estaban Geminiani, Mele, Conforto, Corradini, Porreti, Scarlatti y otros.

⁴⁵⁶ Los primeros libros franceses de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Rameau: *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance*, *Recüeil de dances*, París, 1700 y *Le maître*, 1725; *Recüeil de dances composées par M. Pécour...et mises sur le papier par M. Feuillet*, París, 1700/1704.

⁴⁵⁷ Para más información sobre este tema, consúltese el libro de M. Esses, *op. cit.*

Explicación de danzar a la española (Parte IV, 1758-64), equipare los movimientos de danza con los que deben dominarse para las armas. "Los movimientos del Danzar son cinco, los mismos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales". Muchas veces, los maestros de danza (al igual que los flautistas) eran de formación militar, y tenían conexión directa con la nobleza, al ser maestros de danza de la realeza. El ideal de todo noble aristócrata era incluir en la formación de sus hijos las artes militares y la educación dancística, además de las bellas artes, y "cumplir su cuota" con la iglesia, con lo que podían asegurar un futuro para sus hijos. Tener un hijo cura o una hija monja y un hijo militar, era símbolo de educación y de estatus social. En palabras de Ibis Arvizu,⁴⁵⁸ la danza barroca es "la representación danzada de los modales de las clases altas", que conlleva todo un código de moralidad y "buenas costumbres", como lo ejemplifica el título del tratado español de danza de 1642 de Juan Esquivel: *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, en el que dice: "Ha habido muy pocos que dancen, que no hayan frecuentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerza en las piernas, y tienen los oídos llenos de oír en la Escuela tratar sobre la destreza (...); Y por ello el danzar y el juego de armas los tengo por hermanos". El buen bailarín debía ser culto, educado, y su formación debía incluir el esgrima y el manejo de las armas. La postura y el porte del bailarín se asocia con la del soldado. Otra fuente que cita este aspecto es Ferriol y Boxeráus en *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Capua, 1745) en donde dice: "... la habilidad [de danzar] porta un emblema del hombre de la corte; un emblema que denota el linaje, educación, y la elegancia del individuo".

La danza en México jugó un papel importante dentro de la música no religiosa y constituyó una parte crucial en el desarrollo de algunos géneros de la música tradicional mexicana. Al igual que en España, se distinguía entre la *danza*, cultivada por la aristocracia –más sofisticada y con cierta complejidad coreográfica– y el *baile*, de carácter más popular –asociado a las

⁴⁵⁸ Ibis Arvizu, *La danza barroca española en el contexto europeo: el caso de Juan Esquivel*, publ. en línea de: <http://teoriadeladanza.wordpress.com>

clases bajas y sin pasos coreográficos complejos—⁴⁵⁹, sin embargo, la diferenciación entre una y otro se vuelve compleja por las mútuas influencias; muchas veces las danzas cortesanas se popularizan o, de manera inversa, la aristocracia se apropia de danzas o canciones populares que se transforman en sofisticadas obras y pueden cambiar de función (ya no para ser bailadas sino para ser escuchadas).⁴⁶⁰

La función de las piezas de danza del manuscrito se ubica principalmente en los ámbitos públicos civiles –como el teatro y las festividades institucionales– y en el privado, como la música que se hacía en los colegios y en los conciertos caseros. En el Teatro Coliseo se organizaban semanalmente "bailes de salón" destinados a la gente de cierto nivel social (como se ha dicho, organizados por directivos y autoridades militares, véase Cap. 3.5.1.). Además, comienza a existir la danza teatral interpretada por actores-bailarines profesionales, que consistía en la coreografía de canciones o danzas compuestas específicamente para las *comedias* o *saintetes*, que después se popularizaban, circulando de manera independiente. Este es el caso de algunas de las piezas de teatro contenidas en este manuscrito, al igual que muchas de las danzas incluidas en las colecciones de guitarra, como las de Santiago de Murcia. En el Teatro Coliseo existía una compañía de cerca de veinte bailarines, que en 1786 dirigía Gerónimo Marani, quien, junto con su esposa y dos hijos bailarines, recibía un salario muy alto, de 4,000.00 pesos. Con respecto a sus funciones en el teatro, Olavarría cita: "es de su obligación dirigir y poner todos los bailes que se ejecuten en el Teatro, poniendo ocho *nuevos grandes* en la temporada, y los demás que sean necesarios pequeños, conocidos por el nombre de *Bailettes*. *Tercetos*, *Quintetos*, *Misceláneas* u otros... para los Domingos y Jueves de cada Semana en que regularmente ha de haber bailes..."

Desde el siglo XVI se han documentado maestros de danza en la Nueva España, aunque es un tema que se ha estudiado muy poco. En 1765 se registra al francés Tamaron como dueño de una escuela de danza y maestro en la Ciudad de México; como dato curioso y reforzando esta idea de "moralidad y buenos modales" del arte de danzar, Tamaron fue

⁴⁵⁹ En los saraos o bailes populares, algunos bailes como el *chuchumbé* o el *pan de jarabe* eran sancionados por lascivos y faltos a la moral. Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE, 1987, p. 163.

⁴⁶⁰ Para mayor información sobre este tema, consúltense los trabajos antes citados de C. Russell (1995), M. Esses (1992) y Alejandro Vera (2010).

denunciado ante la Inquisición por leer a Voltaire, cuyos libros estaban prohibidos por difundir ideas sobre la Ilustración, la libertad de culto (separación iglesia-estado) y la libertad de expresión.⁴⁶¹

El manuscrito mexicano de *XII Sonatas a Solo Flauta* contiene 73 minuetos, 19 marchas, 4 seguidillas y 7 piezas con títulos teatrales. Algunas de estas danzas podrían ser novohispanas, relacionadas con el ámbito teatral: "Del Coliseo" (Teatro Coliseo, aunque no debe descartarse el madrileño Coliseo del Buen Retiro), "La Botella", "Peno y Callo", "Presurosa", "El amoroso", "Minuete de los Pachecos", "El Príncipe", "La Yerva" y "Ecos", aunque las *seguidillas* también pertenecen al ámbito teatral, ya que eran parte sustancial de las tonadillas, comedias y zarzuelas. He encontrado concordancias de algunas danzas con piezas de los manuscritos novohispanos que están en bibliotecas estadounidenses –el *Eleanor Hague*, (estudiado por Craig Russell)⁴⁶² y los de la Biblioteca Sutro (estudiados por John Koegel)–,⁴⁶³ así como en fuentes novohispanas –el *Códice Saldivar 4* (encontrado en León Gto. y atribuido a Santiago de Murcia) y la *Tablatura Musical* (Ms. 1560 de la Biblioteca Nacional de México). En el *Códice Saldivar 4* existen numerosas danzas francesas como *passepieds*, minuetos, etc., con correspondencias en el manuscrito novohispano *Tablatura Musical*, pero, en su mayoría, son danzas más tempranas (tomadas de las óperas francesas) que las del manuscrito de flauta en cuestión.

⁴⁶¹ Javier Marín, *Music and urban...*, *op. cit.*

⁴⁶² C. Russell publica en 1997 un índice de *incipits* de las piezas del Ms. Eleanor Hague en *Heterofonía*, no. 116-117, pp. 61-97.

⁴⁶³ J. Koegel, "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", en *Heterofonía* no. 116-117, pp. 9-37, CENIDIM, 1997.

Tabla 9. Relación de las danzas y bailes "Siguen Minues I Marchas", del Ms. Locatelli.

Minuetos	sólo voz superior; 4 a dúo de flautas	73
Marchas	solo voz superior; 5 a dúo de flautas	19
Seguidillas	(también de teatro, incluídas en las <i>tonadillas</i>)	4
"Contradanzas" en realidad son minuetos (incluídos arriba)	"Contra cadena" "Contra Cordera" en 3/4	
piezas de teatro (danzas y marchas)	"O mal aya dâdo" "Del Coliseo", C "Peno y callo", 2/4 "La botella", 2/4 "El Príncipe", 3/8 "La Yerva", 3/4 (minuet) "La Perla", C "Ecos", 3/4 "El Gabinete"	9

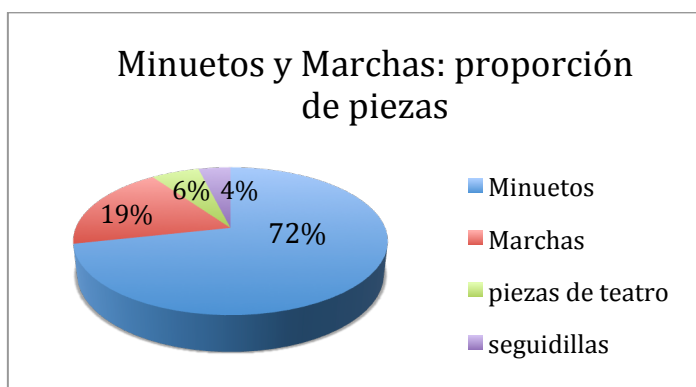


Ilustración 32. Proporción de tipos de danzas en el manuscrito.

5.4.1. Tonalidades en relación con la interpretación flautística

En este manuscrito se favorecen claramente las tonalidades de Sol mayor y Re mayor, evidenciando la especificidad del instrumento, aunado a que algunos ejemplos de piezas (originalmente en otras tonalidades) están transportados a Sol mayor o Re mayor (Ej. *La Amable*, *O mal haya dado*, otros minuetos). En orden de mayor a menor, las tonalidades representadas son Sol mayor, seguidas de Re mayor, La mayor, Mi menor, sol menor, Fa mayor, Do mayor, Mi mayor, si menor y la menor, sin llegar a tonalidades con más de 3 accidentes.

Aunque las piezas no parecen estar ordenadas en una secuencia deliberada de tonalidades (pues a veces se pasa, por ejemplo, de Re mayor a Do mayor, de Sol mayor a La mayor o de Mi menor a Re mayor), sí hay grupos grandes de piezas en la misma tonalidad, que pueden llegar a ser hasta 9 seguidas (minuetos-marchas-minuetos en Sol mayor, Nos. 34-42), o en grupos de tónica-dominante-tónica (Sol mayor-Re mayor-Sol mayor, Nos. 26-34; Nos. 53-66, Nos. 90-96) indicando una finalidad práctica en la fluidez de la secuencia dancística, además de una posible función didáctica para el aprendizaje del alumno (aunque no presentan una secuencia de "dificultad técnica" por tonalidades). Encontramos hasta 6 marchas seguidas en Sol mayor (Nos. 54-59) que podrían haber servido como entrada o marcha procesional. Los minuetos que se asocian a Blavet (en orden consecutivo en el manuscrito, Nos. 44-53), pasan de Re mayor-La mayor-Mi menor-Sol mayor, pudiendo tener cierta deliberada lógica tonal.

La tonalidad más cómoda e idiomática para la flauta travesa de una llave y que cubre el rango total del instrumento, es la de Re mayor, puesto que la flauta está construída en esa tonalidad (la nota más grave es Re, con un registro de 2 octavas y una 5^a). Su construcción favorece un temperamento cercano al mesotónico de 1/6 de coma, con las 3^{as} mayores puras: Re-Fa#, La-Do#, Mi-Sol# y Mi-Si (en donde los sostenidos y el Si natural son más bajos que en el temperamento *igual* (TI) y en menor medida, las 3^{as} menores puras: Re-Fa, Sol-Sib, Do-Mib, con los bemoles más altos que en el TI. Mientras más digitaciones "cruzadas" (de dedos alternados) tengamos, mayor "grado de dificultad" se presenta. Así, tenemos que la secuencia en que se aprenden las tonalidades por grado de dificultad en la flauta es: Re mayor, Sol

mayor, La mayor, etc. y las tonalidades con *bemoles* son más difíciles de dominar (tanto por las digitaciones como por la afinación). Claramente, las danzas de este manuscrito están dirigidas a ser interpretadas en la flauta.

Tabla 10. Tonalidades en las piezas de danza del manuscrito.

Seguidillas (teatro)	3							1		
Teatro		3		1			2			
Marchas	11	6					1	1		
Minuetos	32	17	8	4	2	1		1	1	1
	Sol mayor	Re mayor	La mayor	Mi menor	Sol menor	Mi mayor	Fa mayor	Do mayor	Si menor	La menor

- marchas: 11 en Sol mayor, 6 en Re mayor, 1 en Fa mayor y 1 en Do mayor
- minuetos: 32 en Sol mayor, 17 en Re mayor, 4 en Mi menor, 8 en La mayor, 2 en sol menor, 1 en la menor, 1 en Si menor, 1 en Re menor, 1 en Do mayor, 1 en Mi mayor
- piezas de teatro: 2 Sol mayor, 3 Re mayor, Mi menor, 2 en Fa mayor,
- seguidillas (teatro): 3 Sol mayor, 1 en Do mayor.

5.4.2. Escritura a dúo con fines pedagógicos y de accesibilidad "casera"

Los dúos de flauta (en este caso tanto minuetos, 4, como marchas, 5) fueron también una manera muy característica de presentar los ejemplos musicales con fines pedagógicos en los métodos de instrucción flautística. En la mayor parte de los métodos, particularmente en los franceses, encontramos piezas de danza arregladas para dos flautas. Esto permitía al maestro acompañar a su discípulo como parte de su instrucción técnica y artística, y enseñar cuestiones de afinación, fraseo, articulación y ensamble con el ejemplo auditivo. En el mencionado *Méthode Raisonnée* de Bordet (1755) que tenía en su casa el Dr. Bartolache, se ejemplifica este aspecto: "*Ouvrage fait pour la commodité des Maîtres et l'utilité des Ecoliers*" ("obra hecha para la comodidad de los maestros y la utilidad de los estudiantes"). Esta útil y eficaz herramienta pedagógica se ha conservado hasta nuestros días en muchos de los métodos de ejecución instrumental.

Además de los dúos contenidos en los métodos de instrucción, se publicaron –tanto en Francia como en Inglaterra– numerosas colecciones anuales de piezas a dos flautas que hacían accesible la música del momento a los aficionados. Por lo general, eran arreglos o adaptaciones de música de danza o de arias de las óperas famosas a "pequeño formato", lo que permitía disfrutar de la música de moda en la casa. Encontramos ejemplos de esto en las tres colecciones de dúos de flauta de Michel Blavet,⁴⁶⁴ en los cuatro volúmenes de dúos que publicó John Walsh en Londres⁴⁶⁵ y en *The Delightful Pocket Companion for the German Flute*,⁴⁶⁶ para una y dos flautas, entre muchos otros.

5.4.3. El Minuete, La Marcha y la Seguidilla

El Minuete

En el siglo XVIII las danzas más populares en España y consiguientemente en sus colonias, fueron el *minuet* ("minuete", danza francesa en tiempo ternario de 3/4 o 3/8) y la *contradanza* (danza en tiempo binario de 4/4, 2/4 o 6/8).⁴⁶⁷ Minguet e Yrol, en su libro de instrucción dancística *Arte de danzar a la francesa* (1758), hace hincapié en lo "de moda" que está el minuete: "adornado con cuarenta figuras que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del Minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos..." y en la *Explicación para hazer los contratiempos de el Minuete*, dice: "después que los *passapies* y los *Minuetes* figurados han llegado á la moda, es cierto que estas danzas son de mucho agrado, por la variedad de sus figuras, y diferentes passos que ay en ellas..."

⁴⁶⁴ Véase Cap. 5.4.4, "Michel Blavet".

⁴⁶⁵ *A Choice Collection of Aires and Duets for two German Flutes. Collected from the Works of the most Eminent Authors: Mr. Handel, Arcan.º Corelli, Sig.r Brivio, Mr. Hayden, Mr. Grano, Mr. Kempton.* London, "Printed and sold by I. Walsh, Musick Printer and Instrument maker to his Majesty", s.f. En los otros tres libros se incluyen obras de Quantz, Geminiani, Hasse, Arne, Marcello, Valentine, Barsanti, Weideman, Locatelli y otros. Estas colecciones se publicaron entre 1734 y 1760.

⁴⁶⁶ *The Delightful Pocket Companion for the German Flute, Containing A choice of the most celebrated Italian, English and Scotch Tunes, curiously adapted to that instrument*, publicado por Bremner, Londres, 1765.

⁴⁶⁷ La contradanza llegó a España a través de Francia durante la primera mitad del siglo XVIII y fue codificada por los autores de tratados de danza francesa en español (Ferriol y Minguet). Ambos describen dos tipos básicos de contradanza: la inglesa y la francesa y coreografían varios ejemplos siguiendo los modelos de tratadistas franceses como Feuillet (1706) o De la Cuisse (1762). Durante la segunda mitad de siglo, las contradanzas se convierten en la esencia de los bailes públicos; prueba de ello son los numerosos recopilatorios de contradanzas, inglesas y francesas, que se interpretaban en dichos bailes.

Craig Russell (1995, con respecto al *Códice Saldivar 4*) resalta la gran cantidad de minuetos que contenían ("salpimentaban") los manuscritos españoles y cómo la sociedad novohispana fue cautivada también por esta danza. Menciona que Curt Sachs define al periodo de 1650-1750 como "la era del minuetto". El *minuet* fue la danza *galante* por excelencia, simbolizando la representación ideal de los códigos de comportamiento refinado, íntimo y elegante (ver nota 54 de esta tesis). Un ejemplo curioso de una colección de *minuets* en el "gusto mezclado" (para clavecín y otros instrumentos) es la publicada por Georg Philipp Telemann en 1728 en Hamburgo, *Sept fois sept et un menuet* ("siete por siete y un minuetto"), que según se cree, se vendía durante el año por suscripción en grupos de siete, y fue tal vez inspirado por la edad que Telemann cumplía entonces: 49 (Zohn, 2008, p. 599). Hacia mediados del siglo XVIII, en la música de estilo *galante* y clasicista, el minuetto se integró como un movimiento típico de la sonata y de la sinfonía, por lo general al final de la obra y muchas veces con una serie de variaciones virtuosas. Aunque los minuetos contenidos en este manuscrito probablemente no forman parte de obras de mayores dimensiones (como sonatas o sinfonías), sino que son parte del repertorio de "bailes de salón", su estilo se caracteriza por ser más tardío que el de los minuetos franceses contenidos en la mayoría de las colecciones españolas, como el *Resumen de acompañar* de Murcia (1714),⁴⁶⁸ o en las novohispanas como el *Códice Saldivar 4* y el *Ms. 1560*. Su lenguaje contiene, por lo general, tresillos, seisillos, ornamentos elaborados y variaciones, que denotan una escritura más virtuosa, orientada al repertorio específicamente instrumental. Podrían tener alguna conexión con los minuetos de Telemann arriba citados o de otros autores anglo-sajones de estilo *galante*, pero hasta ahora no se han encontrado correspondencias. Tienen, en cambio, correspondencias con las piezas contenidas en el manuscrito de Chalco o Eleanor Hague, datado en 1772, como se verá más abajo.

La Marcha

La marcha era un género sumamente popular en el siglo XVIII pues, entre otras funciones, tenía la de servir para recibimientos y entradas procesionales de altos funcionarios tanto eclesiásticos como civiles. Las marchas típicas de las bandas de instrumentistas de viento en la

⁴⁶⁸ Para información detallada sobre las obras de Murcia *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) y *Pasacalles y obras* (1732), véase Monica Hall, "The guitar anthologies of Santiago de Murcia", tesis de doctorado, The Open University (Inglaterra), 1983.

corte francesa de Luis XIV fueron la base para el desarrollo posterior de este género, que para el siglo XVIII se integró a la ópera en la modalidad de obertura.

En este manuscrito hay dos tipos de marchas: las que provienen de una obra de mayores dimensiones (como la ópera), cuya función es precisamente la de la "obertura" – como es el caso de la "Marcha del Ritiro" u obertura del I Acto de *Il Farnace* de F. Corselli, aquí contenida–, o las marchas militares propiamente dichas, que pueden tener diversas funciones tanto del ámbito militar (como la *Marcha de los Granaderos* o los "toques" de M. Espinosa de los Monteros) como del civil (*Marcha de la Reina*, *Marcha del Emperador*, *Otra del Duque*, *Marcha de Nápoles*, etc.) o del eclesiástico (procesiones del clero en los servicios religiosos, como la *Marcha de los Cardenales* o la *Marcha a dúo de Jerusalem*). Encontramos también algunas marchas de origen anglosajón, como la *Marcha inglesa* y la *Otra [Marcha] de Alemania*. Por lo general, las marchas de este manuscrito difieren de las que encontramos en fuentes del siglo XVII tanto francesas como españolas (Murcia, Martín y Coll, Ferriol y Boxeráus, etc.), en que, además del uso característico de los puntillos alternados con notas repetidas de tipo fanfarria, tienen tresillos y seisillos que denotan un estilo más tardío (asociado al estilo *galante*) correspondiente a las décadas de 1740-50.

Un hecho que sin duda refuerza la función que las marchas tuvieron dentro de la iglesia, lo encontramos en el Inventario de música del archivo de la Catedral de Durango. En el apartado "Sinfonías y Conciertos para el Ofertorio" se registran "Cinco quadernos con varias marchas". Aunque al parecer la mayoría de éstas no han prevalecido, en el catálogo del Archivo de la Catedral de Durango recientemente publicado por Drew E. Davies⁴⁶⁹ encontramos dos marchas de Ignacio Jerusalem, que muestran que el género se utilizaba dentro de los servicios o festividades religiosas.

La Seguidilla

La *seguidilla*, de origen español, surgió inicialmente –desde el siglo XIII– como una forma literaria con cuatro versos alternados de siete y cinco sílabas y con un estribillo de tres versos. La puesta en música como danza-canción –caracterizada por compás ternario y ritmo vivaz que alterna puntillos y la reiteración de dos dieciseisavos anacrúsicos– puede rastrearse a

⁴⁶⁹ D. E. Davies, *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM/IIIE/ADABI, 2013.

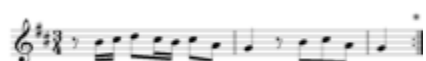
partir del siglo XV en el Cancionero de Palacio, pero no florece sino hasta el siglo XVII, dentro del repertorio teatral. Aunque no se designan como "seguidillas", los entremeses y comedias de la Edad de Oro (Cervantes de Saavedra, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quiñones de Benavente, etc.) utilizan la forma poética en canciones usualmente de temática pícaro o jocosa, que se bailaban en pareja. La *seguidilla* se asoció a lo popular e incluso a las prostitutas, siendo condenada por su indecencia, tanto por las letras como por los lascivos movimientos de baile. En el siglo XVIII la *seguidilla* se vuelve símbolo de la canción con coplas típicamente hispánica; se diversifica en distintos tipos –majas, serias, bélicas, de tarabilla, de festividades religiosas; en español, catalán, francés, italiano, etc.– y se vuelve parte esencial de la *tonadilla escénica*, género cultivado y llevado a su máxima expresión por Luis Misón.⁴⁷⁰ Para su ejecución se utilizaban las castañuelas, la guitarra y el pandero y era habitual improvisar los versos. Pablo Minguet e Yrol describe la manera de bailarla en su *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que hoy se estilan en las Seguidillas, Fandango y otros tañidos*, de 1764.

Las cuatro *seguidillas* contenidas en el manuscrito de flauta mexicano formaban parte, muy probablemente, de alguna tonadilla, zarzuela o sainete de la época, pero hasta ahora no he encontrado concordancias debido a la escasa sobrevivencia de piezas de este género, a las poquísimas obras publicadas actualmente y a la falta de estudios sobre el tema. A continuación se ilustran ejemplos de estas cuatro seguidillas:

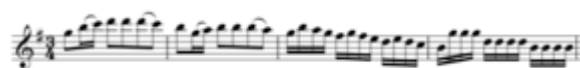
1. No. 8, *Seguidillas del Jorgueo*



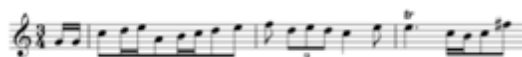
2. No. 14, *Seguidillas del toro*



3. No. 27, *Seguidillas*



4. No. 99, *Seguidillas de Seilabro*



⁴⁷⁰ En la Biblioteca Municipal de Madrid (Conde Duque) se encuentran más de 300 tonadillas de Luis Misón, que permanecen aún sin estudiar. Véase Cap. 2.2.1, y 5.3., sobre Luis Misón.

5.4.4. Concordancias de las danzas del manuscrito con otras fuentes

Aunque hasta ahora he logrado identificar un porcentaje de poco más del 20% de las piezas – algunas con concordancias en fuentes novohispanas, otras en fuentes españolas y otras más en colecciones francesas– el trabajo de identificación de autores es interminable y probablemente seguirán apareciendo concordancias nuevas. Requiere de un proceso sumamente laborioso y un componente de suerte, pues existen cientos de colecciones de música de danza y resulta casi imposible cotejarlas todas. Las correspondencias encontradas me han permitido contextualizar las piezas de danza y tener una perspectiva más amplia y "globalizada" de la circulación de este corpus; además de la conexión del manuscrito con la corte de Madrid (e indirectamente con los manuscritos franceses de danza antes descritos), encontré algunas obras del autor y flautista francés Michel Blavet, que se describirán más abajo.

Hasta ahora hay, al menos, 17 piezas que tienen concordancias con piezas del Manuscrito de "Chalco" de Joseph María García (1772) o Eleanor Hague, en su mayoría minuetos. A diferencia de éste último –que en la primera parte contiene numerosas contradanzas y piezas de origen anglosajón (*jigs*, *reels*, contradanzas, etc.)– el manuscrito de flauta no contiene contradanzas y se centra en los minuetos y marchas, muy similares a los de la última parte del manuscrito E. Hague. Como se ha dicho, el lenguaje de ambas colecciones de minuetos es más tardío, incorporando combinaciones de tresillos con subdivisiones binarias, como lo habrían hecho José Herrando, Francisco Corselli o Ignacio Jerusalem.⁴⁷¹

De particular interés y relevancia es el dúo No. 77, "Marcha a duo de Jerusalem", que probablemente consigna como autor a Ignacio Jerusalem. Esto nos daría una "prueba" más de que el manuscrito efectivamente fue copiado en México y que incluye, al menos, un autor que trabajó en Nueva España. Esta marcha es de estilo muy similar a las dos marchas de Jerusalem que se encuentran en el Archivo de la Arquidiócesis de Durango, siendo la Marcha en Sol mayor (*ca.* 1760) la primera obra de un manuscrito que contiene tres juegos de Versos (del V, VI y VIII tono) con violines y trompas.⁴⁷² Es posible que la *Marcha a dúo* también formara parte de una obra mayor, pero hasta ahora no ha sido posible localizarla.⁴⁷³

⁴⁷¹ Al respecto, véase C. Russell, "El manuscrito Hague", *op. cit.*, pp. 57-59.

⁴⁷² D. E. Davies, *op. cit.* CMAHAD, p. 331, con la signatura Ms. Mús. 296/5.

⁴⁷³ Por otro lado, aunque menos probable, no puede descartarse la posibilidad de que se tratara del nombre de la obra y no del autor (como *Lauda Jerusalem*, por ejemplo).



Ilustración 33. Marcha a dúo de Jerusalem.

1. *La Amable*, primera danza de este manuscrito, proviene de *L'Aimable Vainquer* (el amable vencedor), famosa danza de la ópera *Hesione* de André Campra, estrenada en París en 1700, que circuló en infinidad de versiones ornamentadas y para todo tipo de instrumentos y se encuentra en numerosos manuscritos hispanoamericanos. La versión original está en Fa mayor, escrita para el personaje Venus, violines y bajo continuo; la mayoría de las versiones posteriores están también en Fa mayor, excepto la del manuscrito español para salterio de 1764. Encontramos esta pieza en al menos 9 manuscritos e impresos de la primera mitad del siglo XVIII (desde su aparición original en la *Tragedy-Lyrique* de Campra, 1700, hasta la fecha de nuestro Ms., 1759): Campra (París, 1700), Feuillet (París, 1704), Ferriol y Boxeráus (Madrid, 1745), Francisco de Tejada (*Libro de Música de Clavicimbalo*, Madrid, 1721), Pablo Minguet e Yrol (Madrid, 1754)⁴⁷⁴ y los manuscritos novohispanos de Santiago de Murcia (*Códice Saldívar 4*), Ms. *Eleanor Hague* y el Ms. 1560 de la Biblioteca Nacional de México.

Ferriol y Boxeráus describe *La Amable* como:

La llave de los Bayles Serios, y no solo es celebrada por su buena composición, sino también por su honestidad (que es una de las principales circunstancias que elijo y encargo) cuyo Arte tan Caballeroso infunde garbo a los que la danzan con perfección.⁴⁷⁵

Ferriol presenta dos versiones con coreografías de *La Amable*: una relativamente simple, con figuras rítmicas predominantemente punteadas ("con música antigua") y otra profusamente ornamentada ("con música moderna").

⁴⁷⁴ Francisco de Tejada, *Libro de Música de Clavicimbalo*, Madrid, 1721, digitalización en Biblioteca Digital Hispánica (BdH); *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*, de Pablo Minguet e Yrol, Madrid, 1754.

⁴⁷⁵ Ferriol y Boxeráus, *Reglas Útiles para los aficionados a danzar*, Madrid, 1745, BdH, versión digitalizada del original.

Pablo Minguet e Yrol, presenta también dos versiones (en Fa mayor), una simple con octavos continuos, sin ornamentación ni puntillos, y otra para violín y continuo con ornamentaciones sumamente elaboradas.

La Amable de nuestro manuscrito está transportada un tono arriba –a Sol mayor–, para adaptarse mejor al registro, tonalidad y sonoridad de la flauta, y solamente está la parte melódica sin bajo. La versión flautística del manuscrito está ornamentada de manera original; las variaciones rítmicas y las ornamentaciones agregadas a la línea melódica no corresponden a ninguna de las versiones encontradas hasta ahora en otras fuentes, pero siguen el ejemplo de las versiones "variadas" de la misma década que presentan Ferriol y Boxeráus ("Amable con música moderna", Ilustración 37) y Pablo Minguet e Yrol ("El Amable variado", Ilustración 38). El autor del manuscrito mexicano utiliza una gran variedad de figuras rítmicas como puntillos, tresillos, seisillos, apoyaturas simples y triples.



Ilustración 34. 1º, *Amable*, versión ornamentada para flauta –Sol mayor–, del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso* de Locatelli &... , Mexico, 1759.



Ilustración 35. *Aimable Vainqueur*, versión original de la ópera *Hesione*, André Campra, 1700.



Ilustración 36. *L'Aimable Vainqueur*, entrada no danzada, Feuillet, 1704.

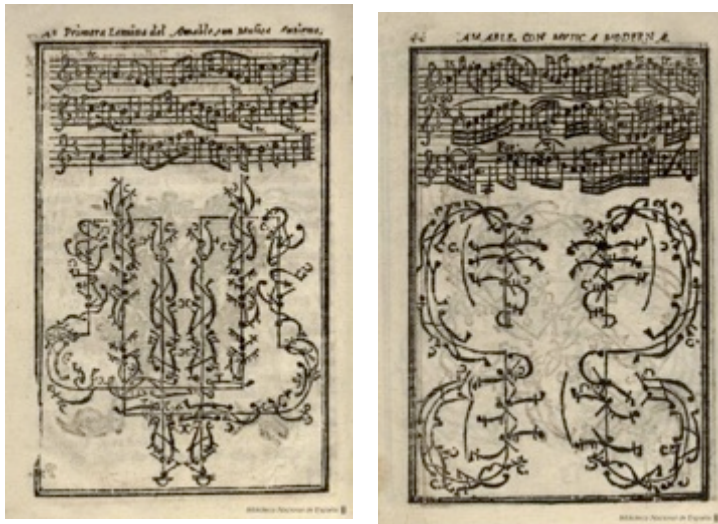


Ilustración 37. El *Amable* "con música Antigua" y "con música moderna", en *Reglas Útiles para los aficionados a danzar* de Ferriol y Boxeráus, Madrid, 1745.



Ilustración 38. *El Amable*, en versión simple y en versión ornamentada para violín, "El Amable variado", en *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*, de Pablo Minguet e Yrol, Madrid, 1754.

Minuetos

He encontrado catorce minuetos del manuscrito de flauta con concordancias en minuetos del Ms. Eleanor Hague. Se ofrecen aquí ejemplos de los más representativos.

- El minuetto No. 7, *O mal aia dâdo*, en Sol mayor, tiene su correspondencia con el Minuet No. 291 (f. 98v) en Fa mayor del E. Hague, *O Mal aia àque âdo q.e infaustro (?) me previno*, probablemente proveniente de alguna tonadilla o sainete de la época. Hay algunas pequeñas diferencias y el copista del manuscrito de flauta siempre agrega más detalles de interpretación como apoyaturas (simple y dobles) y trinos.

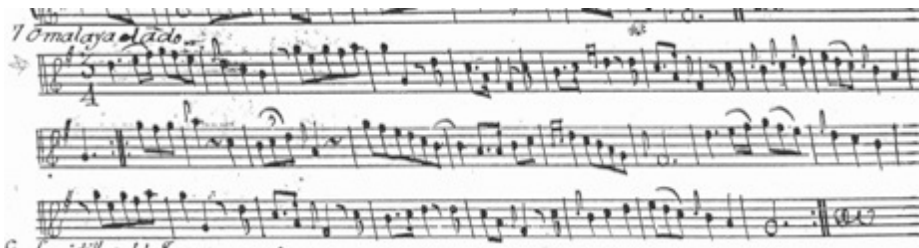


Ilustración 39. [Minuete] 7, *O mal aya dâdo* (Sol M) del Ms. *XII Sonatas* de flauta, concordante con el Minuet 291, f. 98v. del Ms. E. Hague.



Ilustración 40. Minuet 291, *O Mal aia à que âdo q.e infaustro (?) me previno*, (Fa M), Ms. E. Hague.⁴⁷⁶

- Los Minuetos Nos. 10 y 11, con apoyaturas, arpeggios y tresillos característicos, tienen concordancia con los minuetos clasificados por Russell como No. 284, f. 97 y No. 288, f. 98. Están en la misma tonalidad y casi en el mismo orden. El Minueto No. 284 lleva por título "Las Lágrimas en Chalco Le usaba este bien", lo cual nos indica algún tipo de vínculo con el lugar; puede haber sido compuesto en Chalco por un compositor novohispano o, al menos, se adaptó a la circunstancia requerida para el momento y lugar geográfico.



Ilustración 41. Minuetos "Otro", 10 y 11 con correspondencias en el Ms. Eleanor Hague, No. 284, f. 97 y No. 288, f. 98.

Minuetos "de trompas"

1. Los minuetos No. 30 "otro", No. 31, "otro", No. 32, "otro de trompas" y No. 36, "otro", corresponden al tipo de danza en la que se imitaban los toques de la trompeta o del corno, con notas repetidas escalando por arpeggios y saltos de 5ª en armonías predominantemente de tónica-dominante. En las fuentes francesas –como las colecciones de Blavet–, se les llama "Menuet de trompette", aludiendo a un carácter más bien militar, pero en las fuentes españolas siempre son "de trompas", es decir, de cornos, que se relacionan más bien con la cacería. En las fuentes españolas y novohispanas encontramos numerosos ejemplos de minuetos "de trompas", cuyo origen es difícil de rastrear pues, como hemos dicho, estas colecciones tomaban piezas prestadas de aquí y de allá (por lo general, francesas), casi siempre sin atribución. Tanto en el manuscrito de *XII Sonatas* de flauta de Locatelli como en el *Eleanor Hague* encontramos este tipo de piezas. En el *Códice Saldívar 4* de Murcia hay tres "Menuet de trompas", Nos. 50, 51 y 52; en el Ms. de guitarra de Lima⁴⁷⁷ transcrito por Javier Echecopar, un minuetto corresponde al "Menuet de trompas" del folio 83r de Murcia. A diferencia de este último, el minuetto tiene tresillos en la 2ª parte en lugar de acordes, correspondiendo a un estilo más tardío.⁴⁷⁸

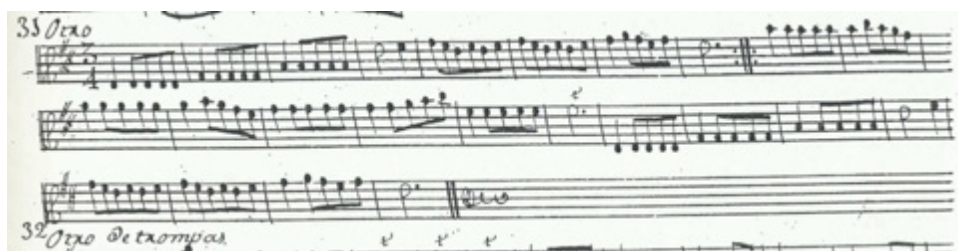


Ilustración 42. [Minuetto 31] Otro [de Trompas], similar al Minuetto 273, f. 94v del Ms. E. Hague.

Michel Blavet

Además de sus sonatas para flauta y bajo continuo, Blavet editó 3 colecciones de piezas a dos flautas: *Iere*, *IIeme* y *IIIeme Recueil de Pièces*,⁴⁷⁹ publicadas en 1744, 1755 y 1757 en París, que contenían danzas con variaciones virtuosas, llamadas "doubles", suites compuestas por él

⁴⁷⁷ J. Echecopar, *Ms. de guitarra de Lima*, Museo Nacional de Historia, Lima, p. 10.

⁴⁷⁸ Véase A. Vera, *Cifras selectas de guitarra*, Wisconsin, A-R Editions, Wisconsin, 2010, pág. xix.

⁴⁷⁹ *I.^r, II.^{eme}, III.^{eme}, Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, & c. Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes traversieres, Violons, Pardessus de Viole, etc. Par M. Blavet, ord.^{re} de la musique de la Chambre du ROI... A Paris, chez M. Blavet au Palais abatiel de St. Germain des Prés.*

y piezas tomadas de otros compositores franceses (Rameau, Campra, Hotteterre, Couperin, Lully), alemanes (como Haendel) e italianos (Corelli), que estaban "de moda" en la temporada. Como se especifica en el título, las obras eran versiones o "arreglos" (*accomodé pour...*) para flautas (u otros instrumentos) de danzas o arias de las óperas famosas y en ocasiones, versiones de sonatas o suites del mismo Blavet, pero en versiones a dúo. Esto tuvo dos objetivos: por un lado, comercializar la música y que Blavet tuviera más difusión, y por el otro, que los músicos aficionados tuviesen a su alcance y en la "comodidad" de su hogar, la música de moda que se escuchaba en el momento.

He logrado identificar 3 minuetos del manuscrito mexicano en el *Iere Recueil de Pièces* (1744) de Blavet:

- 1) Minuet No. 32 "Otro de trompas", igual al *Menuet allemand* a dos flautas en el Ier Recueil, en Sol mayor, p. 46.
- 2) Minuet No. 64 "Otro", concordante con el "Autre" en Re mayor, p. 5.
- 3) Minuet No. 46 "Otro", registrado en el método de flauta como *Minuet Hongrois*, proveniente de un cuaderno de flauta de la Biblioteca Nacional de París, Fr., cuya portada falta, pero ha sido atribuido a Blavet.⁴⁸⁰

1) Concordancias del Minuet No. 32



Ilustración 43. No. 32, "Otro [Minuet] de trompas" del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta* de Locatelli, México, 1759.

⁴⁸⁰ Erich Doflein, Ed. *Il Flauto Traverso; 16 Stücke für Flöte allein*. Mainz, Schott, FTR 72, 1970.
238



Ilustración 44. Menuet allemand a dúo de flautas, pp. 46 del 1^{er} Recueil de piéces de Michel Blavet, París, 1744.

2) Concordancias del Minuet No. 64

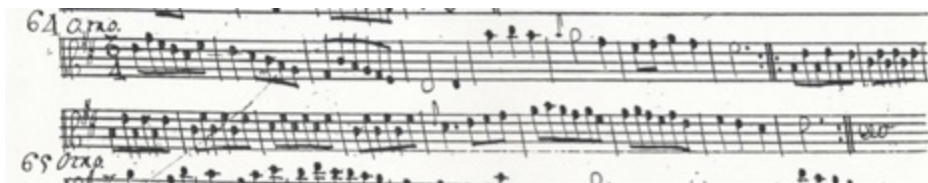


Ilustración 45. Minuet 64 “otro”, Ms. 1759, concuerda con el minuetto "Autre" (le falta un compás), M. Blavet, p. 5.



Ilustración 46. [Menuet] Autre, p.5, del 1^{er} Recueil de Piéces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, M. Blavet, París, c. 1750.

3) Concordancia del Minuet No. 46 con el *Menuet Hongrois*, atr. a Blavet, Ms. BNF.

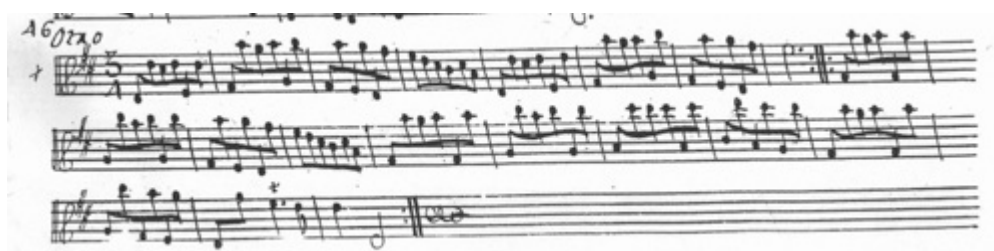


Ilustración 47. Minuet No. 46 "Otro", concordante con el *Menuet Hongrois* atribuido a M. Blavet, en Ms. BNF.

El tipo de escritura del Minueto No. 46 (*Minuet Hongrois*) y varios parecidos que están en orden consecutivo en el manuscrito (Nos. 44, 45, 47-53), denota un lenguaje declaradamente flautístico relacionado con el estilo bohemio-sajón, distinto del de los otros minuetos de ésta y otras colecciones de danza; el nombre *Hongrois* (húngarico) refleja la influencia de la música popular centroeuropea (tanto húngara como polaca) en la escritura musical de la época. Georg Philipp Telemann –autor de un importante repertorio para flauta⁴⁸¹ que influenció a los compositores franceses después de su estancia de un año en París (1737)–, se refirió a la improvisación y fantásticas ideas musicales de los músicos de danza y a la "belleza barbárica" de la música tradicional polaca de la siguiente manera: "cualquiera que preste cuidadosa atención podría reunir en ocho días suficientes ideas musicales para toda una vida".⁴⁸²

Algunas de las características principales de los minuetos con este tipo de escritura son:

- tonalidades son Re mayor, La mayor, Sol mayor y Mi menor
- el rango utilizado es específico de flauta: de re grave a fa# agudo
- tienen ornamentaciones de tresillos, muy utilizadas en el estilo galante de la época
- utilizan saltos de más de una 8ava, particularmente de 11ava, que denotan 2 voces simultáneas (característica típica de la música del repertorio flautístico centroeuropeo).

⁴⁸¹ Entre las obras de Telemann específicas para flauta están: XII Fantasías para flauta sola, innumerables sonatas a *solo* y en trío, *XII Methodische Sonaten* ("Sonatas Metódicas"), cuartetos con flauta, conciertos...

⁴⁸² G. Ph. Telemann, *His Autobiography*, Mattheson, Hamburgo, 1740. Trad. Thomas Braatz, 2009, en línea.

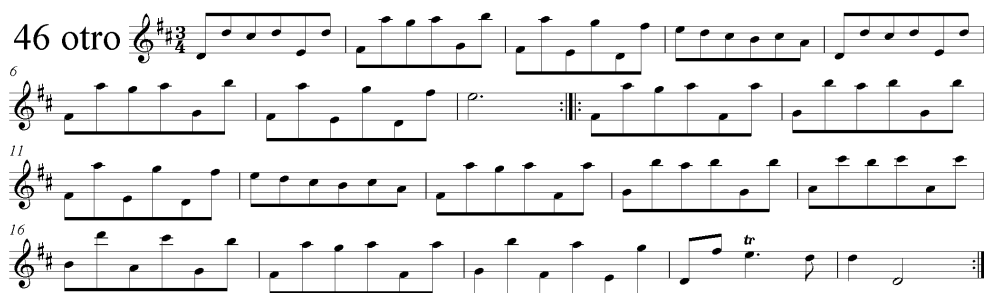


Ilustración 48. Minuet 46 "otro" concordante con Menuet Hongrois atribuido a M. Blavet.

Como una hipótesis por confirmar a la luz de nueva documentación, podría aventurarme a suponer que estas piezas en particular: Minuetos 44, 45 y 47-53 son también, muy probablemente, de Michel Blavet.

Con este hallazgo, resulta muy significativo descubrir que en este manuscrito se encuentren representados 2 de los flautistas-compositores europeos que dejaron huella en el repertorio flautístico de la época por su vanguardismo y su tratamiento innovador de la técnica de la flauta: Locatelli y Blavet (Italia-Francia) y uno de los flautistas más apreciados en España por su virtuosismo y su particular estilo hispánico innovador del género de la tonadilla, Luis Misón.

Marchas. Concordancias en otras fuentes

1) La *Marcha del Ritiro*, No. 33 del manuscrito de flauta, corresponde a la obertura del Acto I de la ópera *Il Farnace*, del célebre maestro de capilla de la corte madrileña, el italiano de origen francés y nacionalizado español, Francisco Corselli.⁴⁸³ Esta obra es originalmente para cuerdas, dos cornos, oboes, flautas y continuo. En el manuscrito mexicano se ha arreglado para dos flautas, con fines didácticos, o quizás para tocarse con otros instrumentos en alguna festividad, como entrada triunfal de algún personaje importante. Hay algunas pequeñas variantes de ritmo en las anacrusas: mientras que en la obertura original hay 3 semicorcheas, en el manuscrito la anacrusa es semicorchea-corchea con puntillo-semicorchea; los

⁴⁸³ Francisco Corselli [Courcelle] (Piacenza, 1702; Madrid, 1778). La “Marcha del Ritiro”, No. 33, es la obertura al Acto Primero del *Dramma per musica Il Farnace*, estrenado en Madrid en 1739, Biblioteca Histórica de Madrid, Sig. 679-1/680-682, Mf. 198-9/25.

ornamentos están escritos de manera diferente: trinos con el símbolo *t* en el ms. mexicano y con una línea quebrada ^^ en el español, además de que hay más trinos y apoyaturas en el ms. mexicano (lo cual no quiere decir que no se hubiesen ejecutado habitualmente). Por lo demás, es prácticamente idéntica. Esta concordancia, junto con otras de las marchas que podrían tener la misma procedencia, es una prueba más de la amplia circulación que tuvo en Nueva España el género operístico español, del que no sobrevivieron ejemplos significativos.

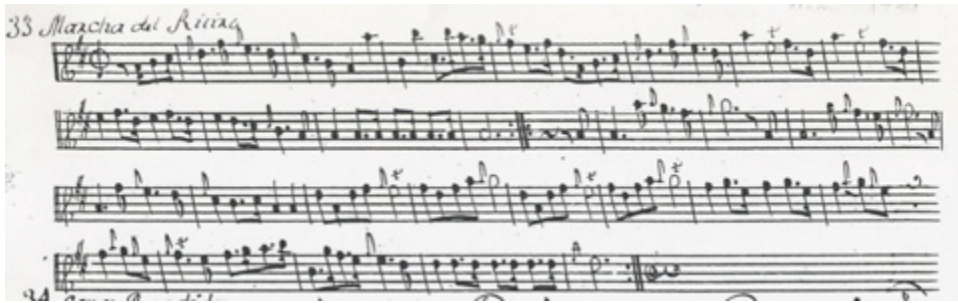


Ilustración 49. Comparación de la *Marcha del Ritiro* con la *Marcia del Acto I* de la ópera *Il Farnace* de Francisco Corselli, Madrid, 1739.

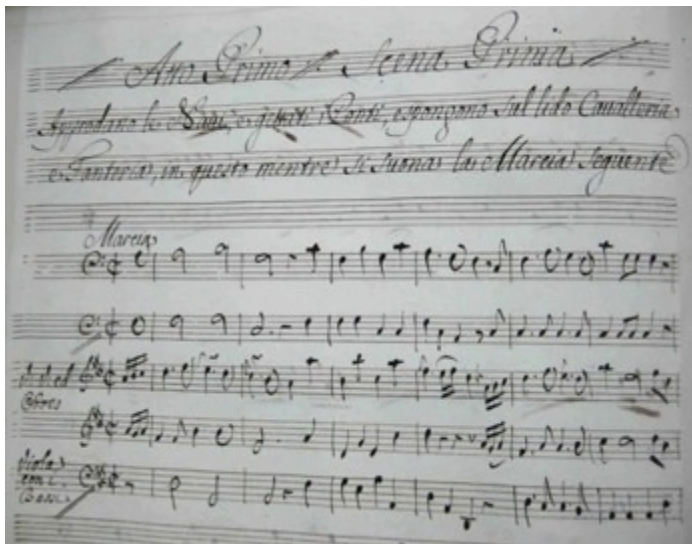
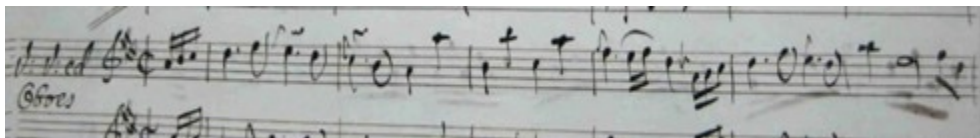


Ilustración 50. Manuscrito original del *Acto Primo* de la ópera *Il Farnace* de Francisco Corselli, *Marcha (Marcia)* y detalle de las partes de oboes, Madrid, 1739. Biblioteca Municipal Conde Duque, Madrid.

2) Como se mencionó en el Capítulo 2, 2.2, identifiqué la penúltima pieza del manuscrito mexicano, *Marcha de los Granaderos de Perez Cano* [No. 99], con *La marcha granadera*⁴⁸⁴ del *Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores* (1761)⁴⁸⁵ compilado por Manuel Espinosa de los Monteros.⁴⁸⁶ La marcha novohispana tiene algunas variantes rítmicas con respecto a la española. Las diferencias observadas son:

1. El nombre es *Marcha de los Granaderos* en lugar de *La Marcha Granadera*.
2. Está escrita para una sola voz, sin bajo, en lugar de 2 voces (pífanos) con tambor.
3. El primer compás difiere en la anacrusa y en que son grados conjuntos con un silencio, en lugar del salto de 5ª descendente.
4. El ritmo de la parte B está al doble de valores por lo que hay dos compases menos que en la *Marcha Granadera*.
5. La marcha está en Re mayor en el Ms. mexicano en lugar de Sol mayor, lo cual denota una transcripción *ad hoc* para la flauta.

A continuación se dan los ejemplos de ambas piezas:



Ilustración 51. *Marcha de los Granaderos de Perez Cano* del Ms. XII Sonatas a Solo Flauta, 1759.

⁴⁸⁴ Origen del actual Himno Nacional de España conocido como *La Marcha Real* llamado "Marcha de Honor" por S. M. el Rey Don Carlos III en 1770; según algunos sostienen, fue regalado con motivo de su boda con María Amalia de Sajonia por el Rey Federico Guillermo I de Prusia, pero este hecho carece de fundamento comprobado.

⁴⁸⁵ Cuaderno manuscrito con 19 piezas militares, revisado y aumentado en versión impresa en 1769 como *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la Infantería de S. M.*

⁴⁸⁶ Véase el Cap. 2, 2.2 para información sobre M. Espinosa de los Monteros, 4ª plaza de oboe/flauta de la RC en 1766 y 1ª en 1796. De acuerdo a Begoña Lolo (2000), M. Espinosa de los Monteros fue solamente el compilador, los autores no se conocen.



Ilustración 52. *La Marcha Granadera* en el *Libro de Ordenanza*, Manuel Espinosa de los Monteros, 1761.

Aunque se cree que esta marcha se tocaba desde años atrás, de acuerdo con varias fuentes (M. J. de la Torre y R. Fernández de la Torre),⁴⁸⁷ la partitura manuscrita de Espinosa de los Monteros se considera la primera versión escrita conocida de esta marcha. Es de hacer notar que el Ms. mexicano es de 1759, con lo que tendríamos aquí una versión americana anterior a la considerada como primera (1761); por otro lado, las piezas del final del manuscrito (de la 97-100), escritas con otra mano caligráfica, pudieron haberse añadido en fecha posterior, con lo cual, esta hipótesis quedaría invalidada. Otra observación interesante es que dos músicos ejecutantes de instrumentos de viento con el mismo apellido –probablemente relacionados con Manuel– emigran en 1742 desde Cádiz a Nueva España, contratados para el Teatro Coliseo: Andrés y Gaspar Espinosa de los Monteros. Aunque casi no se conocen a la fecha datos biográficos de ellos ni su posible injerencia en otros ámbitos (excepto que Andrés fue contratado por Sumaya como oboísta/cornista en la Catedral de Oaxaca en 1747), es posible que se trate de unos de los primeros instrumentistas que tocaron la flauta travesa en Nueva España (véase Cap. 3.3), y también es factible que hubiesen sido los responsables de traer este *corpus* de marchas.

3) *Otra [Marcha] de Nápoles* (No. 38), es la misma pieza que aparece en *Explicación para tocar la guitarra, de punteado, por música o por cifra*, de Juan Antonio Vargas y Guzmán, Cádiz (1773) y en la copia de Veracruz (1776),⁴⁸⁸ con el mismo título, pero la primera está en

⁴⁸⁷ Véase M. J. de la Torre, *idem* y R. Fernández de la Torre, *La música militar de España*, pp. 96-107; <http://www.fiscalia.gov.bo>

⁴⁸⁸ *Explicación para tocar la guitarra, de punteado, por música o por cifra*, de Juan Antonio Vargas y Guzmán, Veracruz, 1776.

Sol mayor y la versión arreglada para dos guitarras con acordes para el acompañamiento, está transportada a Re mayor. A diferencia de la versión para flauta, la de guitarras está escrita en 2/4, no en compasillo (C 2/2), en lugar de las figuras de puntillo tiene tresillos y dieciseisavos, además de trinos cadenciales; no tiene, como la versión de flauta, ornamentos como apoyaturas y numerosos trinos, que están sustituidos por tresillos.



Ilustración 53. "Otra [Marcha] de Nápoles", del Ms. XII Sonatas, 1759.

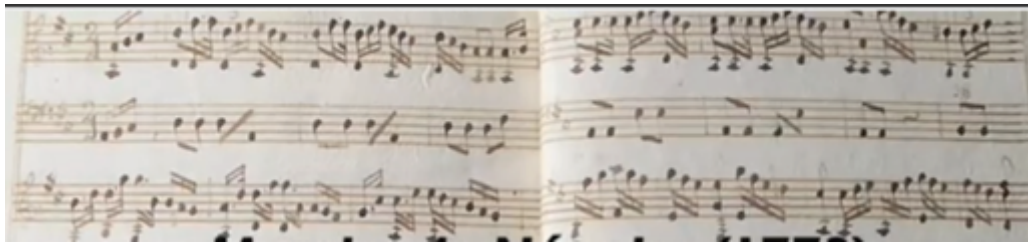


Ilustración 54. *Marcha de Nápoles* de J.A. Vargas y Guzmán, Veracruz, 1776.

4) *Marcha de Porreti* (No. 86),⁴⁸⁹ probablemente relacionada con el violonchelista napolitano del Palacio Real, Domingo Porreti (Cora, Nápoles, c. 1704; Madrid, 1784), casado con la hija de Don Jaime Facó (Antonia Facó) y, a la muerte de ésta, con Manuela Pradel. La hija de Porreti, M^a Pilar Joaquina, se casó en segundas nupcias con Luigi Boccherini (1787). En el archivo de la Catedral de Durango se encuentra una Sinfonía en Sol mayor de Domenico Porreti.

⁴⁸⁹ Domingo Porreti, violonchelista italiano de la Capilla Real y de los teatros de Madrid de 1734 hasta su muerte, en 1783.

Tabla 11. Relación de las 19 Marchas del Ms. *Sonatas a Solo Flauta e Basso... Anónimas.*

Nombres de Marchas	Tonalidad y compás	Concordancias y observaciones
12 Del Coliseo [marcha]	Re mayor C	¿Coliseo del Buen Retiro o Coliseo de México?
33 Marcha del Ritiro	Re mayor Ç	*- concordancia con marcha del Acto I/Scena I de <i>Farnace</i> de F. Corselli, 1739. (E:BM) (ligeras variantes rítmicas) - Sarao o Bailete de El Retiro, No. 36, Murcia (3/4, diferente música)
34 Otra Rendida	Sol mayor C	¿relacionada con La Retirada/Rendición de Madrid?
37 Marcha de la Reina	Sol mayor C	– Marcha de las guardias de la Reina Ana, en <i>Cifras selectas</i> (f. 41v, no. 48), diferente música A. Vera, p.xxi
38 Otra de Nápoles	Sol mayor Ç	Marcha de Nápoles, Vargas y Guzmán, 1773 (Cádiz)/1776 (Veracruz)
54 Marcha Inglesa	Sol mayor C	(estilo Corselli)
55 Otra del emperador	Sol mayor C	
56 Otra de alemania	Sol mayor C	(estilo Corselli)
57 Otra	Sol mayor C	(estilo Corselli)
58 Otra	Sol mayor 2/4	(aria, estilo Corselli)
59 Marcha à Duo	Sol mayor Ç	(+ aria, estilo Corselli)
77 Marcha a duo de Jerusalem	Re mayor C	Ignacio Jerusalem?
82 Marcha	Do mayor C	(estilo Corselli)
84 Marcha	(Sol/ReM) Ç	
85 Otra	Re mayor C	
86 Marcha de Porreti	Re mayor C	¿Domingo Porreti, violoncellista de la CR y de las orq. de los Sitios Reales....
87 Otra del Duque	Sol mayor Ç	
88 Otra de los Cardenales	Fa mayor Ç	(estilo Corselli)
Marcha de los Granaderos de Perez Cano/.	Re mayor 2/4	"Marcha granadera", (con pequeñas variantes) base de la Marcha Real de España, en Toques y Ordenanzas, Espinosa de los Monteros, 1761

Tabla 12. Concordancias de las danzas del Ms. mexicano *XII Sonatas* con otras fuentes.

<i>Siguen. Minues. Ì Marcha.</i>		Concordancias
Título y Número	Tonalidad Compás	Autor/correspondencia (observaciones)
1º. Amable*	Sol mayor 3/4	André Campra, "Amaible vanquer", <i>Hesione</i> , 1700 (en Fa mayor). <ul style="list-style-type: none"> - Ms. <i>Eleanor Hague</i> (Fa mayor y sin ornamentación, 180b) - Santiago de Murcia, <i>Códice Saldivar No. 4</i>, no. 37 ("La Amable despacio"). - Murcia, <i>Resumen</i>, 1714. pp. 66-67, Fa mayor - MS. 1560 (M:BN), No. 79, Fa mayor. - P. Minguet e Yrol (Fa mayor), 2 versiones, la 1ª Amable variada, 2ª Amable (Fa M), 1754. - Francisco de Tejada, <i>Amable</i> (clavicímbalo), 1721. - Raoul-Auger Feuillet, <i>Aimable Vainquer</i>, 1704. - Ferriol y Boxeráus: 2 versiones, una "a la italiana" y otra "fácil" - Ms. 2810, Barcelona 1764: Cuaderno para salterio, órgano y clave; algunos Minuetos de Joaquín Montero. <i>Amable</i> (Sol mayor), con algunos ornamentos <p>* version para flauta en Sol mayor, con ornamentación original.</p>
2 Minuet	Sol mayor 3/4	
3 Minuet* <i>Cantabile</i>	Mi menor C	* no es un minueto sino una danza binaria tipo gavotta?, francesa?), error en el título
4 Otro	Mi menor 3/4	
5 Grave	Re mayor 3/4	
6 Otro Minuet	Sol mayor 3/4	
6 Minuet a Duo	Re mayor 3/4	
7 Omalaya dado [O mal aya dado?]	Sol mayor 3/4	- Ms. E. Hague, Minueto No. 291, f. 98v (en Fa mayor)
8 Seguidillas del Jorgueo	Sol mayor 3/4	
9 Minuet	Mi menor 3/4	
10 Otro	Re mayor	Ms. E. Hague, Minueto No. 284, f. 97, con variantes rítmicas, sin apoyaturas

	3/4	
11 Otro	Si menor 3/4	Ms. E. Hague, Minueto No. 288, f. 98
12 Del Coliseo [marcha]	Re mayor C 3/4	¿Coliseo del Buen Retiro o Coliseo de México?
13 Minuet	Re mayor 3/4	
14 Seguidillas del toro	Sol mayor 3/4	
15 Peno y Callo	Sol mayor 2/4	(parece un aria) diferente a Las Penas, Murcia (6/8)
16 Presurosa	Sol mayor 3/4	
17 Minuet	Sol mayor 3/4	
18 Otro	Sol mayor 3/4	
19 Otro	Re mayor 3/4	
20 Otro	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague No. 222, f. 83v mismo que No. 71
21 Otro de la[o]s Pachecos	La mayor 3/4	
22 El amoroso	La mayor 3/4	-Menueto Amoroso, No. 58, Murcia, (diferente) -"La morosa [L'Amorosa]?" Pedrell, Catalech, p. 100, en Russell (CS4, App. 191) -"Minuete El Amoroso" (No. 28, I). Siemens Hernández, "Fuentes bibliográficas", p. 265, en Russell (CS4, App. 191)
23 La Botella	Sol mayor 2/4	pieza de teatro-comedia
24 Contra Cadena	Sol mayor 3/4	Murcia/Feuillet "La Cadena", No. 43 (diferente) Ms. BN 1560, La Cadena
25 Contra Cordera	La mayor 3/4	
26 Minuet	Sol mayor 3/4	
27 Seguidillas	Sol mayor 3/4	
28 Minuet	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague No. 233, f. 86
29 Otro	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague, Minueto No. 233, f. 86, pequeñas diferencias rítmicas y en ornamentación.
30 Otro	Sol mayor 3/4	- Ms. E. Hague No. 242, f. 88 (de trompas)

31 Otro	Re mayor 3/4	- Ms. E. Hague, No. 273, f. 94v ligeramente distinto (de trompas)
32 Otro de trompas	Sol mayor 3/4	- Ms. E. Hague, No. 278, f. 95, en Fa mayor. - <i>Menuet allemand</i> a dos flautas en el <i>Ier Recueil</i> , de M. Blavet, Sol mayor, p. 46. igual - otros "Menuet de trompette" de Blavet, sin concordancias. - <i>Códice Saldivar 4</i> , Murcia, hay 3 "Menuet de trompas" Nos. 50, 51, 52, pero son diferentes, ninguno coincide con éstos.
33 Marcha del Ritiro	Re mayor Ç	*- concordancia con marcha del Acto I/Scena I de <i>Farnace</i> de F. Corselli, 1739. (E:BM) (ligeras variantes rítmicas) - Sarao o Bailete de El Ritiro, No. 36, Murcia (3/4, diferente)
34 Otra Rendida	Sol mayor C	¿relacionada con La Retirada/Rendición de Madrid?
35 Minuet	Sol mayor 3/4	
36 Otro	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague No. 277, f. 95v, igual pero en Fa mayor y sin trinos (de trompas)
37 Marcha de la Reina	Sol mayor C	¿Marcha de las guardias de la Reina Ana? en <i>Cifras selectas</i> (f. 41v, No. 48) (A. Vera, p. xxi), diferente.
38 Otra de Nápoles	Sol mayor Ç	Marcha de Nápoles, Vargas y Guzmán, 1773 (Cádiz), 1776 (Veracruz); misma pieza, con variantes rítmicas.
39 Minuet	Sol mayor 3/4	
40 Otro	Sol mayor 3/4	
41 Otro	Sol mayor 3/4	
42 Otro	Sol mayor 3/4	
43 el Príncipe	Re mayor 3/8	- <i>El Príncipe Guillermo</i> , Ms. E. Hague No. 142 (Ç La mayor, diferente música) - <i>El Príncipe George</i> (Feuillet, diferente música) - <i>La perla de Inglaterra y príncipe de Hungría</i> , 1761, Herrando (p. 59, Russell), diferente - <i>El Principie prodigioso</i> , comedia representada en el tablado San Juan de Dios, México, 1700. ⁴⁹⁰
44 Minuet	Sol mayor 3/4	estilo flautístico tipo bohemio-hungárico o Blavet
45 Otro	(Re mayor-falta	estilo flautístico tipo bohemio-hungárico o

⁴⁹⁰ Olavarría y Ferrari, Tomo I, *op. cit.*, p. 20.

	do#) 3/4	Blavet
46 Otro	Re mayor 3/4	• Minuet Hongrois (en métodos de flauta, 2 voces/saltos de registro). Atr. a M. Blavet; BNF, París
47 Otro	Re mayor 3/4	estilo flautístico tipo bohemio-hungarico o Blavet
48 Otro	La mayor 3/8	
49 Otro	La mayor 3/8	(como variación)
50 Otro	La mayor 3/8	parecido al No. 259, Ms. Hague (en Re mayor)
51 Otro	Mi menor 3/4	estilo Blavet
52 Otro	Mi menor 3/4	
53 Otro	Sol mayor 3/4	estilo flautístico bohemio-Blavet (2 voces, saltos de registro)
54 Marcha Inglesa	Sol mayor C	(estilo Corselli)
55 Otra del emperador	Sol mayor C	
56 Otra de alemania	Sol mayor C	(estilo Corselli)
57 Otra	Sol mayor C	(estilo Corselli)
58 Otra	Sol mayor 2/4	(aria, estilo Corselli)
59 Marcha à Duo	Sol mayor C	(+ aria, estilo Corselli)
60 Minuet	Re mayor 3/4	
61 Otro	Re mayor 3/4	
62 Otro	Re mayor 3/4	
63 Otro	Sol mayor 3/4	
64 Otro	Re mayor 3/4	Minuet, p. 65, <i>1er Recueil</i> , M. Blavet
65 Otro	Sol mayor 3/4	
66 Otro	Sol menor 3/4	

67 Otro	la menor	
68 Otro	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague No. 224, f. 84 (con acordes, dobles cuerdas, para violín, de Herrando?)
69 Otro	Re mayor 3/4	
70 Otro	Re menor 3/4	
71 Otro	Sol mayor 3/4	- Minuet "otro" No. 20 de este Ms. - Ms. E. Hague No. 222, f. 83v
72 Otro	La mayor 3/4	
73 Otro	Sol menor 3/4	
74 Otro	La mayor 3/4	
75 Otro	Mi mayor 3/4	
76 Otro	Sol mayor 3/8	
77 Marcha a duo de Jerusalem	Re mayor C	¿ de Ignacio Jerusalem? muy al estilo Corselli
78 La Yerva	Re mayor 3/4	
79 Minuet	Sol mayor 3/4	
80 Otro	La menor 3/4	
81 Otro	Re mayor 3/4	
82 Marcha	Do mayor C	(estilo Corselli)
83 Minuet	Do mayor 3/4	
84 Marcha	(Sol?ReM?) Ç	
85 Otra	Re mayor C	
86 Marcha de Porreti	Re mayor C	¿Domingo Porreti, violoncellista de la CR y de las orq. de los Sitios Reales....
87 Otra del Duque	Sol mayor Ç	
88 Otra de los Cardenales	Fa mayor Ç	(estilo Corselli)

89 La Perla	Fa mayor C	- La Perla, Ms. E. Hague No. 116 (igual) (¿relacionado con La Perla de Inglaterra- J. Herrando? estrenado en 1761?) o con -"La perla preciosa"?, villancico Anon. a Solo con violines, s/f, de la Catedral Metropolitana, México (MUSICAT), diferente
90 Minuet	Sol mayor 3/4	Ms. E. Hague, No. 220. f. 83
91 Otro a Duo	Sol mayor 3/8	
92 Otro a Duo	Sol mayor 3/4	
93 Otro	R mayor 3/4	
94 Otro	Sol mayor 3/4	
95 Otro à Duo	Re mayor 3/4	
96 Otro	Sol mayor 3/4	
<i>Fine</i>		
Las piezas que siguen están agregadas de otra mano, sin numerar, de manera más descuidada.		
[97] [minuet]	Sol mayor 3/4	parecido al No. 214 del Ms. E. Hague (estilo <i>double</i> -variación)
[97b] [otro]	Re mayor C	
[98] Ecos	Re mayor 3/4	
[99] Seguidillas de Seilabro	Do mayor 3/4	(incompleta)
[100] Marcha de los Granaderos de Perez Cano.	Re mayor 2/4	misma que "Marcha granadera", (con pequeñas variantes) base de la Marcha Real de España, en <i>Toques y Ordenanzas</i> , Espinosa de los Monteros, 1761
[101] El Gabinete	Re mayor 3/4	

6. Hipótesis sobre la procedencia del manuscrito

Dada la naturaleza de este manuscrito, que contiene en su mayoría música de cámara italiana y española que fue copiada en México de distintas fuentes –además de algunas obras presumiblemente escritas ya en Nueva España–, lo más probable es que este cuaderno de flauta perteneciera a la colección particular de algún instrumentista de flauta (¿de la capilla de la Catedral Metropolitana?, ¿del Colegio de San Gregorio?, ¿del Teatro Coliseo?, ¿de la iglesia Professa?, ¿de alguna casa noble?) que copió sus obras favoritas con fines prácticos; llevaría su cuaderno consigo para instruir a sus discípulos de la *escoleta* catedralicia, de ahí se iba a dar clase a sus alumnas del Colegio de Vizcaínas, para después tocar sonatas con otros colegas en algún concierto casero del Marqués X, y por la noche, tocar en el baile del Teatro Coliseo... toda la música necesaria, contenida en su pequeño cuaderno.

Lo más factible es que la mayoría de esta música hubiese llegado al Nuevo Mundo (tanto en ediciones impresas como en manuscritos), a través de otros instrumentistas, españoles o italianos, llegados unos años atrás con la música de moda. Por el tipo de repertorio, no es probable que proviniera de un canal de distribución institucional (i.e. encargo de la Catedral o del Teatro Coliseo). Como lo han mencionado algunos musicólogos (Javier Marín, 2009/2010), el papel que jugaron los músicos peninsulares venidos a México en la diseminación de fuentes musicales y en la difusión del repertorio español y europeo fue determinante. Se ha mencionado ya la conexión de este particular *corpus* musical con la corte madrileña, por lo que es posible que quien trajera esta música tuviese algún vínculo con instrumentistas de la Real Capilla de Madrid (como Matheo Tollis de la Roca, o el instrumentista Manuel Sales, por ejemplo). De acuerdo a Marín, la corte madrileña "actuó como un centro difusor de música y músicos con destino a las Indias de primera magnitud".⁴⁹¹ Al hablar de las dificultades metodológicas para rastrear los canales de distribución de música en los registros de pasajeros del Archivo General de Indias de Sevilla (en este caso, de origen andaluz), Marín nos dice lo siguiente:

A diferencia de los libros impresos, generalmente enviados en cantidades elevadas y con una finalidad comercial, el repertorio manuscrito era llevado consigo con los propios músicos como parte de su

⁴⁹¹ Véase J. Marín, "Se canta por la armonía del Españolito", *op. cit.*, pp. 363-364.

equipaje de mano y no era objeto de un control oficial por parte de las autoridades, por lo que apenas han quedado rastros documentales de qué partituras se enviaron, cuándo y cuál era su origen y su destino...⁴⁹²

También pudo tratarse de algún instrumentista italiano que copió las sonatas de Locatelli y recopiló el repertorio español al pasar por España-Cádiz (como Juan Gregorio Panseco o el mismo Ignacio Jerusalem).

El Ms. se encuentra en la Colección Antigua de la Biblioteca del MNAH pero la información sobre su procedencia es poco clara y está poco documentada. Al parecer, las colecciones del Fondo Antigo provienen de tres diferentes ámbitos:

1. Fondos Franciscanos (ámbito religioso/colegios): Templo y Colegio de San Francisco Javier, Tepotzotlán.
2. Fondos jesuitas: Colegio de San Gregorio (asociado el teatro Coliseo), Colegio de San Ildefonso.
3. Ámbito Civil: Haciendas jesuitas y/o particulares.

Existen conexiones entre estos tres ámbitos debido a que los colegios de enseñanza estaban estrechamente ligados a las iglesias, siendo los músicos contratados en éstas los que impartían la enseñanza; es bien sabido que los jesuitas, que establecieron varias iglesias-convento, fundaron y estuvieron a la cabeza de las instituciones de enseñanza en Nueva España, misma que incluyó la instrucción para nobles y criollos de la aristocracia novohispana, y que además, invirtieron sus bienes en haciendas productoras de diversos consumos, llegando a controlar una parte importante de la vida cultural y comercial de la Nueva España hasta antes de su expulsión, en 1767. Al llevarse a cabo la expulsión de los jesuitas, sus bienes pasan a formar parte de diversas órdenes religiosas (franciscanos, dominicos), cofradías seculares y autoridades civiles, quedando sus ricas bibliotecas dispersas y distribuidas en diversos lugares, desafortunadamente sin registros adecuados.

Entre las instituciones que forman parte de los "fondos franciscanos" ubicados actualmente en el Fondo Antigo del MNAH de la Ciudad de México, están el Antigo Convento de San Francisco de México, Tepotzotlán –ya que había algunos libros de coro

⁴⁹² J. Marín, "Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)", en *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Coord. A. García-Abasólo, Universidad de Córdoba/Cajasur, 2010.

pertenecientes a éste— y el Convento de San Pedro y San Pablo. Se mencionan el Colegio de San Gregorio de México, perteneciente a la compañía de Jesús y el Colegio de San Fernando de México de la orden franciscana. La documentación de títulos de haciendas particulares correspondientes a distintos estados de la actual República Mexicana (actas, diezmos) de las Haciendas de Jalapa, Veracruz.

Una posible hipótesis es que proviniera de alguno de estos colegios de enseñanza religiosa, franciscano o jesuita. Del propio Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana, del Colegio de Música de Belén, del de San Ignacio de Loyola o del de San Gregorio, como se ha dicho, estrechamente vinculado al Teatro Coliseo. El análisis comparativo del copista del manuscrito presentado más abajo, nos da varias pistas para la ubicación de su procedencia y algunas hipótesis al respecto.

Ortiz, ¿propietario del Ms.?

El nombre ORTIZ, escrito sobre la cubierta de la encuadernación de piel, es el primer indicador. Por la coincidencia de fechas y por ser, hasta ahora, el único nombre Ortiz que he encontrado (funcionario relacionado con la capilla musical catedralicia), podría tratarse del doctor de nombre Don Fernando Ortiz Cortés, quien desde 1751 es nombrado "Comissario para la provision de la Canongía Lectoral" de la Catedral de México y al que el Cabildo catedralicio asciende a "la Dignidad de thesorero" en 1758, por haber quedado la plaza vacante a la muerte de Ita. Posteriormente es nombrado *Chantre*, puesto que ejerce durante varios años, probablemente hasta su muerte. En las Actas Capitulares de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se registra el "Nombramiento de Ortiz y Villar por Comissarios para la Provision de la Canongía [L]ectoral, Véanse los Cabildos de 1º de Mayo de 1758 y de 9 de Junio de 59 y de 30 de Enero de 1762" (en otra tinta, agregado posteriormente); en otro libro se menciona al "Dr. Don Fernando Ortiz Cortes, Thesorero".⁴⁹³ El nombramiento del Sr. Ortiz se aprueba a pesar de que éste advierte que quizás no podrá asistir a algunas reuniones ("a los puntos ni a los Actos"), ya que "tenía experimentado que su accidente de gota se repetía por Abril".

⁴⁹³ ACCM Libros 41 (1751-1753), f. 1, L. 39, f. 320r y L.44, f. 222r. Véase Cap. 1 de esta tesis.

A reserva de que surja alguna otra información del Sr. Ortiz, al momento no es posible saber si tocaba algún instrumento musical o si pudiese haber pertenecido a él este manuscrito de flauta, pero sí sería una posibilidad, ya que hay una coincidencia espacio-temporal y las fechas del manuscrito coinciden con las de sus funciones en la Catedral Metropolitana. La caligrafía del nombre Ortiz parece coincidir con la del resto del manuscrito. El título de "Doctor" nos remite al del ilustrado científico novohispano (en este caso, con conocimientos de contabilidad y quizás de leyes), culto y aficionado a la música, al igual que lo era el Dr. Bartolache, del que he dado a conocer en esta investigación (Cap. 3.3.5.), su afición particular por la flauta (traversa y dulce), por las sonatas de flauta de Locatelli y su relación con el compositor aragonés venido a la Nueva España y a la Catedral Metropolitana, Cayetano Echevarría. Es muy posible que estos dos "doctores" se conociesen, ya que el medio académico-universitario de los científicos de la Ciudad de México era muy elitista y suficientemente pequeño.



Ilustración 55. ORTIZ, nombre en la encuadernación de piel del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*, Locatelli, 1759.

Además del nombre Ortiz en la encuadernación, el Ms. cuenta con un *sello de agua* en la primera hoja de la música escrita, en relieve. Es un ex-libris, consistente en un especie de garigoleado y un nombre con letras tipo gótico en donde, gracias a la calca, es posible leer el nombre: Guadalupe Rodríguez (ver Fig. 52). A juzgar por el estilo de la grafía, este sello parece ser bastante posterior a la fecha del manuscrito, ¿quizás de alguna monja o colegiala de San Ignacio o de alguno de los conventos al que perteneció este manuscrito?. Hasta ahora no he encontrado este nombre en los registros de las colegialas de Belén, Vizcaínas y otros colegios que se documentan en las listas de colegialas de Vizcaínas o que aparecen en el libro *La Música en las instituciones femeninas*, de Muriel/Lledías. El nombre femenino nos da una pista de que, al menos durante ese periodo, perteneció a una mujer, aunque es difícil saber si se trata de una colegiala, una monja o una dama de la nobleza novohispana.

Como se ha dicho, la caligrafía del nombre ORTIZ sí es de la época del Ms. (muy similar a la del resto del manuscrito) por lo que parecería que, en un principio, el manuscrito perteneció a este personaje. Como dije antes, la única persona con ese nombre hasta ahora encontrada es el Sr. Dr. Fernando Ortiz, *comisario*, tesorero y *chantre* de la Catedral Metropolitana de 1751 a ca.1770.



Ilustración 56. Ex-libris, sello de Guadalupe Rodríguez, probable dueña del manuscrito.

6.1. Caligrafía musical comparativa. Copistas.

Aunque en México los estudios de copistas del siglo XVIII son prácticamente inexistentes (lo cual ha representado una fuerte limitación metodológica para la autora, pues no es posible basarse en estudios previos), investigaciones recientes –como las de Alejandro Vera (2013)⁴⁹⁴, Javier Marín (2010/2013)⁴⁹⁵ y Evguenia Roubina (2004)⁴⁹⁶– destacan la importancia del estudio de los copistas como una herramienta para rastrear las vías de circulación de la música y los músicos, dentro de los nuevos enfoques musicológicos en el rubro de estudios sobre migraciones. Vera llama a considerar la propia fuente musical como una evidencia del proceso de circulación de música en los virreinos (en su caso, en el virreinato peruano) y ha hecho hincapié en destacar la importancia del copista, relegado históricamente a un personaje muy secundario, pero que por lo general era el mismo instrumentista/cantor–copista o incluso el

⁴⁹⁴ Véase el artículo de A. Vera, "Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú", en *Anuario Musical*, N° 68, enero-diciembre 2013, pp. 133-168.

⁴⁹⁵ Javier Marín, *Libros de polifonía de la Catedral Metropolitana* (2013), *op. cit.*, presenta datos de copistas de la Catedral Metropolitana del siglo XVII y principios del XVIII.

⁴⁹⁶ E. Roubina en *Responsorio "Omnes Moriemini..."* (2004), *op. cit.*, presenta una hipótesis sobre Francisco Delgado como copista de algunas obras de Ignacio Jerusalem (relacionado con las catedrales de México y Durango).

propio compositor–copista, cuya identificación puede llevar a corroborar atribuciones dudosas o incluso a descubrir autorías antes insospechadas. Entre las hipótesis extremas que han llegado a plantearse en años recientes –mencionada por Alejandro Vera en su último artículo–, está la del musicólogo Martin Jarvis, quien plantea que Ana Magdalena Bach pudo haber sido en realidad, ¡la autora de las Suites para violoncello solo de Johann Sebastian Bach!.⁴⁹⁷

Observando distintas obras de la Catedral Metropolitana fui descubriendo que existía un vínculo indudable entre éstas y el manuscrito *XII Sonatas* de flauta, ya que la caligrafía de algunas portadas y particellas (en su mayoría, de Jerusalem y de Tollis de la Roca) era muy similar a la del Ms. de flauta. Con las evidencias de rasgos caligráficos comparativos presentadas a continuación sobre este *corpus* musical es posible "individualizar" al copista de nuestro manuscrito (al que en adelante llamaremos copista A) y obtener ciertos datos relevantes que, entre otras cosas, lo vinculan con la Catedral Metropolitana. Aunque no es el objetivo de esta tesis, ni resulta posible profundizar suficiente en el estudio paleográfico necesario para poder ofrecer datos infalibles, ofrezco algunas hipótesis de identificación del copista basadas en este análisis comparativo de las caligrafías de algunos músicos-copistas.

6.2. Relación del Ms. *XII Sonatas* con música/copistas de la Catedral Metropolitana: Jerusalem, Tollis de la Roca, Andreu, Panseco.

Existe un parecido incuestionable entre la caligrafía musical del manuscrito de flauta *XII Sonatas* de Locatelli con la de algunos de los villancicos y obras sacras de Ignacio Jerusalem pertenecientes al archivo de la Catedral Metropolitana. Las obras que he podido identificar con la misma caligrafía que el Ms. *XII Sonatas de Locatelli* –portadas o partes instrumentales (*particellas*) de algunos instrumentos, ya que en ocasiones la misma obra está copiada por varias manos–, son:

1. *Cor Mundum* (a Solo con vlns, trompas y bajo, s/f), I. Jerusalem.
2. *Miserere a 4* (con Ripienos; violines, violas, flautas, trompas y bajo, 1764), I. Jerusalem.
3. *Benigne fac* (a Solo con violines, Flauta obligada y bajo, s/f), I. Jerusalem.

⁴⁹⁷ Para profundizar en este interesante tema, consúltese el artículo de A. Vera arriba citado y directamente la tesis doctoral de M. Jarvis, *Did Johann Sebastian Bach write the six cello suites?* Charles Darwin University, 2007.

4. *Villancico a 4, Esta noche las zagalas*, 1763, I. Jerusalem.
5. *Laetatus sunt a 4, a Nuestra Señora de Guadalupe, con ripienos, violines, flautas y bajo* (portada y partes de Flauta I y Flauta II), 1764, I. Jerusalem.
6. *Misa de Difuntos a quatro con ripienos, violines, flautas, violas, trompas y bajo* (partes de Flauta I y Flauta II), fechada en 1760, I. Jerusalem.
7. *A la milagrosa escuela* (Villancico), parte del "Acompañamiento" o bajo continuo, I. Jerusalem.
8. *Duetto Ydolo amado mío*, con violines y bajo de Nebra, parte de Violín I.
9. Algunas de las partes de obras de Matheo Tollis de la Roca, como el Violín I de *Beatus Vir* (fechado en 1757) y la parte de órgano del *Magnificat a 8* (con partes alternadas de oboes y flautas), también están hechas con la misma mano caligráfica.

Cor Mundum, el *Villancico a 4 "Esta noche las zagalas..."*, *Laetatus sunt*, la *Lamentación de Jueves Santo*, y otras obras de la misma mano, tienen un rubro casi idéntico en la parte superior de la carátula: una flor de 4 pétalos enmarcada en un cuadrado, con puntos en los 4 lados, (muchas veces una cruz en las partituras de las obras eclesiásticas, pero éste ornamento parece ser más específico). Esto podría ser un sello particular del copista, quien también utiliza como colofones terminaciones garigoleadas similares para los finales de movimiento (*Segue*, *Volta Subito*, *Volti*) o de página (*Fine*). En algunas de las obras pareciera tratarse de una rúbrica del copista formada por dos iniciales engarzadas que podrían parecerse a una *SG* o *GP*. Además de estos rasgos distintivos, la caligrafía musical es sumamente parecida, con la misma inclinación de las notas y las claves, plicas del lado izquierdo, el mismo estilo en la escritura de los sostenidos y bemoles; la caligrafía de texto tiene una serie de características de estilo idénticas como: la "A" mayúscula, en la que la línea horizontal está en forma de "v", las eses, la "a" minúscula, las íes, las ges, los números en los tiempos de compás, las cifras, tresillos y seisillos; los silencios, los calderones y los rasgos de los adornos resultan inconfundibles. He detectado al menos 5 copistas diferentes del siglo XVIII, cuyos rasgos resultan bien diferenciados.

Revisando otras obras pertenecientes al archivo musical de la Catedral observamos que el copista A de nuestro manuscrito escribió también algunas partes instrumentales de Tollis de

la Roca⁴⁹⁸ y el *Duetto con violines y Baxo, Ydolo amado mío* de Nebra (s.f.), así como –al menos– algunas partes de obras de la Catedral de Durango de Jerusalem,⁴⁹⁹ probablemente enviadas desde la Catedral Metropolitana.

Como se ha sostenido por algunos musicólogos como Aurelio Tello, Evguenia Roubina y Javier Marín, los vehículos de transmisión de las obras entre las distintas ciudades, instituciones y centros musicales eran los propios músicos, que al trasladarse de un lugar a otro para ser contratados o solicitar las plazas vacantes, llevaban consigo sus propias partituras. Era usual que los compositores hiciesen o mandaran a hacer copias de su música para utilizar en las llamadas *obvenciones* (servicios "extra" como entierros y bautizos), tanto internas como de fuera de la iglesia o "de la calle" (las llamadas *zangonautlas*),⁵⁰⁰ para las cuales la Iglesia no permitía sacar los "papeles de música". Se ha documentado –como es el caso de Ignacio Jerusalem– que los compositores vendían sus obras o sus bibliotecas musicales a la Iglesia con el fin de obtener un poco más de dinero sobre los siempre insuficientes salarios.⁵⁰¹

Esto nos habla nuevamente de los procesos y las vías de circulación de partituras entre las instituciones eclesiásticas y de cómo la Catedral Metropolitana era un "epicentro" de distribución de música hacia otros centros del Virreinato de la Nueva España.

A continuación se presentan algunos ejemplos comparativos de las obras en cuestión, en las que puede observarse la misma mano caligráfica del copista A:

⁴⁹⁸ Acompañamiento y violines, del *Requiem a 8 para las Onras de la Reyna de España (q de Dios goze) Dña. María Barbara de Portugal*, 1759; parte de órgano del *Magnificat a 8 con oboes y/o flautas* de M. Tollis de la Roca, 1776; violines de *Beatus vir a 8 con violines y trompas, dedicado al servicio de esta Sta. Iglesia Metropolitana de Mexico, por la Excelentisima Sa. Marquesa de las Amarillas, Virreyña de esta Nueva España*, por Dn. Matheo Tolís [Tollis] de la Roca, 1757. Catedral Metropolitana.

⁴⁹⁹ *Overtura a dos violines i Baxo*, feb. 1752, I. Jerusalem?, MUS010, *Pangue Lingua* de I. Jerusalem, Archivo de la Catedral Durango.

⁵⁰⁰ Para más información sobre este tema, consúltese a E. Roubina: *Responsorio... op.cit.*, pp. 25-48.

⁵⁰¹ Véase el caso de Ignacio Jerusalem, *idem*.



Ilustración 57. Portada del Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso* de de Locatelli, 1759. México, 10 de marzo de 1759.



Ilustración 58. Primera hoja del manuscrito *XII Sonatas a solo flauta e basso* de de Locatelli, 1759.

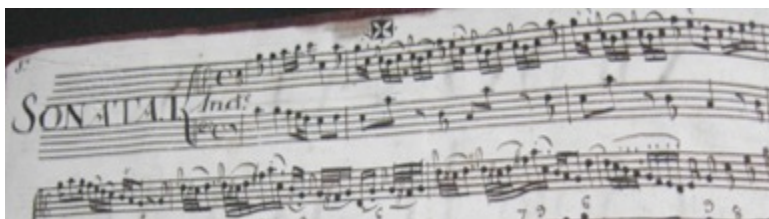


Ilustración 59. Ms. Locatelli, 1759: detalle de la caligrafía en la Sonata 1. "Sello" ornamental de 4 pétalos enmarcado en un cuadrado, rodeado de 4 puntos.

Obras sacras de Ignacio Jerusalem y de Josep de Nebra del Archivo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y de la Catedral de Durango copiadas de la misma mano:

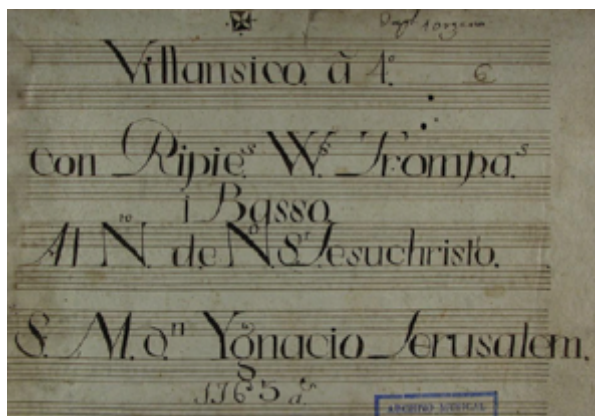


Ilustración 60. *Villancico a 4* de Ignacio Jerusalem, 1763, Catedral Metropolitana.

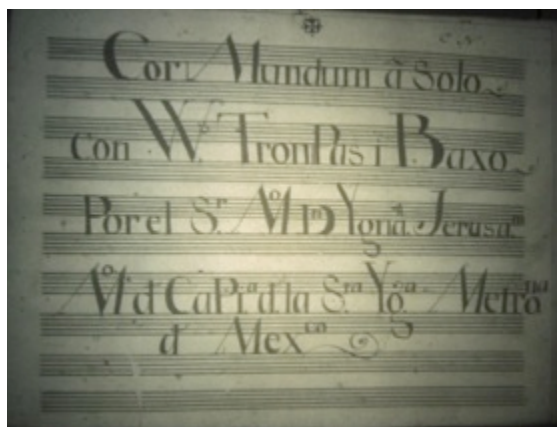


Ilustración 61. *Cor Mundum a Sólo* con violines, trompas y bajo, de I. Jerusalem, Catedral Metropolitana, s/f.

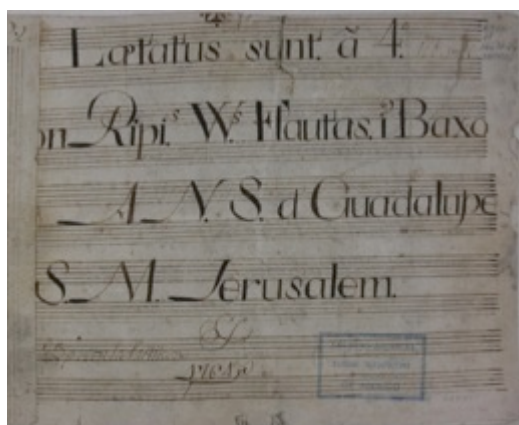


Ilustración 62. *Laetatus sunt a 4*, con ripienos, violines, flautas y bajo de I. Jerusalem, 1764, Catedral Metropolitana.

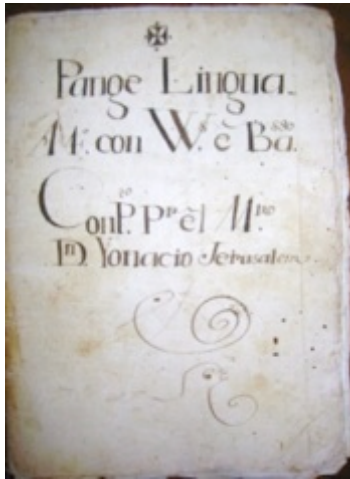


Ilustración 63. *Pange Lingua* a 4 con violines y bajo de I. Jerusalem, s/f, Catedral de Durango.

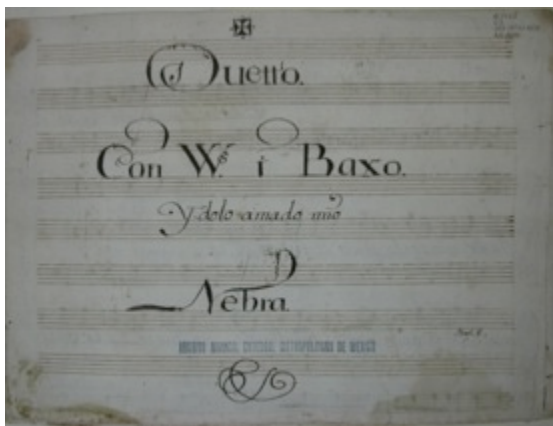


Ilustración 64. *Duetto* con violines y bajo, *Ydolo amado mio*, J. Nebra Catedral Metropolitana, s/f.

Ejemplos de caligrafía musical del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*, Locatelli, 1759 y de otras obras de I. Jerusalem.

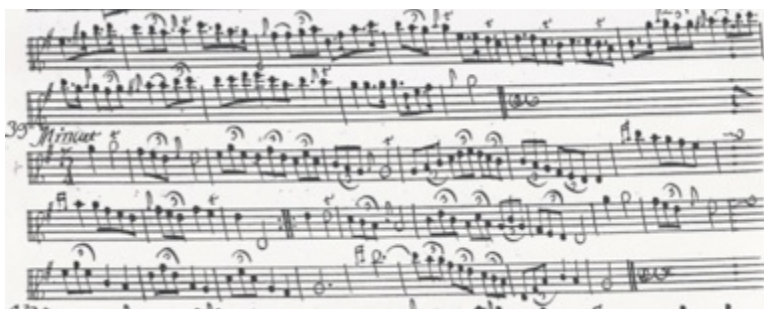


Ilustración 65. Minuet 39 de la sección *Minues y Marchas* del Ms. Locatelli, 1759.

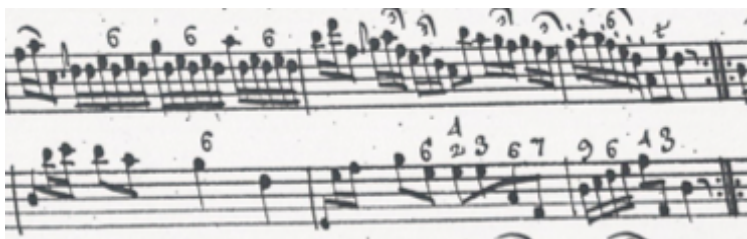


Ilustración 66. Caligrafía musical de Sonata de Locatelli, Ms. 1759, MNAH.

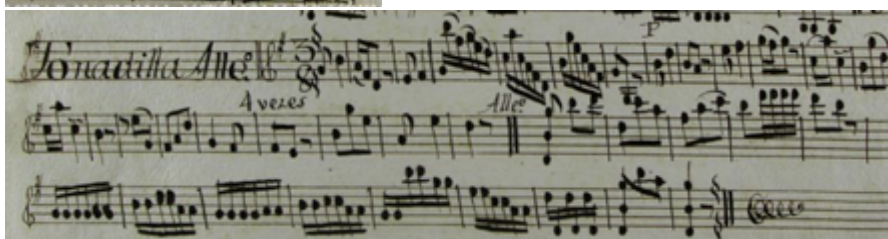
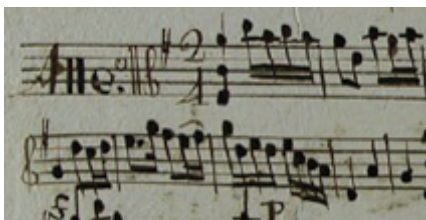
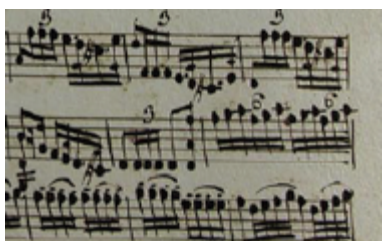


Ilustración 67. Ejemplos de caligrafía del Villancico a 4 "Esta Noche las zagalas" de Ignacio Jerusalem, violín (Catedral Metropolitana,

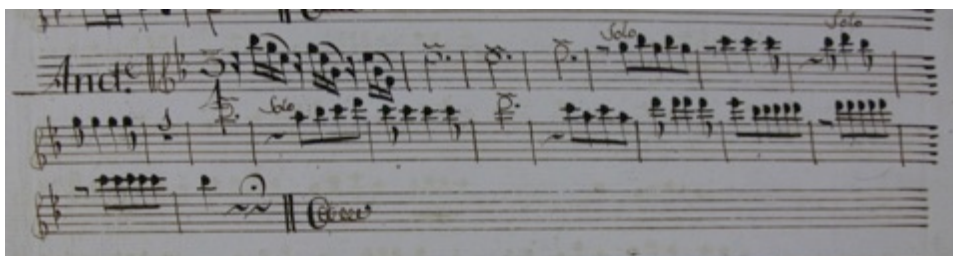

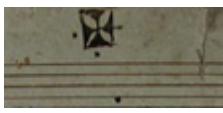

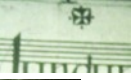

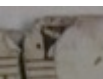


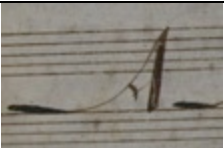

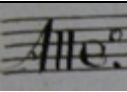
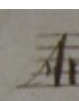
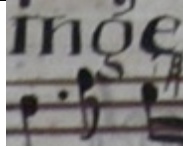
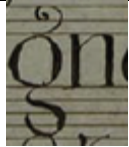



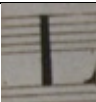
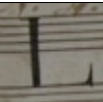

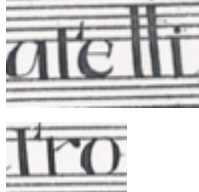
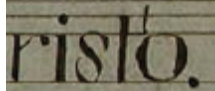
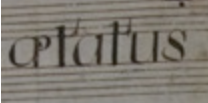
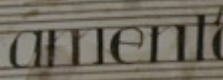
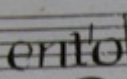
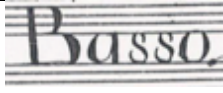
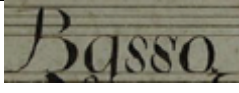
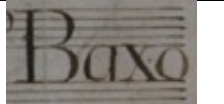
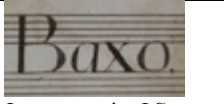
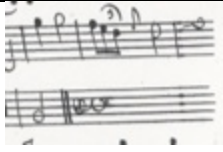
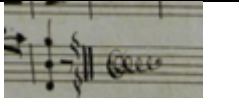
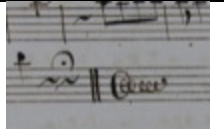
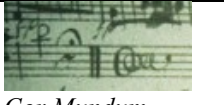
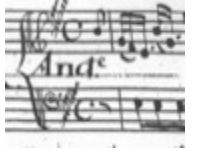
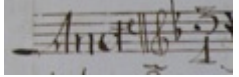
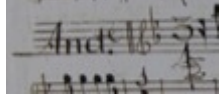

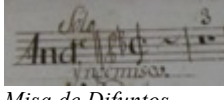
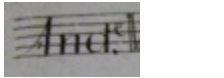
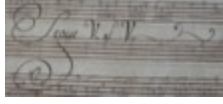
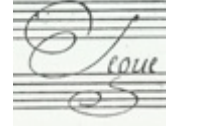
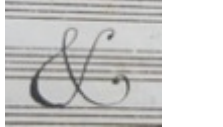
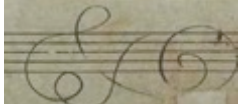
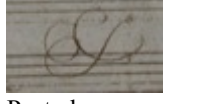


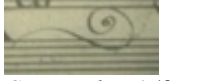
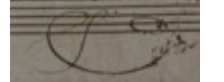
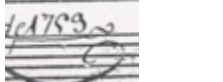
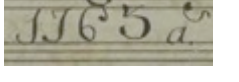
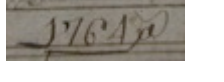
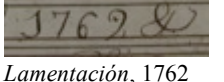
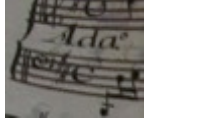
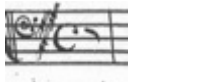

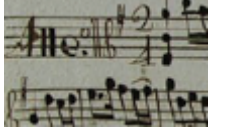
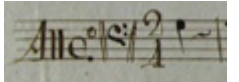
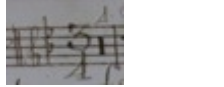
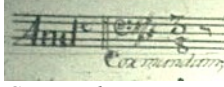
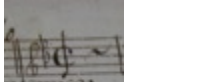
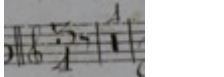


Ilustración 68. Andante del Laetatus sunt a 4 (1764), parte de Flauta I. Obsérvese la caligrafía del texto, de los números del compás y de las notas, así como el adorno al final de la parte (presente en todas las obras).

Tabla 13. Tabla comparativa de rasgos caligráficos del "copista A" entre el Ms. *XII Sonatas* de Locatelli y partes de obras de Jerusalem de la Catedral Metropolitana (1760-1764).

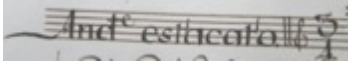
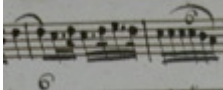
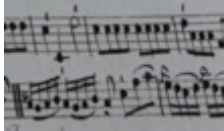
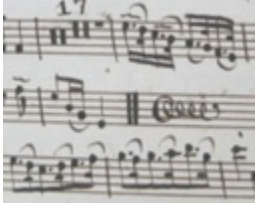
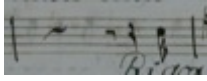
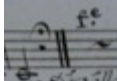
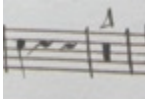
Rasgo caligráfico	Ms. <i>XII Sonatas a Solo Flauta</i> , Locatelli, 1759	<i>Villancico a 4 "Esta noche las zagalas"</i> , de I. Jeruslaem, 1763. Catedral M.	<i>Laetatus sunt a 4, Andante</i> , 1764. (parte de Flauta I) I. Jerusalem (1764), CM	<i>Cor Mundum a Solo con violines y Bajo (s/f); Misa de Difuntos con vlms. y flautas</i> , 1760; <i>Lamentación Jueves Santo</i> , 1762; <i>Responsorio 3º de Maitines de la Concepción</i> , 1768. I. Jerusalem
ornamento característico: flor de 4 pétalos con puntitos				  Cor Mundum portada violín I  Lamentación Jueves Santo
caligrafía de las letras "A"			 	 Responso 3º  Misa de Difuntos
"g" "n"				 Lamentación J.S.
"L"				 Lamentación J.S.  Responso 3º
"t" "a" "r" "o"				 Lamentación Jueves Santo  Responso 3º

<p>"B", "a", "s" "o" Basso</p>				 <i>Lamentación J.S.</i>
<p>colofón ornamental</p>				 <i>Cor Mundum</i>
<p>texto indicativo de movimientos clave de Sol</p>				 <i>Cor Mundum</i>  <i>Misa de Difuntos, 1760</i>  <i>Responsorio 3º</i>
<p>colofones ornamentales 1. "Segue, volta subita", "volti presto" (final mov. o parte) 2. ¿rúbrica del copista: ¿S. G.? G.P.? (portada obra) 3. Partes: <i>Flauto primo</i></p>	  	 <p>Portada ¿rúbrica del copista? ¿G. P.? ¿S.P.?</p>	 <p>Portada ¿rúbrica copista?</p>  <i>Flauto Primo</i>	 <i>Miserere, CM</i>  <i>Cor mundum (s/f)</i>  <i>Lamentación de Jueves Santo, 1762 (portada)</i>
<p>fechas</p>				 <i>Lamentación, 1762</i>
<p>clave de Fa signos de compás</p>	  	 		 <i>Cor mundum</i>  <i>Misa Difuntos</i> 

				<i>Responsorio 3°</i>
silencios calderones				 <i>Cor Mundum</i> <i>Misa Difuntos</i>
notas y marcas de articulación				 <i>Responsorio</i>

Tabla 14. Tabla comparativa de rasgos caligráficos del "copista A" entre el Ms. *XII Sonatas* de Locatelli y las obras *Duetto Ydolo amado mio* de Josep de Nebra, *Misa de Difuntos* y *Magnificat a 8* de M. Tollis de la Roca de la Catedral Metropolitana (1757-1773).

Rasgos caligráficos Ms. <i>XII Sonatas</i>	<i>Duetto Ydolo amado mio</i> , J. Nebra, s/f	<i>Misa de Difuntos</i> M. Tollis de la Roca	<i>Magnificat a 8</i> , 1757/1770/73 Mateo Tollis de la Roca
colofones ornamentales • "Segue, Volti presto/subito" • ¿Tacet, Al segno? • ¿rúbricas? Ms. <i>XII Sonatas a Solo Flauta... Locatelli</i>	 colofón inferior portada	* la portada y algunas partes son de otro copista 	 parte de Oboe Primero ¿ rúbrica o iniciales copista? parte de Oboe Segundo
"B" "a" "t" "o"	 		
"A" 			
Texto movimientos clave de sol clave de fa signos de compás	 	 	

			
notas marcas de articulación			 (Oboe Primero)
silencios			

La única inconsistencia notoria es la clave de Fa, que en el Ms. Locatelli tiene una curvatura más cerrada y en la mayoría de las partituras de Jerusalem tiene un rasgo más abierto (aunque en algunos ejemplos como *Cor Mundum* o la *Misa* de Tollis de la Roca es idéntico), pero esto puede deberse a que el copista, después de los años transcurridos entre las obras, haya cambiado gradualmente a un gesto menos cuidadoso, lo cual es común aún sin un lapso de tiempo transcurrido. Se ha visto que no es raro que un mismo copista cambie ciertos rasgos de su caligrafía, incluso en una misma obra o periodo de tiempo. El copista "A" utiliza las dos distintas ortografías en la palabra "bajo": "Basso", "Baxo" y la "j" para "Bajon".

¿Manuel Andreu, dueño/copista del manuscrito?

El dato de que el flautista catedralicio Andreu fuera pagado "por papel y por copiar los cuadernos de flauta y oboe", resulta de gran importancia, puesto que revela un cierto profesionalismo en su actividad como copista, y refuerza la aseveración de Vera en el sentido de que los copistas eran muchas veces los mismos compositores, los instrumentistas o sus discípulos. Aunque, una vez más, resulta muy tentador atribuir la caligrafía del manuscrito a Andreu y pensar que podría haber sido el dueño del manuscrito por los "quadernos" que él mismo menciona, algunas observaciones nos tiran por la borda esta hipótesis: el hecho de que el manuscrito está fechado en México en 1759 y Andreu llegó en 1760, el hecho de que pude identificar al mismo copista en obras anteriores a 1759 y finalmente, que en la caligrafía de su firma, observada en un recibo del Colegio de las Vizcaínas firmado por él, los rasgos caligráficos son muy diferentes a los del Ms. (aunque la caligrafía del texto es muy similar a la de los ejemplos de texto del Ms.), el cuerpo del texto parece no corresponder a Andreu, sino a

un amanuense. Existe otra carta firmada por Andreu, solicitando aumento de salario al Cabildo, con otra caligrafía que en nada se parece a la del Ms.

Andreu tenía una relación cercana a Jerusalem por ser el maestro de sus dos hijas, por compartir la enseñanza en el colegio de Belén y por tocar bajo su dirección en la capilla musical catedralicia. El que haya algunas obras de Jerusalem en la misma caligrafía, nos hace pensar que también podría haber sido una de sus hijas flautistas quien copiaba música. Observando la caligrafía de cartas y partituras originales ("borradores")⁵⁰² de Jerusalem parece obvio que él no es el copista del Ms., pues Jerusalem escribe con razgos muy espontáneos, letra inclinada y menos cuidadosa.

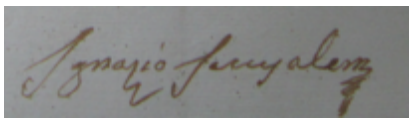


Ilustración 69. Firma de Ignacio Jerusalem, documento en Correspondencias, CM.

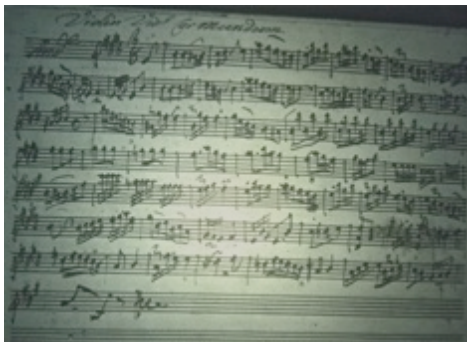


Ilustración 70. Caligrafía de Ignacio Jerusalem en *Cor Mundum*, parte de violín, CM.

Los instrumentistas de origen español o italiano, traían consigo música de los compositores en boga, para su uso personal y para la enseñanza. Podría ser el cuaderno particular de un músico flautista que pertenecía a la capilla musical catedralicia y era maestro en el Colegio de Infantes o en el de Belén, donde se instruía formalmente en música. En este colegio estudiaban dos de las hijas de Ignacio Jerusalem, nacidas ya en la Nueva España, y versadas en varios instrumentos, entre los que se especifica la flauta travesera. La hija mayor,

⁵⁰² Aunque no se han hecho estudios al respecto, algunas obras de la Catedral (partes y partitura), son manuscritos autógrafos, pues indudablemente tienen sus características caligráficas.

María Micaela fue posteriormente rectora del Colegio de San Ignacio de Loyola (Colegio de las Vizcaínas) durante cuatro periodos. En este ámbito, este cuaderno sería un repertorio ideal para el uso de la instrucción y del entretenimiento de las colegialas, que tenían conciertos dentro de la institución.

¿Ignacio Jerusalem?

Algunos de los músicos responsables de traer música italiana y española a la Nueva España fueron Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Roca, así como los instrumentistas de viento Gregorio Panseco y Manuel Andreu. Ignacio Jerusalem, violinista originario de la ciudad de Lecce, Italia, probablemente trajo consigo música instrumental de compositores italianos (como las sonatas de violín de Corelli y de Locatelli); de su estancia en Cádiz, habría traído música de compositores españoles del ámbito teatral. Durante su maestrazgo de capilla en la Catedral de México Jerusalem, además de los instrumentos (especificando que algunos fuesen napolitanos), también encargó música de compositores italianos. Esta es otra razón más para que se encuentre repertorio italiano en el archivo de música de la catedral, además, con dos hijas flautistas, María Micaela y María Joaquina, podríamos imaginar que prestó especial interés al repertorio flautístico.

¿Matheo Tollis [Tolis] de la Roca?

Matheo Tollis de la Roca (c. 1710-1781) –a quien se le atribuía un origen italiano y que ahora sabemos que nació en Madrid, de padre francés y madre de origen española–,⁵⁰³ trabajó en Madrid y se embarcó a la Nueva España en 1755. Se cree que fue el mismo que produjo y musicalizó el drama armónico *La Cassandra* en el Coliseo de la Cruz de Madrid, en octubre de 1737, y que fue, según Stevenson, organista de la Real Capilla en 1741, aunque no se ha podido confirmar este dato.⁵⁰⁴ Se sabe que llegó a la Ciudad de México en enero de 1756 y que la Marquesa de las Amarillas (esposa del virrey) lo recomendó para ser admitido como clavecinista en la Catedral de México. En 1757 era ya asistente de maestro de capilla –

⁵⁰³ Véase Dianne Marie Lehmann, "Findings concerning the life and Spanish origin of Matheo Tollis de la Roca (c. 1710-1781), en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, México, vol. 3, 2008, pp.15-23. Su nombre era: Matheo Andres Toliz de la Roque y López, "natural de la villa y corte de Madrid". Véase también Javier Marín (2008), "*Músicos madrileños con destino... op. cit.*", pp. 5-14.

⁵⁰⁴ R. Stevenson: "Tollis de la Roca, Matheo", *Grove Music Online*, 2007, y J. Subirá, *La Tonadilla escénica*, III, Madrid, 1928-30, p.181.

Jerusalem—, maestro de los niños cantores y más tarde (1761) organista principal. A pesar de algunas críticas hacia su desempeño —se decía que no tenía el arte de Jerusalem—, fue maestro de capilla interino durante seis años a la muerte de éste. Curiosamente, el primer violinista de la capilla Gregorio Panseco, lo acusó de haberle plagiado partes de una misa y un réquiem, mismos que Tollis dedicó respectivamente a su patrona (la Marquesa de las Amarillas) y a la reina María Bárbara tras su muerte, en 1759. Si Tollis de la Roca todavía era organista de la Real Capilla en 1748 y músico de los teatros de Madrid, con seguridad habría conocido a Luis Misón y podría haber traído su música a la Nueva España junto con las demás danzas españolas (Corselli, Porretti, etc.) y las sonatas de Locatelli; sin duda, éstas habrían sido conocidas por los flautistas en España gracias a los músicos italianos que formaban parte de las orquestas de la Real Capilla y de los Reales Sitios de Aranjuez —Geminiani, Teri, Facco, Farinelli—. Además, Tollis era de una generación cercana a la de Misón y tenía los mismos orígenes: padre francés y madre española, así como, al menos, un hermano militar.⁵⁰⁵ Sin embargo, de acuerdo a las obras autógrafas existentes en la Catedral Metropolitana de Tollis de la Roca, su caligrafía es de razgos más pequeños, escribía de manera menos cuidadosa, por lo que su caligrafía no tiene punto de comparación con la del manuscrito.

Fig. 71. Firma de Matheo Tollis de la Rocca, carta dirigida al Cabildo de la Catedral Metropolitana, Correspondencias, CM, 1764.

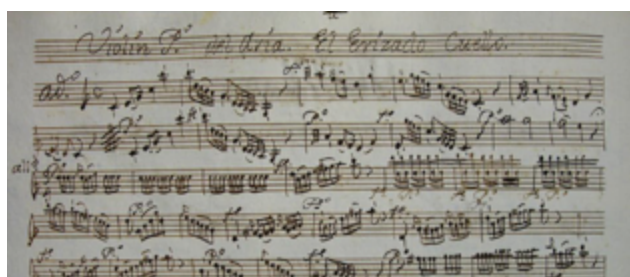


Ilustración 72. *El Erizado Cuello*, M. Tollis de la Rocca, Aria, parte de violín 1º, CM. Caligrafía del propio Tollis.

⁵⁰⁵ El otro hermano, don Cayetano Toliz [Tollis] de la Roque [Roca], estaba en Yucatán, "donde se halla empleado en el Real Servicio en las tropas de aquella provincia", véase D. M. Lehmann, *op. cit.*, pp. 17-19.

Juan Gregorio Panseco, ¿copista y/o dueño del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta*?

Aunque no se menciona en ningún documento encontrado hasta el momento, por su refinada caligrafía y sofisticados rasgos ornamentales, Juan Gregorio Panseco podría haber sido copista.

Los rasgos caligráficos de su firma son muy similares a las rúbricas del copista "A" de nuestro manuscrito, así como de muchas de las obras de Jerusalem y de algunas partes de obras de Tollis de la Roca y el *Duetto* de Nebra. Aunque los rasgos cambian de una a otra obra, denotan la misma soltura de trazo curvo y espontaneidad en la escritura. Reflejan a una persona extrovertida e imaginativa. ¿Podría haber sido Panseco el copista del Ms., de las partes instrumentales de la Catedral y el dueño del manuscrito? Las conexiones están sobre la mesa: era un músico de distintos ámbitos (teatro, iglesias, Catedral), era flautista (además de violinista), muy cercano a Jerusalem (con quién llegó a Nueva España desde 1743); las fechas en que estuvo activo coinciden con las de las partituras tanto de la Catedral como del Ms. de flauta y tenía una excelente y florida caligrafía. Jerusalem lo tenía en muy alta estima; cuando da su opinión sobre el violinista Córdova, se refiere a Panseco: "despues de Dn. Gregorio Panseco, [Córdova] es el mejor violinista que hay en esta Santa Iglesia". Aunque puede parecer una apreciación subjetiva, su carácter espontáneo, individualista y "rebelde" va de acuerdo con los rasgos caligráficos variables y espontáneos observados. Se observa, por ejemplo, que cambia con frecuencia el adorno para la misma letra (la "J" es distinta cada vez que firma). Las fiorituras de la letra "g" de su nombre, en particular, tienen similitudes indudables con las del Ms. de flauta. Además, por su origen italiano, resulta lógico pensar que hubiese traído consigo las obras de su sin duda admirado coterráneo Locatelli, y que utilizara términos en italiano mezclados con los castellanos (aunque debo decir que muchos compositores los utilizaban) como: *Segue, Volti, Flauto, Solo e Basso*.

A reserva de realizar un estudio más a fondo, propongo como hipótesis que Juan Gregorio Panseco sí podría ser el copista del Ms. *XII Sonatas* de flauta. Presento a continuación ejemplos comparativos de su caligrafía.

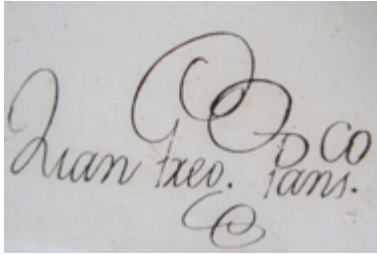


Ilustración 73. Firma de Juan Gregorio Panseco Carta 1, dirigida al Cabildo Catedral Metropolitana⁵⁰⁶

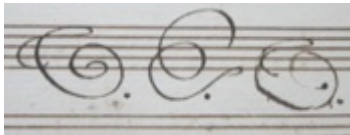


Ilustración 74. Rúbrica del Oboe Primero del *Magnificat a 8* de Mateo Tollis de la Roca. ¿J.G.P.? CM.

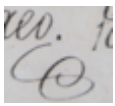


Ilustración 75. Detalle de las letras "eg" de Panseco.



Ilustración 76. Detalles de las letras "eg" del Ms. de flauta.

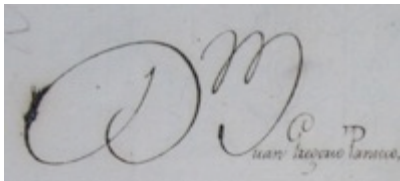


Ilustración 77. Detalle carta 1: Don Juan Gregorio Panseco.

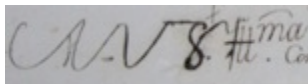


Ilustración 78. Detalle Carta 1 de J.G.P: *A Vuestra Ilustrísima*. Nótese la forma de "v" de la tilde de la A.

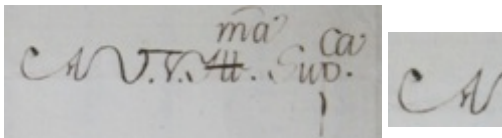


Ilustración 79. Detalle de Carta 2, "A su Ilustrísima."

⁵⁰⁶ Ejemplos de las cartas dirigidas al Cabildo por Juan Gregorio Panseco. Carta 1: solicitud de plaza; carta 2, para el pago de sus obvenções. Correspondencias, Caja 23, Exp. 6, 1745-1746, CM.

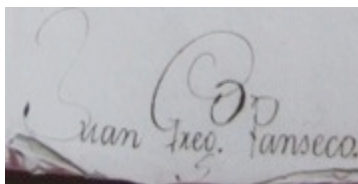


Ilustración 80. Carta 2, Firma de Juan Gregorio Panseco.

Estas son solo algunas de las múltiples posibilidades de conexiones entre la música del manuscrito y los músicos venidos a México en su época; quizás algún día aparezcan nuevos documentos que nos revelen detalles que permitan atar los cabos sueltos y dar una respuesta definitiva.

6.3. Marcas de agua (filigrana) del papel

Aunque el manuscrito está datado y ubicado en la Ciudad de México, en 1759, la música que contiene, en su mayoría, no fue compuesta en la Nueva España; está estrechamente relacionada, por un lado, con la corte madrileña, por el otro, con el repertorio flautístico de compositores italianos y, en menor medida, franceses, ampliamente diseminados en la península ibérica. Es muy probable que algunos de los minuets o marchas sean de algún compositor novohispano o que trabajara en Nueva España (como se ha dicho de la "Marcha a dúo de Jerusalem", de Ignacio Jerusalem), pero hasta el momento no existen datos suficientes para atribuir otras obras a autores novohispanos.

La caligrafía de la fecha que se encuentra en la parte inferior del manuscrito, aunque sí parece ser de la misma mano, no tiene la misma claridad o firmeza de trazo y podría haberse agregado posteriormente.

Aunque la marca de agua del papel no aporta por sí sola suficiente información en relación al contexto geográfico del manuscrito, resulta relevante investigar si el papel pudo haber sido hecho en Nueva España o no, lo cual nos aportaría información acerca de si el manuscrito efectivamente fue copiado en México, o si pudo haber sido traído de España y la fecha haberse agregado posteriormente en Nueva España; Italia o los Países Bajos quedan descartados (ya que las sonatas de Locatelli fueron publicadas en Ámsterdam, en 1732, lugar de residencia del autor, con copias en París y otras ciudades europeas) pues aunque los términos de los

movimientos de las sonatas del manuscrito están en italiano ("[Flauta] e Basso di P. L., "Segue", "Fine", etc.), tiene diversas palabras en español, no en italiano, como: "Flauta", "otra Marcha", "otro Minuet", títulos como "Marcha de la Reina" y "Seguidillas del toro", "Peno y callo", etc, y varias frases como prueba caligráfica que dicen:

- “*Sigue á solo flauta menor por lo que se verá la mejor á mayor prueba de las..*”
- “*Con éstas reglas bien podrían todos los principiantes comenzar sus artes de primeras letras..*”
- “*A mas de las ciencias conocidas por los homes [hombres], se suelen hallar ó mas bien descubrir...*”
- “*Aunque Por lo comun de las artes senos...*”

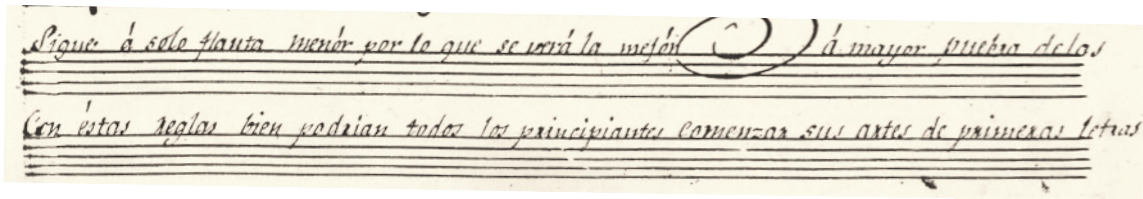


Ilustración 81. Ejemplos de caligrafía en pruebas de texto del Ms. Locatelli.

Es muy posible que el papel fuese de importación italiana o española (de Génova, Valencia o Barcelona principalmente) ya que en esa época hubo una grave escasez de papel en México y no parece haber habido suficiente apoyo para la fabricación local de papel; aunque se conoce una petición de 1740 de Francisco Pardo para obtener la concesión de fabricarlo, alegando experiencia en su elaboración y necesidad de dicho insumo en México, no se encuentran noticias de si se llevó a cabo la empresa; en la década de los 70, las imprentas llegaron incluso a cerrarse.⁵⁰⁷

A reserva de realizar un estudio más a fondo acerca del papel del manuscrito –su proveniencia y datación posibles–, la hoja de "guarda" del manuscrito tiene una marca de agua en el extremo derecho de la primera hoja que es una "N" estilizada; esta primera hoja es más delgada que el papel utilizado en el resto del manuscrito. Encontré otra marca de agua (transparente) en las páginas 10, 26, 28 y 29, que consiste en una O sostenida con un palito y

⁵⁰⁷ Véase M. Cristina Sánchez Bueno: *El papel del papel en la Nueva España*, México, INAH, 1993: "...se habían dejado de imprimir muchas obras y las imprentas habían cerrado (1677); medio siglo después de la anterior referencia, el papel seguía llegando a cuentagotas. La flota de 24 navíos que fondeó Veracruz, en 1732, cargaba tan solo 174 mil resmas, mismas que cinco años más tarde se habían agotado. Por esta razón, algunos periódicos como *El Mercurio de México* no pudieron seguir imprimiéndose. ... (1776) el virrey Bucareli menciona que el papel procedía de las fábricas de Génova, Valencia y Barcelona, donde se embarcaba rumbo a Cádiz", pp. 25-26.

una P, unidas de manera irregular por abajo. Esta marca de agua es muy parecida a la S P descrita por Alejandro Vera que se encuentra en el manuscrito encontrado en Chile *Cifras Selectas* de Santiago de Murcia. De acuerdo a Vera, se trata de un papel genovés que se utilizó durante un periodo largo en España (1714-1740), asociado a la Capilla Real de Madrid, en el que están copiadas algunas de las obras de Francisco Corselli.

Hans Lenz describe ambas marcas como del tipo "filigrana", que se hacía formando figuras curvas o lineales con alambre delgado de cobre o de latón, que al coserlas sobre el molde del papel producían una marca traslúcida. Aunque hasta ahora no he podido encontrar ninguna correspondencia exacta con los ejemplos de las marcas de papel catalogadas por Hans Lenz –que según dice, son un porcentaje de menos de mitad de las que existían en la Nueva España–, estas filigranas son muy semejantes a las utilizadas por fabricantes catalanes del siglo XVIII, en donde encontramos letras dentro de tres círculos, a veces coronados por una cruz; en 1777 la Real Junta de Comercio de Barcelona estipulaba que las marcas debían contener las iniciales del fabricante acompañadas de un distintivo.



Ilustración 82. Marca de agua traslúcida "N" en la guarda del cuaderno *XII Sonatas...*, 1759.



Ilustración 83. Marca de agua "O_P" en varias hojas del manuscrito *XII Sonatas...*, 1759.

7. CONCLUSIONES

Esta tesis aporta nuevas luces y evidencias sobre las prácticas de música de cámara con flauta del periodo comprendido entre 1700 y 1780 en México. Los diferentes aspectos investigados y presentados en ella permiten vislumbrar y en algunos casos constatar ciertos fenómenos de los procesos de diseminación musical entre el Viejo y el Nuevo Continente, y la sorprendente manera en que circulaban música y músicos en el espacio urbano, entre instituciones de distintos ámbitos, tanto civiles (teatro, aristocrático-palaciego y militar) como eclesiásticos (catedrales, iglesias, escoletas, colegios religiosos) de la Nueva España.

El manuscrito *XII Sonatas a Solo Flauta* de P. A. Locatelli (México, 1759) –objeto de estudio de la segunda parte de la tesis y generador de la primera –, puede verse como un microcosmos, ya que reúne una muestra representativa de la diversidad e integración de géneros y estilos que confluyeron en la música secular de cámara de la Nueva España. El cuaderno mexicano de flauta, puede considerarse una muestra elocuente de las complejas vías de circulación de música y músicos entre Italia, España, Francia, los Países Bajos y la Nueva España durante el siglo XVIII. Las investigaciones aquí presentadas han permitido constatar que llegaron a la Nueva España influencias musicales directas tanto de España como de Italia –a través de músicos instrumentistas, cantores y compositores– y que las conexiones eran diversas y complejas. La influencia francesa de la primera mitad del siglo XVIII, también presente en la música novohispana –particularmente en el repertorio de danza como el del manuscrito de flauta–, fue más indirecta y llegó principalmente a través de España, aunque después de 1760 llegaron músicos franceses como parte de los regimientos militares, que trajeron influencias directas de la tradición francesa de instrumentos de viento.

Además, demuestra la existencia de un repertorio instrumental único y significativo para la flauta travesa, que indudablemente tuvo repercusiones en la producción musical y en la ejecución instrumental de la segunda mitad del siglo XVIII en Nueva España, en donde existía una práctica del instrumento considerablemente desarrollada que ha podido documentarse a lo largo de este trabajo.

Este *corpus* musical representa un hito en las prácticas y el repertorio flautístico iberoamericano de mediados del siglo XVIII.

• **Vínculo con la Real Capilla de Madrid**

Aunque la mayoría de la música que integra este cuaderno personal es de compositores europeos, la datación anotada en la portada del manuscrito "Mexico, a 10 de marzo de 1759", consigna que fue copiado en México a partir de distintas fuentes europeas. Algunos de los autores identificados (Luis Misón, Francisco Corselli,⁵⁰⁸ Domingo Porreti, Manuel Espinosa de los Monteros⁵⁰⁹), así como algunas de las piezas de danza –minuetos, marchas y seguidillas–, nos permiten establecer un estrecho vínculo entre este manuscrito y la corte española de Madrid, específicamente con la Real Capilla. La corte madrileña fue uno de los principales centros de difusión de música hacia Nueva España y otros virreinos americanos.

• **Vínculos novohispanos**

Además de la conexión española, la "Marcha a duo de Jerusalem" (título del dúo No. 77 contenido en el manuscrito) constituye una "prueba" de que el manuscrito efectivamente fue copiado en México: puede atribuirse al autor italiano Ignacio Jerusalem, maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México desde 1749 hasta su muerte. Por las concordancias encontradas en otros manuscritos novohispanos, se puede inferir que el cuaderno incluye más ejemplos de música escrita por compositores novohispanos o que trabajaron en la Nueva España.

• **Concordancias**

He identificado un número considerable de piezas con concordancias en otras fuentes novohispanas que refuerzan las evidencias de su origen mexicano. En el Manuscrito de "Chalco" de Joseph María García (1772) o *Eleanor Hague* encontramos, al menos 18 danzas concordantes, en su mayoría minuetos. Entre ellas, dos con textos particulares: Minueto "Las

⁵⁰⁸ La *Marcha del Ritiro*, No. 33 del Ms., concuerda con la Obertura de la ópera *Dramma per musica Il Farnace* de Francisco Corselli, estrenada en Madrid en 1739.

⁵⁰⁹ La *Marcha de los Granaderos de Perez Cano*, penúltima pieza del manuscrito mexicano de flauta, corresponde a la *Marcha Granadera* de Manuel Espinosa de los Monteros contenida en el *Libro de Ordenanza de los toques de pífanos y tambores* (Madrid, 1761), considerada la primera versión escrita de la Marcha Real de España.

Lágrimas de Chalco" (sin el texto en el manuscrito de flauta) que lo vinculan con Chalco y "*O mal aia d'ado*", cuyo texto (aún no identificado) probablemente pertenecía a algún sainete o tonadilla particular. También hay algunas piezas con correspondencias en las colecciones de Santiago de Murcia: *Códice Saldivar No. 4* (León, Guanajuato), *Cifras Selectas y Resumen*, aunque la música no siempre concuerda, y al menos una danza –*La Amable*– contenida en el Ms. 1560 (actualmente en la Biblioteca Nacional de México).

Además de las correspondencias con fuentes mexicanas y la conexión del manuscrito con la corte de Madrid e indirectamente con los manuscritos franceses de danza, identifiqué tres obras del autor y flautista francés Michel Blavet (y al menos otras tres que podrían atribuirse también al mismo autor). Esto redimensiona la música de nuestro manuscrito debido a la gran importancia de Blavet como flautista virtuoso de *Le Concert Spirituel* de París, como pedagogo y como editor de exitosas colecciones comerciales de música de moda.

Las concordancias encontradas han permitido contextualizar las piezas de danza en un eje geográfico que abarca Francia–España–Nueva España (con algunos elementos anglo-sajones). Además, está la conexión con Holanda (Ámsterdam) en donde Locatelli vivió y publicó sus doce sonatas para flauta contenidas en el manuscrito. Esto nos da una perspectiva más amplia y "globalizada" del quehacer musical novohispano, reflejando la estética predominante de mediados del siglo XVIII en México.

• **Luis Misón**

Luis Misón –descrito en su época (1761) como "el inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo"– fue uno de los flautistas más apreciados en España por su virtuosismo instrumental y su particular estilo hispánico. Se le considera innovador del género de la tonadilla y creador de la *tonadilla escénica*. Con respecto a la Sonata en La menor de Misón, contenida en el Ms. mexicano, puede decirse que es una obra *única*, no conservada en otros archivos ni europeos ni americanos y que no perteneció –como se demuestra aquí– a la colección de doce sonatas dedicadas al Duque de Alba que describe José Subirá en su libro *La música en la casa de Alba* de 1927, ahora perdidas. El conocer el origen francés de Luis Misón así como su relación de padrinazgo con los músicos de teatro Ferreira, que revelaron mis investigaciones previas sobre

el tema,⁵¹⁰ nos brinda una perspectiva distinta de este importante y hasta ahora poco valorado personaje, que sin duda contribuye al mayor entendimiento de las influencias y circunstancias de su entorno.

• **Sr. Puchinger**

Se da a conocer aquí a un compositor desconocido hasta ahora: Sr. Puchinger.

La Sonata en Re mayor del "enigmático" Sr. Puchinger (quizá vinculado a Ámsterdam), aunque en estilo muy italiano, se enmarca más dentro de la tradición vivaldiana, de un gran virtuosismo melódico pero más sencilla desde el punto de vista armónico y estructural. Esta sonata constituye una aportación valiosa para el repertorio flautístico hispanoamericano del siglo XVIII. Aunque por el momento no es posible saberlo, Puchinger podría haber sido el compilador de este cuaderno personal de flauta.

• **Tres piedras angulares de la flauta: Locatelli, Blavet, Misón (Italia, Francia, España), representados en el Ms. XII Sonatas.**

Resulta muy significativo que en este manuscrito se encuentren representados tres de los flautistas-compositores europeos que dejaron huella en el repertorio flautístico de la época por su vanguardismo y su tratamiento innovador de la técnica de la flauta: Pietro Antonio Locatelli (Italia), Michel Blavet (Francia) y Luis Misón (España). Estos tres compositores indudablemente influyeron en Nueva España para establecer parámetros de técnica, repertorio, estilo y didáctica de la flauta en el siglo XVIII.

• **Vínculos del Ms. con la Catedral Metropolitana y con los colegios. Copistas.**

Existe también un indudable vínculo del manuscrito mexicano de flauta con la Catedral Metropolitana y con los colegios religiosos de enseñanza musical. El primero se constató al encontrar que el copista del manuscrito es el mismo que copió algunas *particellas* de piezas de Ignacio Jerusalem y otros compositores de la Catedral Metropolitana, quien estuvo activo desde 1757. A fin de corroborar lo anterior, se ofrecen tablas comparativas de los rasgos caligráficos de las distintas obras. Aunque por el momento no conocemos el nombre del amanuense, sí es

⁵¹⁰ Publicadas en el artículo "La flauta en las dos orillas...", *op. cit.* Ver Cap. 5.3.

posible identificarlo o precisando más el término, "individualizarlo",⁵¹¹ por sus característicos rasgos caligráficos, y ofrecer una hipótesis –aún por confirmar– de quién podría haber sido: el violinista-flautista milanés Juan Gregorio Panseco, músico del Teatro Coliseo desde 1743, primer violín de la capilla musical de la Catedral Metropolitana y Maestro de la Escoleta catedralicia desde 1761. De comprobarse dicha hipótesis, aportaría la evidencia de una vía de transmisión "personal" de repertorio: Italia (Milán)–España (Cádiz)–México.

Es preciso señalar que el tan poco estudiado tema de los copistas en Nueva España, presentado en esta tesis, sienta las bases para desarrollar una futura línea de investigación, importantísima para aclarar atribuciones conflictivas y vías de circulación de la música virreinal.

El segundo vínculo interesante se encontró al constatar –en las Actas de Cabildo catedralicias– los registros de "cuadernos de flauta" que Manuel Andreu Alpuente maestro de flauta y oboe de la Escoleta catedralicia así como del Colegio de San Ignacio (Vizcaínas) poseía y utilizaba como material didáctico para sus discípulos, entre los que estaban Francisco Martínez y las hijas de Jerusalem, María Micaela y María Joaquina Jerusalem y Stella.

• **Ámbito civil. Palacios y casas de la nobleza**

El otro ámbito al que puede vincularse el Ms. *XII Sonatas a Flauta Sola & Basso de Pietro A. Locatelli & ...1759*, es el de la música civil, que se hacía en los palacios y casas de la nobleza novohispana. El análisis de tres fuentes civiles de Nueva España⁵¹² demuestra el interés y aprecio que se tenía por la música de Locatelli y confirma su amplia diseminación en México, además de constatar el uso de la flauta travesa en el ámbito casero durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Las doce sonatas para flauta y bajo continuo de Pietro Antonio Locatelli, publicadas en 1732 en Ámsterdam –donde trabajó la mitad de su vida– se diseminaron ampliamente por distintos países europeos y llegaron hasta las colonias americanas. En los inventarios descritos aquí se registran varios "cuadernos" con sonatas y *solos* de flauta de Locatelli, evidencia de la

⁵¹¹ Siguiendo la terminología de A. Vera (2013): "individualizar" vs. "identificar".

⁵¹² La *Memoria* de los bienes del Marqués del Jaral de Berrio (1782), el *Abaluo de los papeles de Música* del padre Don José Fernández Jáuregui de 1801, así como el inventario de la tienda de música *La Nueva Madrileña* y la *Memoria de los bienes* del Dr. Don José Ignacio Bartolache (1790); en el inventario de los papeles de música del Marqués de Berrio se cuentan hasta 30 obras de diversos autores (entre ellos, Locatelli, Scalaschi y Pla), a *Solo* o a dos flautas, que contribuyen a tener un punto de referencia sobre el tipo y la demanda del repertorio y el posible grado de desarrollo de la técnica del instrumento en la Nueva España.

circulación de su música en México. A excepción de un *Adagio* suelto en el Manuscrito *Eleanor Hague*, hasta donde se sabe, esta colección completa de las 12 sonatas es la única que ha sobrevivido en Hispanoamérica. Como se muestra en el capítulo 5.1 de esta tesis, dichas sonatas expandieron el lenguaje técnico y expresivo del instrumento a sus máximas capacidades. Locatelli, a su vez heredero de Corelli,⁵¹³ extrapoló el virtuosismo del violín a la flauta, creando un estilo flautístico modelo, sin precedentes para los compositores italianos de su época.

El registro que encontramos en el inventario del Marqués del Jaral de Berrio de 4 cuadernos con numerosas sonatas de flauta a "solo" de Locatelli y otros con sonatas italianas, nos hace pensar en una posible conexión con nuestro manuscrito; cabe la posibilidad de que este cuaderno fuera precisamente uno de esos 4 de Locatelli documentados en los *Memoriales* del Marqués de Berrio, aunque los títulos no coinciden. En el *Abaluo de los papeles de Música* del padre Don José Fernández Jáuregui de 1801, se cita a Locatelli como "música antigua", además de "6 flautas de boje" pertenecientes a su almacén *La Nueva Madrileña*. Asimismo, entre las posesiones mencionadas en el inventario del Dr. José Ignacio Bartolache, además de una "flauta travezera", se encuentra la colección completa de *XII Sonate à Flauto Traversière solo è Basso* de Locatelli. Podría ser factible que el manuscrito hubiese pertenecido a este insigne doctor; sin embargo, al igual que en el caso del Jaral de Berrio, el título no coincide y corresponde exactamente al de la edición impresa de Ámsterdam. Aunque esto parece un detalle insignificante, es razón suficiente para pensar que nuestro cuaderno manuscrito no era ninguno de los citados en estas fuentes documentales.

• **Prácticas flautísticas en Nueva España: "escuela de flauta" y moda flautística en relación con Europa**

A través de la música contenida en el manuscrito *XII Sonatas*, de las obras con flauta que localicé en los distintos archivos eclesiásticos, así como de referencias al repertorio instrumental específico (con flauta) que se encontraba en bibliotecas particulares civiles –de compositores italianos, franceses y anglosajones–, se confirma una de las hipótesis planteadas en esta tesis: que hubo instrumentistas en Nueva España con un nivel técnico y artístico de

⁵¹³ Como es sabido, Corelli fue de los compositores más difundidos en las colonias americanas, con numerosas transcripciones para guitarra y arreglos instrumentales con cuerdas.

ejecución a la altura de la sofisticada música contenida en el cuaderno de *XII Sonatas* de Locatelli.

Una de las aportaciones importantes de la tesis es dar a conocer documentos y datos biográficos inéditos sobre los ejecutantes de flauta que protagonizaron el quehacer musical camerístico y orquestal novohispano. Dos de los multiinstrumentistas principales estudiados son el valenciano Manuel Andreu Alpuente (tocador de oboe, flauta, trompa y voz) y el milanés Juan Gregorio Panseco (ejecutante de violín, flauta travezera, dulce y octavino), ambos contratados en la capilla de la Catedral Metropolitana en 1760 y 1761, respectivamente.

Las investigaciones realizadas revelan que la flauta traversa o travesera se utilizaba en Nueva España al menos desde la década de 1740, y que contó con un repertorio considerable tanto eclesiástico como secular que se fue incrementando hacia finales del siglo XVIII. La primera mención del término "flauta travesera" (hasta ahora encontrada) se da en el contexto de los instrumentistas de viento contratados en Cádiz en 1742 para el Teatro Coliseo de México que llegaron a Nueva España en 1743 –junto con Ignacio Jerusalem– a ocupar sus plazas en la orquesta del teatro.⁵¹⁴ Aunque estos instrumentistas que tocaban flauta probablemente participaban en las festividades religiosas especiales desde entonces, la introducción "oficial" de la flauta traversa en el ámbito eclesiástico es más tardía. En la Catedral Metropolitana se introduce hacia mediados de la década de 1750 (y se crea el nombramiento hasta 1760); en la Catedral de Oaxaca se introduce en 1747; en la Catedral de Durango hacia 1754; en la iglesia jesuita Casa Profesa y otras iglesias de la Ciudad de México, es probable que se utilizara desde antes de 1750.

Como se ha visto en esta tesis, a partir de 1760 existen evidencias suficientes –en los ámbitos eclesiástico, de los colegios, teatral y de la nobleza y aristocracia novohispanas– de flautistas, obras con flauta, inventarios en los que aparecen sonatas, *solos*, conciertos y cuadernos de flauta e instrumentos que apuntan a una práctica de ejecución flautística profesional y desarrollada, que si bien no fue una "escuela" propiamente dicha (como la que floreció en centroeuropa en el mismo periodo), sí sentó las bases para el desarrollo técnico y musical de la flauta hacia fines de siglo.

⁵¹⁴ Éstos eran: Gaspar y Andrés Espinosa de los Monteros, Benito Andrés Preibus, Juan Gregorio Panseco.

Mientras que en Europa –particularmente en Francia y más tarde en Alemania, con Quantz como principal exponente– la flauta travesera era un instrumento floreciente y de moda desde la década de 1730, en Nueva España esta "moda" se dio al menos veinte años después y tuvo un impacto en la sociedad novohispana, reflejando un gusto particular por el repertorio italiano y en menor medida, por el francés. Aunque nuestro manuscrito de música de flauta (1759) es una muestra de lo que se tocó en Nueva España a mediados del siglo XVIII, el repertorio camerístico con flauta nunca alcanzó un grado de desarrollo y difusión comparable al de países como Francia, Alemania, Bohemia, Prusia o Inglaterra.

• **Multifunción del corpus estudiado: función pedagógica, función práctica (danza, bailes, teatro) y "performativa" (conciertos).**

El análisis de la música contenida en el manuscrito mexicano *XII Sonatas* constata la múltiple función que cumplía, además de su relación con distintos ámbitos. La sección "Minues y Marchas" del manuscrito, copiadas éstas sin el bajo y algunas arregladas para dúo de flautas, resulta un claro indicativo de la función pedagógica del documento. A semejanza de los dúos incluidos en la mayoría de los métodos de la época (particularmente franceses e ingleses), los dúos del cuaderno de flauta son el típico material para la enseñanza del instrumento. Esta hipótesis se ve reforzada por los comentarios que hace el Cabildo de la Catedral al flautista Manuel Andreu cuando solicita aumento de sueldo y reembolso por materiales para sus discípulos (i.e. dos conciertos y dos "cuadernos" de flauta y oboe).

Al mismo tiempo, los numerosos minuetos, marchas y seguidillas probablemente formaron parte de una colección de música de escena tocada, por ejemplo, en las comedias, sainetes y tonadillas y en los bailes públicos, que se llevaban a cabo cada semana en el Teatro Coliseo. Suponemos que la parte del bajo continuo –que guardarían consigo los ejecutantes del mismo– no se conservó junto con la voz superior. Sin embargo, el que este manuscrito contenga la colección completa de doce sonatas de Locatelli (además de las otras dos sonatas de Misón y Puchinger), copiadas con el bajo cuidadosamente cifrado, con dinámicas y con marcas de articulación sumamente detalladas y precisas, denota la clara intención de cumplir una función "performativa" y no solamente ser utilizado como herramienta didáctica o como música de teatro. Al mismo tiempo, algunos de los minuetos, en versiones ornamentadas o en forma de

"doubles" (variaciones) parecen pertenecer también al repertorio de música instrumental para ser escuchada. Sin lugar a dudas (aunque por el momento no contamos con los programas o las reseñas), estas sonatas se tocarían en conciertos caseros y palaciegos del ámbito civil, en eventos de los colegios religiosos e incluso en conciertos públicos del espacio teatral.

• **Multiplicidad de ámbitos de los instrumentistas**

La multifunción de este corpus musical refleja, a su vez, la multiplicidad de ámbitos en los que se movían los instrumentistas, que podían pertenecer a la capilla musical de la Catedral, enseñar música en alguno de los colegios, tocar ocasionalmente en la casa de algún noble hacendado aficionado a la música (como lo evidencia una descripción de un concierto casero en el que tocó y cantó Andreu durante 5 horas),⁵¹⁵ y en la orquesta del teatro.

La importancia de constatar este hecho propicia la posibilidad del enfoque de esta tesis desde la musicología urbana; en ésta, los fenómenos musicales no son hechos aislados sino que forman parte de una compleja red de interrelaciones entre diversos ámbitos e instituciones integradas en el "espacio" de la Metrópoli, que, a su vez, funge como un "epicentro" de distribución musical hacia lugares más alejados.

• **Procedencia y posibles dueños del Ms. *XII Sonatas***

Por la inscripción "Ortiz" en la encuadernación de piel, el Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta* podría haber pertenecido al Dr. Fernando Ortiz, asociado a la Catedral Metropolitana como "Comissario" y posteriormente como "Thesorero" y *Chantre* (1751-1770, aprox.), coincidiendo con las fechas del manuscrito. Otros personajes coetáneos que pudieron estar asociados a este cuaderno son: Manuel Andreu, Ignacio Jerusalem, María Micaela o María Joaquina Jerusalem y Stella (hijas de Jerusalem), el Marqués del Jaral de Berrio o su esposa o algún/a flautista de la nobleza mexicana, como el Dr. Bartolache. Más tarde, quizás a finales del siglo XVIII o en el siglo XIX, pasó a pertenecer a Guadalupe Rodríguez, presunta colegiala estudiante de flauta o señorita de la aristocracia novohispana ilustrada.

⁵¹⁵ ACCM No. 46, f. 110r.

• **Origen, introducción y profesionalización de la flauta traversa. Músicos franco-flamencos. Eje franco-valenciano. "Escuela de flauta" y ámbito militar.**

Como se ha documentado en esta tesis, la procedencia profesional de los instrumentistas de viento en Nueva España, especialmente de los flautistas/oboístas, constituye un caso particular en tanto que un porcentaje significativo de ellos pertenecía a los cuerpos militares.

Los instrumentistas franco-flamencos de finales del siglo XVII fueron responsables de "profesionalizar" la flauta e introducir la tradición de los instrumentos de viento a España principalmente por la región valenciano-catalana, donde se cultivó y desarrolló (perdurando hasta nuestros días en la tradición de las bandas), diseminándose hacia el resto de España para trasladarse después a las colonias americanas. En Nueva España, los instrumentistas de viento llegados en las últimas décadas del siglo XVIII a través de los regimientos militares, fueron en su mayoría de origen francés o franco-flamenco (Bussin, Degresó, Bussard, Anselich, etc.). Este hecho es evidencia de dos aspectos importantes: la interacción entre los instrumentistas del ámbito militar, el del teatro y el eclesiástico, caracterizada porque los primeros aspiraban a obtener plazas eclesiásticas con mejores condiciones de salario y estabilidad laboral –al igual que en España– y la migración a Nueva España de músicos franceses y franco-flamencos relacionados con el ámbito militar en distintas etapas a partir de 1760; se ha documentado el envío de regimientos militares por Carlos III para formar y reforzar un ejército profesional que fortaleciera la monarquía ante la invasión inglesa.

La llegada de músicos de Francia y los Países Bajos como parte de las bandas militares de estos regimientos, favoreció la importación directa de la tradición de vientos, particularmente la flautística, que comenzaba a forjarse como la "escuela de flauta francesa" del siglo XIX, que influiría de manera determinante en la formación de instrumentistas y de un repertorio en México y en otros países americanos. Se conoce muy poco sobre la influencia de las bandas militares en el repertorio y en el desarrollo de la técnica flautística. Puede inferirse, sin embargo, que este grupo de músicos debió tener un efecto considerable en el quehacer musical urbano de los ámbitos civil, teatral y en menor medida, eclesiástico.

• **La flauta en relación al estilo *galante* y a la "modernización" musical en Nueva España**

Una de las aportaciones significativas que surgen de esta tesis es que la flauta travesera fue uno de los instrumentos más importantes en el proceso de "modernización"⁵¹⁶ musical en México, así como como uno de los instrumentos que mejor representaron el estilo *galante*, por las características que se exponen a continuación: su fluidez melódica que favorece la "naturalidad" buscada por los compositores galantes, su variedad sonora y flexibilidad dinámica para expresar distintas inflexiones, su carácter más íntimo y "elegante" y su versatilidad para pasajes ricos en ornamentación. Esta hipótesis se enfatiza observando el vasto repertorio flautístico de estilo *galante*⁵¹⁷ de las décadas centrales del siglo XVIII, que floreció en países europeos como Alemania, Francia, Holanda e Inglaterra que, sin lugar a dudas y como se constata en esta tesis, tuvo amplia resonancia y se volvió favorito en los países hispanos y sus colonias. En el contexto del manuscrito de flauta novohispano, esta idea se ve reforzada por los comentarios halagadores que emiten el Cabildo eclesiástico sobre la manera de tocar de Manuel Andreu (la flauta travesera, además de la voz, el corno y el oboe, en 1760): "mui a la moda", con "libertad, gusto y destreza", "su estilo mui moderno", que son determinantes para su contratación. Nuestro manuscrito de flauta, fechado sólo un año antes, es uno de los ejemplos representativos de un *corpus* que refleja este fenómeno.

Puede decirse que la música contenida en el cuaderno de flauta *XII Sonatas* está dentro de la estética *galante*. En primer lugar, los minuetos y marchas (danzas características de la estética *galante*), en segundo, las sonatas de Luis Misón y Puchinger y finalmente (aunque en un estilo más "mezclado" con base en la tradición barroca), las sonatas de Pietro Locatelli.

En Nueva España el repertorio del ámbito eclesiástico de la segunda mitad del siglo XVIII incorpora el lenguaje "moderno" italiano, propio del ámbito teatral. Las obras con dos flautas fueron en aumento después de 1760, cuando incluso se agregaron flautas a obras preexistentes para "modernizarlas". Aunque propio del contexto cortesano-teatral, puede observarse que el estilo *galante* también se permea en la escritura flautística de las obras sacras catedralicias (uso de puntillos, tresillos, articulaciones específicas, apoyaturas y ornamentos).

⁵¹⁶ El término "modernización" se utiliza aquí como sinónimo de italianización; véase Cap. 4.1.1.

⁵¹⁷ Sobre estilo *galante* y su diseminación, véase nota 54 de esta tesis; la estética *galant*, ideal de la Ilustración: "claridad, naturalidad y el agradar" (D. Hertz/Brown, *Grove Music Online*).

Las investigaciones y materiales adjuntos de esta tesis (la transcripción de la música) servirán para la futura edición crítica del manuscrito de flauta *XII Sonatas*, cuyo objetivo es dar a conocer este corpus musical para su recreación sonora con el fin de ampliar el escaso repertorio instrumental de cámara de la época virreinal en Nueva España y contribuir al enriquecimiento del repertorio flautístico en general.

Finalmente, la importancia de esta tesis radica en abrir nuevas vertientes de conocimiento y reflexión (aportando datos desconocidos e inéditos sobre las prácticas flautísticas en Nueva España) y sentar las bases para futuras líneas de investigación en el campo de la música instrumental de cámara de Nueva España y de las relaciones musicales Europa-América.

FIN

ABREVIATURAS

ACCM	Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana, Biblioteca Turriana, Cd. de México
ACSG	Archivo del Colegio de San Gregorio (MNAH), Cd. de México
Adabi	Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C.
AGN	Archivo General de la Nación (México)
AHCV	Archivo Histórico "José María Basagoiti Noriega" del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, Cd. de México
AHP	Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
APR	Archivo del Palacio Real de Oriente, Madrid
BdH	Biblioteca Digital Hispánica, Madrid (BN)
BHM	Biblioteca Histórica Municipal "Conde Duque", Madrid
BMNAH	Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, Cd. México
BnF	Biblioteca Nacional de Francia, París (Bibliothèque Nationale France)
BrCS	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Madrid
CENIDIM	Centro Nacional de Investigación Documental e Información Musical, México
AHAD	Archivo de la Arquidiócesis de Durango, México
GBn	<i>Gallica, Bibliothèque Numérique</i> (Biblioteca digital Francia-BnF)
GB Bl	<i>British Library</i> , Inglaterra (Great Britain)
GB Obl	Biblioteca Bodleian, Oxford, Inglaterra (Great Britain)
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México
Madrid BN	Biblioteca Nacional de Madrid
México BN	Biblioteca Nacional de México
MAM	<i>Museu Arxiu de Santa María</i> , Mataró, España
MUSICAT	Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, México
NL Lu	Biblioteca de la Universidad de Leiden, Holanda (Netherlands)
SLUD	<i>Sächsische Landesbibliothek</i> de la Universidad de Dresde, Alemania
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

Para la realización de esta investigación consulté manuscritos, documentos y libros en las siguientes bibliotecas y archivos históricos:

- Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, CCU.
- Archivo Histórico "José María Basagoiti Noriega" del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas.
- Archivo de la Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Consulta de partituras, Actas de Cabildo, Correspondencias y "Cuadrantes" de músicos.
- Colección Antigua de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Música de la Catedral de Durango, archivos digitalizados.
- Música del Archivo de Suchixtlahuaca, Oaxaca, digitalizada por John Lazos.
- Archivo del Palacio Real de Madrid.
- Biblioteca del Palacio Real, Madrid.
- Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Conde Duque.
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Madrid.
- Archivo del XII Duque de Alba, Palacio de Liria, Madrid.
- Archivo Histórico de Protocolos, Madrid.
- Museu Arxiu de Santa María, Mataró, Cataluña.

FUENTES PRIMARIAS:

I. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Colección Antigua:

- Manuscrito *XII Sonatas a Solo Flauta de P. A. Locatelli* (y otros autores). Fondo antiguo, Ms. T-4-53.

- Papeles del Archivo del Colegio de San Gregorio:

Volúmenes: 118, 121, 123, 125 y 126 (sin signatura, Colección Antigua)

Dpto. de Microfilms del Biblioteca del MNAH:

- Documentos y partituras consultados en el: Rollo I, No. 1:

- Inventarios de Jerusalem, Rocca y Juanas
- Sonatas y minuets, 00-1149/51
- Sonatas de violín, 00-1150
- Sonata 6, Adagio, Allegro, Anon. (corr. con Sonata 6 de A. Mahaut)
- Obras diversas (Villancicos, Arias, Duettos, partes de Sonatas violín)

II. Documentos consultados en formato digital:

- *Abaluo de los papeles de musica pertenecientes a el Albaceazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año 1801.* Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 1334, ff. 27-53. Ciudad de México.

- *Memoria de los bienes que existen por no haverse podido vender de los q[u]e quedaron [por la] muerte del Sr. Marqués del Jaral y se aplicaron a la Sra. Condeza su muger el día 31 de Julio de 1782 en q[u]e se hizo la división de caudales...*

III. Catedral Metropolitana (Ciudad de México).

Documentos consultados y digitalizados (parcialmente): Papeles de música, Actas de Cabildo y Correspondencias.

• **Actas de Cabildo (ACCM):**

1. Libro No. 27
2. Libro No. 39
3. Libro No. 41
4. Libro No. 43
5. Libro No. 44
6. Libro No. 45
7. Libro No. 46
8. Libro No. 47
9. Libro No. 51
10. Libro No. 52
11. Libro No. 53
12. Libro No. 55

• **Correspondencias**

1. Caja 23
 - a) Exp. 2
 - b) Exp. 6
 - c) Exp. 7
2. Caja 24, Exp. 8
3. Caja 2,
 - a) Exp. 7
 - b) Exp. 12
4. Caja 25, Expedientes 1, 18-I-1805 y 4, ca. 1813.

• **Papeles de música**

Obras de Ignacio Jerusalem: A0383, A0459, A0467, A0469, A0482, A0496, A0497, A0521, A0532, A0537, A0549, A0588, A0596

Obras de Matheo Tollis de la Roca: A1849

Dúo de José de Nebra: A1845

Obras de Cayetano Echeverría: A0682

IV. Archivo Histórico "José María Basagoiti Noriega" del Colegio de las Vizcaínas:

• Documentos consultados y digitalizados (parcialmente):

- | | |
|--|---------------|
| 1. Avalúo de las pertenencias de Ma. Micaela Jerusalem. | AHCV, 4-V-1 |
| 2. Recibo de cobro del músico/flautista Manuel Andreu | AHCV, 15-I-5 |
| 3. Lista de religiosas profesas que hicieron estudios en el Colegio de San Miguel de Belem | AHCV, 13-IV-2 |
| 4. Nóminas de maestros y sueldos | AHCV, 13-IV-2 |
| 5. Documentos varios del Colegio de San Miguel de Belén | AHCV, 13-IV-1 |
| 6. Lista de alumnas de Recogimiento de S. M. de Belén | AHCV, 13-IV-3 |

• Manuscritos de música consultados en el Archivo Histórico "José María Basagoiti Noriega" del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. <i>Vezerro de Lecciones</i> del Sr. Feo, Sr. Leo y Jerusalem | AHCV, 26-T1-vol. 18 |
| 2. <i>Livro de Lecciones a solo</i> , Violín del Sr. Dn. N. Olivari | AHCV, 26-T1-vol. 2 |
| 3. <i>25 Oberturas</i> . Quaderno de violines, violas y bajos | AHCV, 26-T1-vols. 3-5 |
| 4. Acompañamiento para 12 Sonatas (Anon./Haydn) | AHCV, 26-T1-c1-L4 |
| 5. <i>Non fecit taliter</i> de Ignacio Jerusalem | AHCV, 26-T11-c1-L26 |

IV. Archivo del Palacio Real de Madrid.

1. Obras manuscritas con flauta/autores que escribieron para flauta/autores relevantes para el repertorio instrumental:
 - a. Manuel Cavaza, Sonata para Flauta traversa sola y bajo. Hecha para las oposiciones de Flauta...), Sonata para oboe y bajo. Caja 629 (catálogo No. 418 y No. 420 , Legajo 1.435, 105).
 - b. Francisco Corselli, Sonatas para violín y bajo.

- Caja 741, Nos. 803-811 (catálogo No. 367-370, Legajo 1.482).
- c. Luigi Boccherini, Tres Quintetos para dos flautas, violín y cello.
6 Quintetti para Flauta, violino primo, viola, violoncello solo e basso.
Caja 1023, Nos. 1486-1495.
 - d. Francisco Corselli, Cantata *A tí invisible ruiseñor canoro*, para soprano, flauta obligada y cuerdas.
Caja 748/436 (Cat. 436, Leg.1.485).
 - e. Francisco Corselli, Sonata a solo de violín con acompto. de violón. Caja 740/362.
 - f. Francisco Bianchi, Duetto *Vien al Sen di chi T'adora*. Caja 1023/1492.
 - g. Nicola Conforto, Sinfonia para violin, violon y Bajo (*Allº con Yra, Andte. alla francese*). Caja No. 638, Exp. 127.
 - h. Danzas, Caja 116, Exp. No. 2520.
2. Documentos /Expedientes Personales (manuscritos):
- a. Índice de Tonadillas de D. Luis Misón. Caja 118, Tomo 6º.
 - b. Luis Misón, Expedientes Personales, Caja 300, Exp. 2.
 - c. D. José Princraut, Exp. Personales (músico de trompa de la RC/contrato junto con Misón/Real Decreto de nombramiento de Misón), Caja 852, Exp. 41
 - d. Manuel Cavaza, Exp. Per. (músico de oboe/flauta de la RC), Caja 9005, Exp. 8, No. 5.
 - e. Manuel Espinosa, Exp. Per. (flautista que sustituyó a Misón), Caja 16816 (antes 324)/30-32.
 - f. Francisco Pimentel (apoderado de Misón para cobrar por él, firma contador Cayarga (Caiarga), Exp. Per., Caja 16612, Exp. 18. Tabla de correspondencia personal, Caja 114, Exp. 37.
 - g. Real Capilla, Exp. sobre Relaciones y nóminas de mesadas de dependientes (1735-1757) , Caja 169, Exp. No. 2.
 - h. Reinados, Fernando VI, Real Casa (1746-1756): Relación de sueldos y mesadas... Capilla y Cámara, 174, 49-56. Caja 365, No. 3.
 - i. Reinados, Fernando VI, Real Capilla, 1751: Inventarios de libros de música de la RC, 1751-59. Caja No. 88/1.
 - j. Reinados, Fernando VI/ Capilla Real de Música 1749-1754: Caja 72, Exp. 6-7.
 - k. Gajes y Roolos 1747-58, Nóminas y Roles de sueldos de la Real Capilla en el año 1748. Caja 77, Exp. 2/1748; Exp. 3/1749 ; Caja 79, Exp. 1/1752, Exp. 2/1753; Caja 83, Exp.1/1758.

1. Cuaderno de roles del puntador de la Real Capilla. 30 de abril de 1749. Caja 77, No. 2.
Real Capilla. Libro de registros de la Real Capilla. Caja 138.

VI. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

Partituras manuscritas

- a) Jommelli, Nicolo, *L'Aucelatrice*

Uccellatrice 1758- intermezzo primo. Entre 1750 y 1758. Atr. a Nicolò Jommelli (Farinelli, Ms de la RB, II/1412). Partes instrumentales con algunos nombres de instrumentistas: oboes- Misón, Cavaza.

MUS/MSS/424 (1-18).

- b) Cocchi, Giocchino (1712-1796), *La Burla da vero*.

La Burla Dabero o Los Parientes, 1754. Estreno en Palacio del Buen Retiro, 23 de septiembre de 1754.

MUS/MSS/432 (1-19).

Partes instrumentales con nombres: violino primo, Sr. Geminiani, 12. oboes, Sr. Misón, 13. Sr. Cabaza.

- c) Jommelli, Nicolo (1714-1774), *Don Trastullo*, 1757.

Don Trastillo e Arsenia: intermezzo. Partes con nombres: vlno. primo, Facco, violino primo, Gemini(ani), oboe pmo., S. Cabaza, oboe 2, Misón, (1751?).

MUS/MSS/434 (1-19).

- d) Conforto, Nicola (1718-1793), *Festa cinese*.

Serenata cinesa festa. Partes con nombres: violino pmo. Signe. Geminiani, oboes, Cavazza i Misón.

MUS/MSS437 bis (1-8).

VII. Biblioteca Histórica Municipal/Conde Duque.

Partituras manuscritas

- a) Courcelle, Francisco, *Farnace. Drama per Musica*, 1739.

Caja MUS 679-680-682.

- b) Courcelle, F. *Achille in Sciro*. Caja MUS 679-682.

- c) Guerrero, Antonio, *Música del Saintete: "El ensayo sin ensaio"*, 1763.

MUS 63-25, legajo 4º, no. 15. (dentro hay un Minuet de Missón)

VIII. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Madrid.

Partituras manuscritas

a) Misón, Luis, tonadillas escénicas. Microficha 1/7142/1-5

1. *Tonadilla a sola "Aroma arome chula"* (con violines) (66).
2. *Tonadilla a Solo "Silencio a todos. Pide"* (67).
3. *Tonadilla a Solo "Sin Título"* (con violines) (68).
4. *Tonadilla a solo "Camino de Sevilla"* (69).
5. *Tonadilla a Duo "del Medico de fama"* (70).
6. *Tonadilla a Cinco "de la Cocinera"* (71).
7. *Tonadilla a Seis, Con Violines Tromp.s e Bassos "de los Maestros"* (72).
8. *Tonadilla General o Sainete "Los Sueños del Bosco", a 5 y mas* (74).
9. *Tonadilla a 5 y Mas "De lo que passa en la calle de la Minerba"* (75).
10. *Tonadilla a Duo "ya llego la fortuna ia Avandonarme"* (76).
11. *Tonadilla a Duo "De los Cautivos"* (77).
12. *Tonadilla a quatro "Del Compositor del Clabe"* (78).
13. *Tonadilla a tres "Un Calesero y dos mozas"* (79).
14. *Tonadilla a Duo "el Desconfiado desi proprio", "Engrande sobre salto"* (80).
15. *Tonadilla a 3 "Del Sastre Borracho"* (81).

IX. Archivo Histórico de Protocolos, Madrid.

- a) Escribano Real: Cayarga, Manuel. Tomo 16 283 (1748-49); Tomo 16 287 (1756-57) (Protocolo, Microficha); Inventario No. 27.
- b) Documentos/Testamentaria. Tomo 16 292 (1765-1769).
- c) Escribano Real: Esteban, Nicolás: Tomos 16 216 y 16 219. Documento testamentario de "Declaración de Pobre" de Henrique Michon, 1742, T.16 219/880/folio 28.
- d) Escribano: Esteban Repiso, Manuel de. Tomo 19 183 (1754-61); Tomo 19184 (1762-71); Inventario No. 41 (1754-1777).
- f) Escribano Real: Martínez, Francisco Javier. Tomo 16 546/466 (1752-57); Inventario No. 89.
- g) Escribano Real: Martínez, Francisco. Tomo 16 275 (1725-1769); Inventario No. 89 (1725-1767).
- h) Escribano Real: Crespo, Vicente. Tomo 17 356/639 (1756-58); Inventario No. 31.

- i) Escribano Real: Martínez Salazar, Antonio. Tomos 16 741 (1751-59); 16 742 (1756-57).
- j) Escribano Real: García, Gaspar Feliciano. Tomos 16 350/358.

X. Archivo del XII Duque de Alba, Palacio de Liria.

- a) Inventario; testamento y bienes a su muerte, Madrid, 1777.
- b) Inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros bienes vinculados a la casa, 1777. ADA. C.158.
- c) Oficios del Duque de Huéscar, 1753. LC-267-1.

XI. Museu Arxiu de Santa María, Mataró

- Libro XIII, folio 5, Registro de Bautismos.

XII. Biblioteca Nacional de Madrid

- a) Gioachino Cocchi, *Twenty Minuets for the German Flute, violin or harpsichord*. London, 17?. (varios libros encuadernados). M. 2797/7.
- b) Taillart, Mr., *IIIe Recueil de Pièces Françaises et Italiennes... pour une flute traversie`re, violon*, París, 17xx. (Impreso). M. 2781.
- c) Corelli, A. y Anon., *Libro de música de clavicémbalo del Sr. Francisco Tejada*. Madrid, 1721 (contiene danzas en 2 pentagramas). M. 815.
- d) *Piezas de clave*, Anónimo (manuscrito para clave). MS. 1250.
- e) Herrando, José, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violin con perfección y facilidad, aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso* (París, 1759). M. 2539.
- f) Tejada, Francisco, *Libro de música de clavicímbalo* (manuscrito de danzas, 2 pentagramas). M. 813.

Bibliografía. FUENTES SECUNDARIAS:

- Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments, Amsterdam, Aux dépends de la Compagnie, 1757*, en *Méthodes et Traités: Flûte traversière*, París, Ed. Fuzeau, 2001.
- Anglés, Higinio y José Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, IEM, Tomo 3, 1951.
- Antúnez, Francisco, *La capilla de música de la catedral de Durango*, México, Impreso por el autor, 1970.
- Arias, Enrique Alberto, "Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago", *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 55-65.
- Arriaga, Gerardo, "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán", *Revista de Musicología*, VIII (1985), pp. 97-102.
- _____, "Un manuscrito mexicano de música barroca", *Revista de Musicología*, V, 1 (1982), pp. 111-126.
- Astorga, Juan Oliver, *Sonatas I-VI Op. 1, para violín y bajo, siendo la No.1 también para flauta travesera, Londres, 1767*, Lothar Siemens Hernández (ed.), Madrid, SEdM, 1991.
- Asenjo Barbieri, Francisco, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- Axel Roldán, Waldemar, *Antología de Música Colonial Americana*, Buenos Aires, Librería El Ateneo Editores, 1988.
- Ayesterán, Lauro. "El Barroco Musical Hispanoamericano" en *Anuario del Instituto Interamericano de Investigación Musical*, V, I, New Orleans, 1965.
- Baker Geoffrey & Tess Knighton, *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Ed. G., Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- Behague, Gerard, *La música en América Latina (Una introducción)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- Bellinghausen, Karl, "Dos cantatas desconocidas de Sumaya", *Heterofonía*, vol. XV, nº 78, 1982, pp. 39-40.
- Benoit, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique a France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, París, Fayard, 1992.

_____, *Musiques de cour, Chapelle, chambre, écurie: 1661-1733*, París, Picard, 1971.

Bernal Jiménez, Miguel, *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Morelia, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

_____, "La Música en Valladolid de Michoacán, México, Morelia", Schola Cantorum, 1962.

Berrocal, Joseba-Endeka, "Y que toque el abué". Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII, *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 293-312.

Blavet, Michel, *I.^{re}, II.^{eme}, III.^{eme}, Recueil de Pieces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, & c. Avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flutes traversieres, Violons, Pardessus de Viole, etc. Par M. Blavet, ord.^{re} de la musique de la Chambre du ROI... A París, chez M. Blavet au Palais abatiel de St. Germain des prés*. Ed. facsimilar Minkoff, 2000.

Bordas, Cristina, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

Bombi, Andrea, "Pedagogy and politics: music and the arts in the Valencian academy (1650-1705)", en: *Early Music*, Vol. xxxvi, No. 4, pp. 557-573. Oxford University Press, 2008.

Bordet, Toussaint, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus précise...on joint l'entendue de la Flute traversière... 1755*, en *Méthodes Et Traités: Flûte traversière*, París, Ed. Fuzeau, 2001.

Bowers, Jane M., *Ardal Powell, The Flute*, reseña de libro en: <https://pantherfile.uwm.edu/jmbowers/www/powellflute.html>, 2003.

Boyd, Malcolm y Juan José Carreras (eds.), *La Música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

Brito, Manuel Carlos de, "Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, pp. 191-203.

_____, "Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century", *España en la música de Occidente*, Emilio Casares...[et al] (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 133-142.

Cabañas, A. F., "Luis Misón", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares R. (dir.), vol. 7, Madrid, SGAE, 1999-2002.

- Capdepón, Paulino (ed.), *La música en el Real Convento de la Encarnación en el siglo XVIII*, Madrid, Alpuerto/Fundación Caja Madrid, 1997.
- ____ (ed.), *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*, Madrid, Alpuerto/Fundación Caja Madrid, 1999.
- Carreras, Juan José (ed.), *El Manuscrito Mackworth de cantatas españolas*. Madrid, Fundación Caja Madrid/ Ed. Alpuerto, 2004.
- ____, "Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff", en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 127-141.
- ____, "Repertorios Catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España" en *Revista de Musicología* XVI, N° 3, Madrid, 1993.
- Casares, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 vols.
- ____, "Manuel Ferreira", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), vol. 6., Madrid, SGAE, 2000, pp. 86-87.
- Castellani, Marcello (ed.), *XII Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso*, P. A. Locatelli, prólogo. Firenze, SPES (Studio per edizioni scelte), 1986.
- ____, "The Italian Sonata for Transverse Flute and Basso Continuo", *The Galpin Society Journal*, Vol. 29, May, 1976, pp. 2-10.
- Cooper, Martin, *The Concise Encyclopedia of Music & Musicians*, New Cork, Hawthorn Books, 1958.
- Corrette, Michel (1709-1795), *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1773, Ed. facsimilar.
- Davies, Drew E., *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM-IIIE-ADABI, 2013.
- ____, *Complete Works of Santiago Billoni*, Middelton, WI., A-R Editions, 2011.
- ____, "El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII", en: *Música, catedral y sociedad*, I Coloquio MUSICAT, pp. 165-173. México, UNAM, 2006.
- ____, "El sacramento galante: ¿"maravilla rara" o "galán amante"? *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, III Coloquio MUSICAT, pp. 145-167. México, UNAM, 2008.

- _____, "Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 1 (2006), pp. 4-11.
- _____, A. Chernaŕvsky y G. P. Rossi, "Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México", en: *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 4, MUSICAT, IIE, UNAM, 2009.
- _____, "Reinventando la música de Matheo Tollis de la Roca: una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi* (1777-1797) con comentarios", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 3, septiembre de 2008, pp. 24-53.
- Dean, Michael N., "Renaissance and Baroque characteristics in four choral Villancicos of Manuel de Sumaya", P.h.D. Dissertation, Texas Tech University, 2002.
- Díez-Canedo Flores, María, "La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de Luis Misón en México" en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, ICCM, Madrid, 2007, pp. 41.72.
- Echecopar, J., *Ms. de guitarra de Lima*, Museo Nacional de Historia, Lima.
- Enríquez, Lucero, *34 Sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII de la Catedral Metropolitana*, México, UNAM/IIE, 2009.
- _____, y G. Lima Rezende, "Reflexiones acerca de catalogar", en: *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 4, MUSICAT, IIE, UNAM, 2009.
- _____, "¿Y el estilo galante en la Nueva España?" en: *Música, catedral y sociedad*, I Coloquio MUSICAT, México, UNAM, 2006, pp. 175-191.
- Enríquez, Lucero y Raúl H. Torres Medina, "Música y músicos en las actas del cabildo de la Catedral de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, no. 79, México, UNAM, 2001, pp. 179-206.
- Esses, Maurice, *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and 18th Centuries*, New York, Pendragon Press, 1992.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SEP, México, 1973.
- Estrada, Julio (ed.), *La música de México. I. Historia Vol. 2, Periodo Virreinal*. Robert Stevenson y José Antonio Guzmán Bravo, México, UNAM, 1986.

- Etzion, Judith, "Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of Black Legend?", en: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 29, No. 2, Croatian Musicological Society (Dec. 1998), pp. 93-120.
- Ezquerro Esteban, Antonio, *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada*, vol. LXIX, Barcelona, CSIC "Mila i fontannals", 2004.
- Galbis Díez, María del Carmen, *Catálogo de Pasajeros de Indias, Siglos XVI, XVII Y XVIII*, Archivo General de Indias, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
- Galí Boadella, Montserrat, "Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos", en: *Lo sonoro en el ritual catedralicio*, II Coloquio MUSICAT. México, UNAM, 2007, pp. 43-58
- Gallego, Antonio, *La Música en tiempos de Carlos III*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, España, 1988.
- Gálvez, Genoveva (ed.), *Flores de Música, Recopilación de Antonio Martín y Coll*, vol. 1 y vol. 2. Madrid, Fidelio, 2007.
- Gembero-Ustárroz, María, "Ignacio Jerusalem y la Capilla de Música de la Universidad de México en el siglo XVIII: europeos, novohispanos, identidades e intereses institucionales en conflicto", Barcelona, CSIC, Institución Milá y Fontanals, 2012.
- Gembero, María y E. Ros-Fábregas (eds.), *Música a través del Atlántico Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- Giménez Rodríguez, Francisco J., "Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico", *Estudios sobre el barroco musical hispánico*, Barcelona, CSIC, 2005, p. 80.
- Gjerdingen, Robert O., *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- González, Pablo y C. Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2004.
- González Quiñones, Jaime, *Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII*, México, ENM, 1990.
- González M., Luis Antonio, "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales del siglo XVII español" en *Anuario Musical*, no. 52, España, 1997.
- González Valle, José V., "Relación música/texto en la composición musical en castellano del s.XVII" en *Anuario Musical* 47, Barcelona, 1992.

- _____, "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Música práctica" a comienzos del Barroco", *Revue Musicale*, X, 1987, pp. 811-841.
- Grier, James, *The critical editing of music. History, method and practice*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Guerberof Hahn, Lidia, "Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe", *Heterofonía*, no. 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 80-90.
- Guía General del Archivo Histórico "José María Basagoiti Noriega"*, Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, ed. digital, 2010.
- Guzmán Bravo, José Antonio, "La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España", *La Música de México*, Julio Estrada (ed.), I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530-1810), México, UNAM, 1986. pp. 75-164.
- Haakenson, Matthew, "Two Spanish brothers revisited: recent research surrounding the life and instrumental music of Juan Bautista and José Pla", *Early Music*, vol. xxxv, no. 1, 2007, pp. 83-96.
- Hall, Monica, *The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia*, 2 vols. tesis de doctorado, Open University [Inglaterra], 1983.
- Heartz, Daniel y Bruce Alan Brown, "Galant." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4 Oct. 2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10512>>.
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. New York, W.W. Norton, 2003.
- Hernández Monterrubio, Mauricio, "José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII", *Heterofonía*, 125, julio-diciembre de 2001, pp. 9-30.
- Herrando, José, *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín...*, Lothar Siemens (introd. y transcr.), Madrid, SEDM, 1987.
- Herrera, Jesús, "El Cuaderno de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente", en *Heterofonía*, No. 132, 2005, pp. 9-24.
- _____, "El Cuaderno Mayner: música para teclado del clasicismo en México", *Heterofonía*, 125, julio-diciembre de 2001, pp. 51-62.
- Hoffmann-Erbrecht, L., "Composer and Virtuoso" en CD *Locatelli, 4 Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso* (Wilbert Hazelzet), Philips Classics, 1980.

- Hotteterre, Jean Jaques, *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D'Allemagne. De la Flute a Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois* (1707), París, J. M. Fuzeau, 2001.
- _____, *L'Art de Preluder* (1709), París, J. M. Fuzeau, 2001.
- Irving, David, R. M., *Colonial Counterpoint. Music in Modern Manila*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Irving A., Leonard, "The 1790 Theater Season of the Mexico City Coliseo", en: *Hispanic Review*, Vol. 19, No. 2 University of Pennsylvania Press (Apr. 1951), pp. 104-120
- Kenyon de Pascual, Beryl, "El primer oboe Español ...", *Revista de Musicología* VII, 2 (1984), pp. 432-434.
- _____, "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, pp. 309-315.
- Kleinertz, Rainer (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Actas del SIS 1994, Berlín, Ed. Reichenberger, 1996.
- Koegel, John, "Nuevas Fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", *Heterofonía* 116-117, enero-diciembre, pp. 9-37.
- Koole, Arend y Michael Talbot, "Locatelli, Pietro Antonio", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, pp. 104-107, London, Macmillan, 1980.
- Lazos, G. John, et. al., *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca*, Oaxaca, Ritual Sonoro en Catedral, Parroquias y Pueblos: CIMO, CIESAS, 2013.
- Lehmann, Dianne Marie, "Findings concerning the life and Spanish origin of Matheo Tollis de la Roca (c. 1710-1781)", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, México, vol. 3, 2008, pp.15-23.
- León Tello, Francisco J., "Transcripción e interpretación de la música barroca española e hispanoamericana, criterios básicos", *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura, 1992.
- Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1992.
- Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso: Opera seconda*, 1695-1764, Huntington, England: King's Music, 1991.

- Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso*, Ed. Marcello Castellani, Florencia, S.P.E.S., 1985.
- Locatelli, Pietro Antonio, *XII sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso (Opus 2)*, Ed. Arlette Leroy-Biget, Courlay, Francia, 1993.
- Lolo, Begoña, "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, XXV, 2, p. 439.
- López-Calo, José, "Barroco-estilo galante-clasicismo", en *España en la música de Occidente*. Emilio Casares [et al] (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- Lenz, Hans, *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*, México, Ed. Porrúa, 2001.
- Marín, Javier, "A conflicted relationship: music, power and the inquisition in viceregal Mexico City" en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Ed. G. Baker & T. Knighton, CUP, 2011, pp. 43-62.
- Marín, Javier, "Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 2 (2007), pp. 14-31.
- _____, "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana*, vol. LII, no. 208. México, El Colegio de México, 2004, pp. 1073-1094.
- Marín, Javier, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. (Jaén-Madrid: Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología), 2013.
- _____, "La enseñanza musical en la Catedral de México durante el período virreinal", *Música y Educación*, vol. 76, no. 4 (2008), pp. 12-23.
- _____, "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3 (2008), pp. 5-14.
- _____, *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007 (accesible en pág. web: <http://www4.ujaen.es/~marin/>).
- _____, "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)", *Príncipe de Viana*, vol. 238 (2006), pp. 425-457.

- _____, "Se canta por la armonía del Españolito': García Fájér en el repertorio musical de la Catedral de México", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Javier García Fájér*, M. A. Marín (ed.), Logroño, 2010, pp. 363-364.
- _____, "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros Fábregas (eds.), *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.
- Marín, Miguel Ángel. (Ed), "Instrumental Music in Spain, 1750-1800: style, genre, market", en: *Communications*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2009.
- _____, "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural", *Concierto Barroco, Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.). Universidad de la Rioja, 2004.
- _____, *La ópera en el templo; estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2010.
- _____, "La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)", *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2007.
- _____, *Music on the margin*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- Markowsky, Jens, "Locatelli, Introduttioni Teatrali" en CD, *Freiburger Barockorchester*, Deutsche Harmonia Mundi, 1992.
- Martín, Mariano, "La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España", *Revista de Musicología*, IX, 2, 1985, pp. 115-118.
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española, siglo XVIII*, vol. 4, Madrid, Alianza Música, 1993.
- Martín y Coll, Antonio/ G. Gálvez (ed.), *Flores de Música*, vols. 1 y 2, Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso/Ed. Fidelio, 2007.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo, *Música en el Virreinato de la Nueva España, siglos XVI y XVII* (recopilación y notas), Universidad Iberoamericana Golfo-Centro, Puebla, 1995.
- Mayer-Serra, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Ed. Atlante, 1947.
- Mazín Gómez, Oscar y Martha Parada, *Archivo Capitular de Administración Diocesana de Valladolid-Morelia*. Catálogo, Vol. 1, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1991.

- Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1996.
- _____, (dir.). *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Inventario y guía de acceso*. 2 vol., CONDUMEX, Colegio de Michoacán, México, 1999.
- McGowan, Richard A., *Italian Baroque solo sonatas for the recorder and the flute*, Detroit, Harmonie Park Press, 1978.
- McVeigh, Simon y J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Suffolk, UK, Boydell Press, 2004.
- Minguet e Yrol, Pablo, *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*, Madrid, 1754. Genève, ed. facsimilar Minkoff, 1981.
- Miranda, Ricardo, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*. Conservatorio de las Rosas, Morelia, 1997.
- _____, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía* 116-117, 1997, pp. 39-50.
- _____, "Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música", *Heterofonía* 125, julio-diciembre de 2001, pp. 31-50.
- Moreno, Emilio, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología* XI, 3, 1988, pp. 555-655.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías. *La Música en las instituciones femeninas novohispanas*, Universidad Nacional Autónoma de México/U. del Claustro de Sor Juana, México, 2009.
- Muriel, Josefina, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, Tomo II, México, UNAM, 2004.
- Navarrete Pellicer, Sergio, "Las capillas de música de viento en Oaxaca", *Heterofonía* 124, enero-junio de 2001, pp. 9-27.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, Imprenta Díaz de León, México, 1889.
- Oleskiewicz, Mary A., *Quantz and the flute at Dresden: His instruments, his repertory and their significance for the Versuch and the Bach circle*, P.h.D. diss., Duke University, EEUU, 1998.

- Oliver y Astorga, J., *Sonatas 1-6 para violín y bajo (Londres, 1767)*, Lothar Siemens Hernández (ed.), Madrid, SEDM, 1991.
- Ortega, Judith, *Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010; <http://eprints.ucm.es/11739/1/T32484.pdf>.
- Ortega, Judith, "La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas", *Revista de Musicología*, XXIII, 2, pp. 395-442.
- Ortega, Judith y J. Berrocal, *Sonatas a Solo en la Real Capilla, 1760-1819*, Col. Música Hispana, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2010.
- Pareyón, Gabriel, *Sumario histórico en la catedral de Guadalajara, Heterofonía* 116-117, enero-diciembre 1997, pp. 99-124.
- Pennington, Neil Douglas, *The Spanish Baroque Guitar: With a Transcription of De Murcia's "Passacalles y obras,"* 2 vols. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- Pérez Ruiz, Bárbara, "Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana", *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, no. 3, marzo-abril de 2002, publicación en internet, www.musicologiavenezolana.com
- Peris, José (dir.), *Catálogo del Archivo del Palacio Real (APR)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.
- Pla, Joan y Josep, *Six sonatas for two German Flutes*, Eds. Weckler/Hardy, 1754/1770, *The Favorite Concerto*, ms. Londres, British Library.
- Pla, Joan, *Sis Sonates per Flauta, Violí I Baix Continu*, Josep Dolcet I Eduard Martínez (eds.), Barcelona, Tritó, 2000.
- Powell, Ardal, *The Flute*, N.Y., Yale Musical Instrument Series, 2002.
- _____, "Flute Tutors: Records of the Methods, Taste and Practice of Earlier Times" en: *Cambridge Companion of the Flute*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- _____, "Flute, The Western transverse flute: History", *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.
- Quantz, Johann Joaquim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, (Ensayo de un Método para tocar la Flauta Traversa)*, 1752. Versión inglesa *On Playing the Flute, 1752*. Londres, Faber & Faber, 1976.
- Ramírez Montes, Guillermina, *Manuscritos Novohispanos*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Eséticas, México, 1990.

- Ramírez R., Felipe, *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*. Transcr. y estudio. México, CENIDIM, 1993.
- Ray Catalyne, Alice, "Jerusalem, Ignacio". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, p. 611-612. Londres, Macmillan, 1980.
- Rico, Clara, "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos", en *Anuario Musical* no. 64, Madrid, 2009.
- Robledo, Luis, "Capilla Real", *Diccionario de música española e hispanoamericana*, E. Casares (ed.), vol. 2, p. 125. Madrid: SoGAE, 1999-2002.
- Robles Cahero, José Antonio (ed.), "Dúo con flautas y bajo para el descendimiento de nuestro amabilísimo redentor Jesús", V. Ortiz de Zárate, *Heterofonía 116-117*, 1997, pp. 139-148.
- Rodil, Antonio, *Sei Sonate A Solo per Flauto Traversiero e Basso dedicate Alla Mesta Fedillissima di Giuseppe I° Ré de Portogallo e de Algarve del suo Músico di Camera Antonio Rodil*, Londres, Weckler, British Library, 1775.
- Rodríguez Guzmán, N.A. e I. Barradas Bribiesca, *Memoria de los bienes del doctor José Ignacio Bartolache*, sección "Libros y demás papeles de composiciones de música" en *José Ignacio Bartolache, Matemático de la Nueva España*, UAQ, México, 2010.
- Rodríguez López, María Isabel. "El cantor instruido de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense", *Revista de Musicología*, XXV, 1, pp. 189-223.
- Rodríguez, Pablo, *Música, poder y devoción...*, tesis sin publicar, Madrid, UCM, 2007.
- Roubina, Evguenia. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA-FONCA, 1999.
- _____, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Col. *Joyas musicales de la Catedral de Valladolid, Morelia*, Ed. Eón, México, 2009.
- _____, *El Responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem*, ENM-UNAM, 2004.
- Ruiz Torres, Rafael A. *Historia de las Bandas Militares de música en México: 1767-1920*, Tesis sin publicar, México, UAM, 2002.
- Russell, Craig H. "An Investigation Into Arcangelo Corelli's Influence on Eighteenth-Century Spain," *Current Musicology*, vol. 34 (1982 [1984]), pp. 42-52.

- _____, “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Heterofonía*, 116-117, 1997, pp. 51-97.
- _____, *From Serra to Sancho*, New York, Oxford University Press, 2009.
- _____, “New Jewels in Old Boxes: Retrieving the Lost Musical Heritages of Colonial Mexico,” *Ars Musica Denver*, Vol. 5, No. 2 (1995), pp. 13-38.
- _____, “Radical Innovations, Social Revolution and the Baroque Guitar” en: *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 153-81.
- _____, *Santiago de Murcia's “Códice Saldivar No. 4”*, Champaign, University of Illinois Press, 1995.
- Russell, Craig H. “Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century,” with a complete transcription and translation of his *Resumen de acompañar la parte* and “Passacalles y obras.” 2 vols. P.h.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- Russell, Craig y A. Topp Russell. “El arte de la recomposición en la música española para guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, pp. 5-23.
- Salazar, Adolfo. *La Música en la Sociedad Europea*, vol. II, México, El Colegio de México, 1944.
- Saldívar y Silva, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols. México, CENIDIM, 1991.
- _____, *Historia de la Música en México*, México, Gobierno del Edo. de México, 1980.
- Sánchez Bueno, M. C. *El papel del papel en la Nueva España*, México, INAH, 1993.
- Sánchez Flores, R., "José Ignacio Bartolache. El sabio a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo", *Boletín del AGN*, no. 13 (1972-1973), pp. 187-216.
- Sans, Juan Francisco, “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música Sacra de la Catedral de México”, *Discanto. Ensayos de investigación musical*. México, Universidad Veracruzana, Tomo III, 2008.
- Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, CEL, UNAM, 1958.
- Sherr, R. “Misón (Missón), Luis”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, p. 364. London, Macmillan, 1980.
- Siemens Hernández, Lothar, “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.

- _____, “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (s.XVIII)”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992, pp. 761-73.
- _____, *José Herrando (1720-1763), Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín entre las que se incluye la intitulada “El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera con diversos cantos de pájaros y otros animales”*, Madrid, SEDM, 1987.
- _____, *Juan Oliver Astorga (1733-1830), Sonatas I-IV, op. 1, para violín y bajo, siendo la n° 1 también para flauta travesera*, Madrid, SEDM, 1991.
- Spiess, Lincoln y Thomas E. Stanford. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Information Coordinators, Inc., Detroit, 1969.
- Stanford, E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.
- _____, “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XVIII, 1965, pp. 235-270.
- _____, “Nationalism and the Revue of Mexico’s Musical Past: The discs and Música del Nuevo Mundo (A Report)”, *Newsletter of the International Hispanic Music Study Group*, IV/2, spring/fall 1998, pp. 18-20.
- Stevenson, Robert, “A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776”, *Inter-American Music Review*, 1 (1978-9), pp. 205-10.
- _____, “Baroque Music in Oaxaca Cathedral”, *Inter-American Music Review*, vol. I, no. 2, primavera- verano, California, 1979, pp. 179-203.
- _____, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Los Ángeles, University of California Press, 1974.
- _____, “El más notable de los maestros indígenas”, *Heterofonía* 61, vol. XI, no. 4, México, julio-agosto de 1978, pp. 3-9.
- _____, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- _____, “La música en la catedral de México. El siglo de fundación”, *Heterofonía*, 100-101, enero-diciembre de 1989, pp. 10-24.
- _____, “Los sucesores de Juan Mathías”, *Heterofonía*, vol. XII, no. 65, 1979, pp. 7-13.

- _____, “Manuel de Sumaya en Oaxaca”, *Heterofonía*, vol. XII, no. 64, 1979, pp. 3-9.
- _____, “México City Cathedral Music: 1600-1750”. *The Americas*, XXI/2, 1964.
- _____, “Misón, Luis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, Londres, Macmillan, 1980.
- _____, *Music in México, A Historical Survey*, Thomas Y. Crowell, New York, 1952.
- _____, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968.
- _____, “Tollis de la Roca, Matheo”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.
- Subirá, José, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Barcelona, Labor, 1945.
- _____, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953.
- _____, *La música en la casa de Alba*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- _____, *La tonadilla escénica*, Madrid, RAE, 4 tomos, 1928-1930.
- _____, “Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)”, *Anuario Musical*, XIII, 1958, pp. 201-223.
- _____, “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, XXII, 1967, pp. 227-236.
- Tello, Aurelio, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya*, vol. VII de la serie *Tesoro de la Música Polifónica en México*, México, CENIDIM, 1994.
- _____, *Archivo Musical de la catedral de Oaxaca. Tres misas de Manuel de Sumaya*, vol. VIII de la serie *Tesoro de la Música Polifónica en México*, CENIDIM, México, 1996.
- _____, *Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca*, vol. III de la serie *Tesoro de la Música Polifónica en México*, CENIDIM, México, 1983.
- _____, “Plegarias al oído”, Tepotzotlán, *La vida y la obra en la Nueva España, Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/Bancomer*, México, 1988, pp. 248-256.
- _____, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*. México, CENIDIM, 1990.

- _____, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Cláusulas, Secuencias, Salmos de Manuel de Sumaya*, México, CENIDIM, 2007.
- _____, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía”, *Cuadernos de Sor Juana*, Margarita Peña, compiladora, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, México, 1995, pp. 163-187. También en *Pauta*, XVI/ 57-58, enero-junio, 1996, pp. 5-26.
- _____, “El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos”, *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 66-79.
- _____, “La capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, *Revista Musical de Venezuela*, Año XVI, no. 34, Fundación Vicente Emilio Sojo, mayo-agosto de Caracas, 1997, pp. 111-126.
- _____, “La capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, *Conservatorio, Revista musical peruana editada por el Conservatorio Nacional de Música*, no. 11, diciembre de 2003, pp. 20-25.
- _____, “La música colonial en Oaxaca”, *Historia del arte de Oaxaca*, Tomo II, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, pp. 315-345.
- Torre Molina, María J. de la. *Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, tesis en línea sin publicar, Madrid, 2001.
- Torrente, Álvaro, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”, *Artígrama* 12 (1996-97), pp. 217-235.
- _____, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en *La Música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Truett Hollis, George, *Inventario y Tasación de los instrumentos y papeles de música, de la Testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)*, Barcelona, *Anuario Musical*, 59, 2004.
- _____, “Musical patronage in eighteenth century Spain: the music library and instrument collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)”, *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3477-3481.
- Valenzuela, Rubén. “El libro para órgano de José de Torres”, *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 40-54.

- Vera, Alejandro, "Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar" (Santiago de Murcia), en *Early Music*, vol. xxxv, no. 2, Oxford, 2007. (doi:10.1093/em/cam013, online en www.em.oxfordjournals.org).
- _____, *Cifras selectas de guitarra*, A-R Editions, Wisconsin, 2010.
- _____, "Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú", en *Anuario Musical*, no. 68, enero-diciembre 2013, pp. 133-168.
- Vester, Frans, *Flute Music of the 18th century*, Monteux, Fr. Musica Rara, 1985.
- _____, *Flute Repertoire Catalogue; 10,000 Titles*. London, Musica Rara, 1967.
- Waisman, Leonardo, J. "Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia", *Concierto Barroco, Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.), Universidad de la Rioja, 2004.
- Whitelaw, Laureen, "Discovery of the authorship of 34 Sonatas from eighteenth-century Mexico City", en *Cuadernos del Seminario Nacional de la Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 3, 2008, pp. 54-55.
- Whitwell (1982) en: Ruiz Torres, R.A. *Historia de las Bandas Militares en México: 1767-1920*, (tesis, 2000) p. 22.
- Winter, Cecilia y R. Rodys, "¿Quién era Sor María Clara del Santísimo Sacramento?", en: *Boletín del Instituto de órganos históricos de Oaxaca*, A.C. No. 4, IOHIO, Oaxaca, 2006.
- Zohn, Steven, *Music for a Mixed Taste. Style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 2008.

Índice de ANEXOS:

1. **Incipits de los Minuetos y Marchas** del Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso*
2. **Transcripción de documentos históricos:** Actas de Cabildo, Correspondencias, Catedral Metropolitana.⁵¹⁸

3. **Transcripción de obras Ms. *XII Sonatas a Solo Flauta e Basso di Pietro Locatelli, México, Marzo 10 de 1759***

(Dibujo musical: Patricio Calatayud (primera versión, G. Villa Walls). Se han respetado los nombres originales y todas las marcas de articulación y dinámica del manuscrito original; en caso de sugerencias por errores de acuerdo a la lógica de interpretación, se han corregido y se indican con una nota, entre corchetes o con líneas punteadas (en el caso de ligaduras).

- **P. A. Locatelli**
 1. Sonata I, en Do mayor, Andante-Adagio-Presto
 2. Sonata II, en Re mayor, Largo-Allegro-Andante-Presto
 3. Sonata III, en Si bemol mayor, Andante-Lago-Allegro
 4. Sonata IV, en Sol mayor, Adagio-Allegro-Largo-Allegro
 5. Sonata V, en Re mayor, Vivace-Largo-Allegro
 6. Sonata VI, en Sol menor, Largo-Allegro-Largo-Allegro
 7. Sonata VII, en La mayor, Largo-Allegro-Largo-Allegro
 8. Sonata VIII, en Fa mayor, Largo-Vivace-Cantabile-Allegro
 9. Sonata IX, en Mi mayor, Andante-Largo-Allegro
 10. Sonata X, Sol mayor, Largo-Allegro-Minuet
 11. Sonata XI, Largo-Andante-Adagio-Vivace
 12. Sonata XII, Largo-Vivace-Allegro

- **Sigr. Puchinger**
 13. Sonata en Re mayor, [*Sonata. A Solo. Flauta e Basso. del Sigr. Puchinger*] Adagio-Vivace-Larghetto-Presto

- **Luis Misón**
 14. Sonata en La menor, [*Sonata. A Solo. Flauta e Basso. del Sigr. Misson*] Andante-Adagio-Presto

Minués y Marchas [Anónimo]***Siguen. Minues. Ì Marcha***

- 1º Amable
- 2 Minuet

⁵¹⁸ Para la transcripción de textos antiguos se han seguido las normas establecidos por MUSICAT (2010): ortografía moderna en el uso de v/b, h/f, z/c, etc., letras dobles a sencillas, desligue o indicación de abreviaturas; mayúsculas sólo en nombres propios o antropónimos; corchetes en caso de palabras dudosas o ilegibles.

- 3 Minuet Cantabile
- 4 Otro
- 5 Grave
- 6 Otro Minuet
- 6 Minuet a Duo
- 7 Omalaya d'ado
- 8 Seguidillas del Jorgueo
- 9 Minuet
- 10 Otro
- 11 Otro
- 12 Del Coliseo
- 13 Minuet
- 14 Seguidillas del toro
- 15 Peno y Callo
- 16 Presurosa
- 17 Minuet
- 18 Otro
- 19 Otro
- 20 Otro
- 21 Otro de las Pachecos
- 22 El amoroso
- 23 La Botella
- 24 Contra Cadena
- 25 Contra Cordera
- 26 Minuet
- 27 Seguidillas
- 28 Minuet
- 29 Otro
- 30 Otro
- 31 Otro
- 32 Otro de trompas
- 33 Marcha del Ritiro
- 34 Otra Rendida
- 35 Minuet
- 36 Otro
- 37 Marcha de la Reina
- 38 Otra de Napoles
- 39 Minuet
- 40 Otro
- 41 Otro
- 42 Otro
- 43 el Principe
- 44 Minuet
- 45 Otro
- 46 Otro
- 47 Otro

- 48 Otro
- 49 Otro
- 49 Otro
- 50 Otro
- 51 Otro
- 52 Otro
- 53 Otro
- 54 Marcha Inglesa
- 55 Otra del emperador
- 56 Otra de alemania
- 57 Otra
- 58 Otra
- 59 Marcha à Duo
- 60 Minuet
- 61 Otro
- 62 Otro
- 63 Otro
- 64 Otro
- 65 Otro
- 66 Otro
- 67 Otro
- 68 Otro
- 69 Otro
- 70 Otro
- 71 Otro
- 72 Otro
- 73 Otro
- 74 Otro
- 75 Otro
- 76 Otro
- 77 Marcha a duo de Jerusalem
- 78 La Yerva
- 79 Minuet
- 80 Otro
- 81 Otro
- 82 Marcha
- 83 Minuet
- 84 Marcha
- 85 Otra
- 86 Marcha de Porreti
- 87 Otra del Duque
- 88 Otra de los Cardenales
- 89 La Perla
- 90 Minuet
- 91 Otro a Duo
- 92 Otro a Duo

- 93 Otro
- 94 Otro
- 95 Otro à Duo
- 96 Otro




















Fine



















- (97) Ecos
- (98) Seguidillas de Seilabro
- (99) Marcha de los Granaderos de Pérez Cano/
el Gabinete



















1. Incipits

Minuetos y Marchas

- 1 Amable 
- 2 Minuet 
- 3 Minuet*
Cantabile 
- 4 Otro 
- 5 Grave 
- 6 Otro
Minuet 
- 6 bis Minuet
a Duo 
- 7 O mal
aya dado 
- 8 Seguidilla
de Jorgeo 
- 9 Minuet 
- 10 otro 
- 11 otro 
- 12 del
Coliseo 
- 13 Minuet 
- 14 Seguidillas
del toro 

- 15 Peno y callo 
- 16 Presurosa 
- 17 Minuet 
- 18 otro 
- 19 otro 
- 20 otro 
- 21 otro de las Pachecos 
- 22 El amoroso 
- 23 La Botella 
- 24 Contra Cadena 
- 25 Contra Cordera 
- 26 Minuet 
- 27 Seguidillas 
- 28 Minuet 
- 29 otro 
- 30 otro 
- 31 otro 
- 32 otro de trompas 
- 33 Marcha del Ritiro 

- 34 Otra Rendida 
- 35 Minuet 
- 36 otro 
- 37 Marcha de la Reina 
- 38 otra de Nápoles 
- 39 Minuet 
- 40 otro 
- 41 otro 
- 42 otro 
- 43 el Principe 
- 44 Minuet 
- 45 otro 
- 46 otro 
- 47 otro 
- 48 otro 
- 49 otro 
- 50 otro 
- 51 otro 

- 52 otro 
- 53 otro 
- 54 Marcha Inglesa 
- 55 otra del Emperador 
- 56 otra de Alemania 
- 57 otra 
- 58 otra 
- 59 Marcha a Duo 
- 60 Minuet 
- 61 otro 
- 62 otro 
- 63 otro 
- 64 otro 
- 65 otro 
- 66 otro 
- 67 otro 
- 68 otro 
- 69 otro 

- 70 otro 
- 71 otro 
- 72 otro 
- 73 otro 
- 74 otro 
- 75 otro 
- 76 otro 
- 77 Marcha a duo de Jerusalem 
- 78 La Yerva 
- 79 Minuet 
- 80 otra 
- 81 otra 
- 82 Marcha 
- 83 Minuet 
- 84 Marcha 
- 85 otra 
- 86 Marcha de Porreti 
- 87 otra 
- 88 otra de los Cardenales 

- 89 La Perla 
- 90 Minuet 
- 91 otro a duo 
- 92 otro a duo 
- 93 otro 
- 94 otro 
- 95 otro a duo 
- 96 otro 
- 97 otro 
- 97b otro 
- 98 otro 
- 99 Seguidillas de Seilabro 
- 100 Marcha de Los Granaderos de Pérez Cano 
- 101 El Sahinete 

ANEXO 2

2. Transcripción de documentos históricos

ACTAS CAPITULARES

ARCHIVO CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

Biblioteca Turriana de la Catedral de México

1. ACCM, AC, Libro 27

(1710-1717)

20 de octubre de 1713

folios 320-323 (MUSICAT, MEX 69000433)

• **Nicolás Benito Carrete de Amellón** (1713), intérprete de flauta, oboe y bajón

[...] Luego se leyó una petición de Nicolás Benito Carrete de Amellón ministril de los instrumentos de oboe, flauta y bajón en que pretende hacer demostración de dichos instrumentos y que constando ser suficiente se admita por ministril de esta Santa Iglesia y habiéndolo oído se determinó que asista en las Vísperas de San Simón y Judas y en las de Todos Santos; y que informen al Mtro. de Capilla Antonio de Salazar, Juan Téllez organista y Miguel de Ordoñ[ñ]es ministril de corneta y con dichos informes se traiga para con su vista se despache cédula de *ante diem*.

Sr. Anto. Bernárdez de Ribera Sucre de Cab. [rúbrica]

(En la Ciudad de México a veinte y cuatro días del mes de julio de 1714)*

folio 328

10 de noviembre de 1713

[...] Luego se hizo relación por el infraescrito secretario de los informes del maestro de capilla Antonio de Salazar, Miguel de Ordóñez, ministril de corneta, y de Juan Téllez, organista, sobre la pretensión de Nicolás Benito Carrete Amellón. Y habiéndola oído, se determinó no haber lugar su pretensión, y que en cuanto a el bajón, estando diestro, entre hacer su demostración en el coro, presente su petición y se determinará lo conveniente [...]

folio 345r-345v; 352 (12/30 enero de 1714) (MEX 69000461)

[...] Y habiéndolo oído, se determinó por la mayor parte, de que se admitiese a dicho Benito de Amellón por ministril de bajón y oboe, con calidad que haya de enseñar a los tres infantes, que oficie por su escrito con doscientos pesos de renta al año, los cuales lleve enseñándolos; y no enseñándolos, ciento y cincuenta, y désele razón al apuntador para que le ponga en cuadrante y le apunte las faltas que hiciere [...]

folio 352

30 de enero de 1714 (MEX 69000476)

[...] *ítem*, se leyó una petición de Benito Carrete de Amellón, en que hace renuncia de la plaza de bajonero en que le habían nombrado. Y habiéndola oído, se determinó que se admita dicha renuncia y que se haga notorio a el apuntador para que le tilde y borre del cuadrante [...]

* La fecha que se registra abajo del acta es del 24 de julio de 1714, pero existen otros registros anteriores (1713) de su nombramiento, contratación y renuncia. Esta fecha se agregó en una revisión posterior.

2. ACCM, AC, Libro 27, folio 0077

25 de octubre de 1715

• **Luis Alejandro Betancourt** (1715) intérprete de la flauta.

Mexico y octubre 25 de 1715

Mui Ill.s S.res [Muy Ilustres Señores]

Luis Alexandro Vetancurt, criado de Vs I.^a [Vuestra Ilustrísima] dice que se ha ejercitado en el servicio de la Catedral de las Canarias tocando bajón, bajoncillo de contra alto, chirimía de tenor y de tiple, y flauta, cuando se ofrecía, y ahora me hallo en esta Ciudad de Mexico con deseo de servir en esta S.ta Ygl.^a [Santa Iglesia] y abrir la causa porque tengo comenzado a hacer mi desamen [examen] delante de Vuestra Ilustrísima y por que mis enfermedades, y haber sido robado, no me da lugar a tener un vestido negro y muy decente para acabar de hacer dicho desamen [examen], delante de Vs I.^a Portanto a Vs I.^a pido y suplico se sirva mandar que el Maestro de capilla, y los bajonistas, y los más [demás] músicos que Vs I.^a fuere servido, para que

me hagan el dicho desamen [examen], y de lo que como quieren en mi informen a Vs I.^a que en todo serviré merced de la grandeza de Vs I.^a que [guarde] el cielo m. a. gra. [gloria].

Luis Alexandro Vetancurt [rúbrica]

3. ACCM, AC, Libro 43, folios 298v-299r

23 de septiembre de 1758

(13-febrero-1759)

folio 298v (al margen):

Sobre haberse Comprado estos instrumentos Vease el Cabildo de 18 de septiembre de 1759

Antonio Palomino músico violón de la Capilla de el coro de la Santa Iglesia Metropolitana de México, que pasa con licencia de los Ilustrísimos Señor Arzobispo y Vuestra Ilustrísima Dean y Cabildo, a los Reynos de España a sus popios negocios, y con diferentes encargos de esta Santa Iglesia por el tiempo de dos años, solicitara a comprar por los precios más acomodados que pudiere y sobre lo que se le encarga la conciencia los Instrumentos que vienen bajo expresados, procurando que sean fabricados por los más hábiles artífices, y de la major calidad que se puedan encontrar, y hallándolos con estas circunstancias, los pondrá en Cádiz en la Casa Mortuoria de Don Joseph Díaz de Guitián para la cual llevaré "letra", a fin de que se le ministre el dinero necesario para su compra; que sin aguardar a que todos estén juntos los irá remitiendo a la referida Casa, para que desde ella como se le ordena se vayan encaminando en los primeros navíos de registro que salgan para la Veracruz, bien encajonados, y con todo el resguardo conveniente para que no padezcan avería, ni detrimento su navegación y transporte a esta Ciudad.

Seis violines de Gallani el Napolitano, o de otro mejor fabricante si lo hay

dos violas del mismo Autor

dos obues cortos, y dos Largos.

dos Flautas Trabizieras [flautas traveseras] con sus piezas de alzar y bajar

dos flautas Dulzes con dos Octavinas

dos Fagotes largos por Be.Fa.Be.mí.

dos Órganos Portátiles Napolitanos, 2 de otra parte donde se fabriquen bien, de ocho o nueve registros, trayendo no más que la caja, que su secreto para que aquí se armen dos clarines Octavinos de Fe.Fa.Ut.

Un Par de timbales, en que pondrá todo el esmero posible para que se logren de la mayor perfección, por Re La.Sol.Re.

dos trompas, teniendo presente las que la Iglesia tiene para que éstas que de nuevo se piden, puedan servir de más.

Todo lo expresado, se espera que cumplirá puntualmente el referido Don Antonio Palomino, y que desempeñará la confianza que de él salvare [?], arreglándose a lo que aquí ve prevenido y sin exceder los decretos [?] de esta instrucción que se ha firmado, arreglada en todo a lo determinado por el Ilustre Cabildo, en los celebrados el día catorce de abril y de veinte y dos de septiembre de este presente año conforme a los

• (sigue folio 298r)

cuales se ha entendido por mí el infraescrito Secretario de Cabildo, y la ha firmado el Señor Doctor Don Ignacio Cevallos Chantre Dignidad de esta Santa Iglesia, en esta Ciudad de México, en veintitres de septiembre de mil setecientos cincuentayocho años.

Ent=reng=de Cádiz=de Mexico=sobr=reng=de Cabildo=todo.

Ignacio Ceballos

Juan Roldán de Aranjuez, Secretario [rúbricas]

Recibí la copia original de esta instrucción,

Antonio Palomino [rúbrica]

4. ACCM, AC 44

folios 211-212-213

5-septiembre de 1760

• folio 211

B. M. de G. su más obligado servidor y capellán Miguel Cerbera, Ilustrísimo Sr. Dean y Cabildo de la S.ta. Ig.a. [Santa Iglesia] de México. Illmo. [Ilustrísimo] Sr. Cabildo de la Santa Iglesia de México; Ilustrísimo Señor; Mui Señor mío, con fecha de 25 de

Noviembre de 1759, escribimos a V.S.I. [Vuestra Santa Iglesia] lo que se ofrecía, cuyo tanto es adjunto, añadiendo, que en el navío nombrado Nuestra Señora de Begoña, uno de los de la presente Flota, del mando del Exmo. [Excelentísimo] Sr. Don Carlos Reggio remitimos a V.S.I. [Vuestra Santa Iglesia] un cajón num. 115, con la del margen, que es

folio 211r (al margen):

Carta de la Casa Mortuoria avisando de remitir el cajón de los instrumentos comprados de Palomino. Véanse los Cabildos de 18 de septiembre de 1759 y 1º de abril del presente y 23 de Diz.re (diciembre).

... el mismo que nos envió Don Antonio Palomino de Madrid con los instrumentos para esa Santa Iglesia que son los siguientes: dos trompas=dos Clarines=dos Violines del Granadino=tres oboes=tres fagotes=dos Timbales=Veinte Cañas de obúe=dos flautas Traverseras=dos flautas Dulces=dos octavinas. Y como parece por la adjunta cuenta de sus gastos hasta su embarque, y averías importa treinta y nueve pesos tres y siete octavos reales, que dejamos cargados en cuenta de V.S.I. (Vuestra Santa Iglesia) a quien remitirá Don Domingo de Egriluz que va en esta Flota el expresado cajón, con nota de los nuevos gastos que ocasionare dicho cajón, que celebraremos llegue con bien=. Don Antonio Palomino no ha mandado a nuestro poder más instrumentos, como lo previno, que es cuanto ocurre poner en noticia de V.S.I. a quien con el más debido respeto nos encomendamos, y pedimos a Dios guarde su vida misma: Cádiz y junio 4 de 1760.

Excelentísimo Sr. Palm [?] de V.S.I. sus afectos servidores, Manuel Arcenfio de Ocaruz, Juan de Olaguez (Olagriez?)...

5. ACCM, AC 44

folios 220-221-222-223

9 de octubre de 1760

• folio 220 (al margen):

Dictamen del Maestro Roca, de la aptitud del Músico de voz y cuatro instrumentos de Dn. Manuel Andreu

[...] y por ser verdad lo puso en firma en Mexico en el 9 de octubre de 1760. Seguro Servidor de Vuestra Ilustrísima, Ignacio Hyerusalem. que así mismo se había presentado otro músico del Reyno de Valencia que también había venido en la flota llamado Manuel Andreu quien había hecho demostración de voz e instrumentos, y había pedido su parecer al Maestro Roca quien lo había dado en la manera siguiente: en virtud de un recado que me dió Dn. Joseph Poziello de Orden de I.S.[?] para que pusiese por escrito mi parecer tocante a la amabilidad de Dn. Manuel Andreu, paso a ejecutarlo, haciendo presente a Vuestra Ilustrísima que lo mismo que vocalmente dije a V.S. y a otros Señores Prebendados el día de la prueba digo por escrito, que es: que dicho Andreu es músico, lo que funde desde luego, en que en tan corto tiempo que tuvo para descansar de tan dilatado como penoso viaje, se halló en una concurrencia tan ilustre como seria, con tanto profesor y todos sus censores; ignorando la amabilidad de cada uno; hallarse con unos instrumentos, que además de su natural oposición, serle desconocidos en la práctica y estar asperísimos para una ejecución delicada, como todos notamos, aún en la trompa, como en la flauta y oboe y violín, que por su aspereza y sequedad chillaba en algunos puntos con dureza, no pudiendo sacarle muchas voces con la suavidad que correspondía= Pero en medio de estas circunstancias, que la menos de ellas era para cortar al hombre de la más conocida habilidad que [enferimerito?] dicho Andreu sin embargo en corto tiempo hizo lo que se le mando, y lo cumplió con más que mediana destreza y dio a conocer que aun siendo tan difíciles estos instrumentos por la variedad de su embocadura, los tocó con el método que a cada uno de por sí le corresponde, unión que no se consigue en seis meses, ni en un año, prueba de que desde mucho los tiene bien estudiados, y ejercitados para haberlo conseguido. Si fue en el cantar me pareció muy bien, así por lo que ejecuta, como por ser con un estilo muy moderno= esto lo

compruebo con mas seguridad y experiencia la que no necesitaba y en que habiendo concurrido con él en casa de Dn. Francisco Reyna, en donde asistieron varios ejecutantes

• (sigue folio220r)

de distinción, como muchos aficionados y profesores, tocó desde las cinco de la tarde, hasta las onze de la noche dichos instrumentos así a *solo* obligado, como en concierto, unos suyos y otros de repente lo que ejecutó con una libertad gusto y destreza, tan distinta de lo que hizo el día de la prueba, que nos sorprendió, y tuvimos que confirmar todos su habilidad= en el cantar sucedió lo proprio con tal diferencia, de que fue toda música que llebaba yo para mí, y aunque una de las arias, por lo particular que es la hubiese oído, o visto, las demás no pudo ser, por no haberse dibujado, y tenerlas yo sólo para mi reservadas=Por lo que dicho Andreu acreedor del amparo y patrocinio de V.S. para que se coloque y de Plaza en la Santa Iglesia, la que merece por cualesquiera de sus habilidades que posee, y más con la seguridad de que seguro su modo, crianza y corta edad será con el ejercicio continuo, cada día mas útil al servicio y Culto Divino, como para enseñar algunos de los niños de la Escoleta en el instrumento que eligieren de los citados. Este es mi parecer el que obedeciendo a V.S. [Vuestra Señoría] firmo en este mes hoy 9 de octubre de 1760. S. S. de V. S. su más obligado y rendido servidor= Matheo Tolís de la Rocca. que habiéndose tambien oído, en esta de todo se hicieron varias expresiones, como fueron: que se aseguraba que en la flota venían varios músicos, y que se podía esperar a ver si se presentaban otros "pretendientes", para entre ellos escoger lo mejor y más aventajado; que era cierto que el *gentilhombre* que había remitido el Sr. Virrey había dicho que asistió en Madrid en Casa del Padre Fucal Salzedo a una prueba y examen de varios músicos, conmovidos [convocados] por el de esta Santa Iglesia Dn. Antonio Palomino, para que viniesen a solicitar plazas en ella; que si ellos hubiesen venido en esta flota, ya era tiempo que hubiesen comparecido, pues desde el día cinco del pasado, había acabado de entrar, que no se podrá negar, que estos dos pretendientes eran muy buenos, pues el Fernández para el servicio del choro y de la Capilla tenía voz y habilidad y el Andreu era muy particular por tocar cuarto instrumentos con perfección y ser músico muy diestro, y capaz de enseñar a los niños cualquiera de ellos, y en especial el oboe y flauta que no había en el coro quien los tocase y venían ahora en el cajón de instrumentos; que

bien le podían admitir por su proporción aunque después se presentasen otros, que siendo buenos, siempre convendría admitirlos, y más si eran voces, de las que está el coro tan escaso, y tan necesitado, pues corresponde a la magnificencia y grandeza con que en esta Iglesia se ha adelantado, y solicitado el

(AC 44, folio 221) (al margen):

Los Sres. Bezerra y Cuellar pidiendo licencia para detener a los Padres Capellanes, que les acompañaron en su comisión de la Puebla del recibimiento del Exmo. Sr. Virrey Marques de Cruillas lo que no se concedió. Véase el Cabildo del 22 de Noviembre.

Culto divino, no pararse en nada para su aumento; que podía temerse, que por la demora de su admisión se fuesen a otras iglesias a solicitar su acomodo; con otras varias razones, que se expendieron, el Sr. Chantre dijo que su Señoría se haría cargo de en el ínterin que se admitiese a Fernández, mantenerlo por estar entendido en que es muy pobre y que no tiene quien le atienda a lo que se dijo por el Sr. Villar, que no correspondía y se confirió sobre que se le podía desde ahora abonar algo para que se mantuviese, ô sobre que la renta que se le diese, se entendiese desde ahora, pudiendo para ello empezar a admitir en el coro como haciendo demostración, que en clase de pretendiente; y después de todo se resolvió, que por el día se suspenda la admisión de ambos pretendientes, a quienes se les esperance como corresponde; y que el Sr. Chantre se informe de si es cierto el que los músicos inquietados, y comovidos [convocados] por Dn. Antonio Palomino, vinieron en esta Flota para entonces esperarlos; y que en el ínterin su Señoría solicite el ajustar y tantear las rentas con que estos dos se podrán contentar y ser admitidos; y las obligaciones a que se les podría restringir, teniendo presente, que por la ninguna asistencia del músico Selma a la escoleta de los niños, se podrá nombrar en ella al músico Andreu con lo que se le podrá aumentar la renta y se logrará el fin de la enseñanza.

Después el presente Secretario dio cuenta y leyó el Capítulo de Carta que con fecha de cuarto del corriente, le había escrito el Sr. Cuéllar, para que a su nombre y del Señor Becerra, representase â este Ie. [Ilustre] Cabildo, que sus Señorías habían determinado, gozando de sus rentas, después de concluida su comisión del cumplimiento del Exmo. Sr. Virrey Marqués de Cruillas, quedarse por unos días en la Ciudad del la

Puebla, pero que les daba lástima de enviar solos a los padres capellanes Azevedo y Rivera, que les habían acompañado, como también el que perdiesen su corta renta, por lo que pedían a este Ilustre Cabildo les concediesen su licencia sin que perdiesen para estarse allí, hasta venir todos juntos; y que esto lo ejecutaban por la constancia que tenían del amor y piedad con que este Ilustre Cabildo atendía a sus ministros: que habiéndose oído, y expresándose, que otros capellanes hacían bastante falta en el coro; que mucho más Azevedo, que como Maestro de la escoleta del canto llano de los niños, era muy necesario, pues se acababan las vacaciones el sábado próximo, que también para cuidarlos en el coro, y conducirlos a él, desde el Colegio, como era de su obligación, pues por su falta hasta el Señor Chantre, los había con este tiempo obligado a que le pidiesen licencia para salir del coro, por lo que a efectos de este Ministerio...

folio 223v (sinopsis al margen):

Nombramiento de Don Juan Frnz. [Fernández] García por músico, y Asistente al coro, con 400 p de renta, los 200 p por músico con obvenciones, y los 200 p por Asistente y de Don Manuel Andreu por músico de voz, y cuarto instrumentos con 600 p de renta y obvenciones por mitad y obligación de enseñar a dos la flauta y oboe.

Después se procedió a tartar sobre los puntos de la Cédula, para lo que se tuvo presente lo conferido sobre ellos en el Cabildo antecedente, que leyeron los preceres, que están sentados, de los Maestros de Capilla Hyerusalem y Rocca; y expresó el Sr. Chantre, que en virtud de lo que en él se le encomendó, se había infromado sobre si en la presente Flota venían la abundancia de los músicos que se decía; y que parece que no, pues si así fuese, ya a la fecha habría total constancia de ellos, y ya se habrían aparecido en esta Ciudad, como lo habían ejecutado los mencionados Don Manuel de Andreu y Don Juan Fernández García; a quienes en su casa había indagado el animo [?], para ver en el que se hallaban sobre las rentas con que pensaban entrar a servir en esta Santa Iglesia; y que no obstante las varias expresiones que les habían hecho sobre el particular, ninguno de los dos, había sido posible que siquiera anunciase, ni asignase nada, si no que se sometían a la justificación de este Ilustre Cabildo, que desde luego regularía lo correspondiente a sus habilidades, por ser su deber el aumentar Plaza en esta Santa Iglesia, y servirla en cuanto pudiesen: que se allanaban a todo lo que se les obligase conforme a sus aptitudes: que

según la voz, e inteligencia de García, podía servir para el coro, y para la Capilla lo que así le habían asegurado a su Señoría los Maestros, Gonzáles, Aguilar, y otros de los músicos imparciales, porque su voz era llena y serviría muchísimo para el canto llano, y reso diario del coro. Que Andreu, por su mucha destreza en la música, y el reso de cuarto instrumentos como son trompa, flauta, oboe y violín, así mismo serviría de mucho, pues de la flauta, oboe que venían en el cajón de instrumentos comprados por Palomino, no había en la Iglesia quién los tocase, y éste los ejecutaría, y a más de eso, ya le había propuesto el que se había de obligar, en el caso de ser admitido, a enseñar a dos de los niños Infantes, o de los acólitos, librereros o de los que más se proporcionasen otros instrumentos, para que se verificase quién los acompañase en el coro, por corresponder que haya dos, a lo que se afirmó, prometiendo que habiendo niños o demás, que tubiesen la inteligencia en la música, que daría dentro de un año quien tocase y le acompañase en la flauta; que dentro de año y medio quien lo hiciese en el oboe, por ser instrumento que necesitaría de más tiempo: que su voz, aunque no era de los más particular, que no (sigue, folio 223r)

dejara de ser competente para cantar a *solo* por su estilo muy bueno y de la última moda, y también para acompañar. Que por todo esto consideraba su Señoría, que ambos eran necesarios, y que se debían admitir, asignándoseles las rentas competentes, pareciéndole que a García se le diesen por músico y por asistente al coro cuatrocientos pesos; que a Andreu por voz, reso de los cuarto instrumentos y obligación de la enseñanza de flauta y oboe, que no subiese de ochocientos pesos ni bajase de seiscientos; con otras varias expresions que hizo: que habiéndose oído, que tratándose con bastante difusión y variedad sobre lo expuesto por el Señor Chantre, después de todo se resolvió, por mayor numero de votos, el admitir a los expresados Don Juan Fernández García y Don Manuel de Andreu, al primero, por músico y por asistente al coro, con la obligación de asistir a todas las horas, menos a los Maitines, que no sean cantados; y con la renta de cuatrocientos pesos, los doscientos por músico, con las obvenciones correspondientes en la Capilla; y los otros doscientos pesos por el Ministerio de asistente del coro y al segundo, por músico de voz, y de los cuarto instrumentos de trompa, flauta, oboe y violín, para que según le asignase el Maestro de Capilla cante o toque según lo necesitase y con la precisa obligación de enseñar â dos niños, o dos acólitos o los que el

Sr. Chantre con los Maestros e inteligentes eligiere, dentro de un año, a uno la flauta y a otro el oboe dentro de año y medio cuia ejejución, para que se verifique y no sea como otras, se encargue al Señor Chantre; con la renta de seiscientos pesos, los trescientos por músico de voz y los otros trescientos por el resto de los dichos cuarto instrumentos, quelas obvençiones por mitad, por no poderse rectificar que a un mismo tiempo cante y toque, para que sean íntegro? Lo que se les haga saber, y al Apuntador y en la Contaduría.

folio 224 (al margen)

Sobre haberse cumplido los dos años de licencia al músico Dn. Antonio Palomino, quasi se le ha de continuar o no su renta. Vease el Cabildo de 23 de Diz.re y el 19 de febrero de 62 y el 13 de octubre de 1764

Despues el Sr. Don Atren...* como Juez hacedor dio cuenta de que por el año pasado de setecientos cincuentay ocho, se le había concedido licencia al músico Dn. Antonio Palomino, por el tiempo de dos años, para que pasase a España a varios negocios suyos, los que se habían cumplido el día treinta del próximo dejándole de los seicientos pesos que gozava de renta los trescientos, los que como su Apoderado ha cobrado Dn. Joseph Prisoni por lo que este Ilustre Cabildo determinará si ha de continuarse pagandole otra renta, o se ha de suspender; que su Señoría en esta flota, voz carta de sujeto? de la Corte, bien verídico y Agente de los Consejos, que leyó a varios señores, cuando la recibió, en que le asegura haber obtenido el dicho Palomino sentencia favorable sobre varios derechos de posesiones que litigo, y que tenía que seguir una segunda suplicación para el que necesitaría de algún más tiempo, y para su consecución se interesaba el otro sujeto: que habiéndose oído y empezándose a tratar sobre el particular, y dicho el Sr. Don Ceballos que Don Juan Marín Guarda mayor de Acapulco, que vino en esta flota, la otra noche en su casa, delante de varios, había expresado que estuvo en Cádiz con el dicho Palomino, que se había casado con la Catuf(j)ar y que le aseguró que venía para embarcarse en otra flota, que no sabía porqué no lo había ejecutado; llegado al lugar del Sr. Dn. Cayetano de Torres, pidió que este negocio, con la licencia que se concedió y demás, que se traiga para otro Cabildo que se concluya este Cabildo y lo firmó el Sr. Dn. Arzediano Presidente. El Arzediano,

D. Juan Roldán de Aranjuez

Ante mí

Secretario [rúbricas]

6. ACCM, AC 45

8-agosto-1761

folios 85-86

folio 85v (al margen)

Escrito a la letra de Don Juan Gregorio Panseco pretendiendo la Plaza de primer Violín de la Capilla y Nombramiento en ella con 800p de renta; los 600p por tal Violín; y las obvenciones correspondientes; y los 200 por Maestro de instrumentos de los niños y demás y con la obligación de asistencia diaria como las Escoletas y otras prevenciones.

Certifico en debida forma, que este mismo día, 8 de agosto de 1761, hizo notorio a Dn. Juan Gregorio Panseco, en su persona, que doy fe conozco todo lo resuelto en esta determinación. Y para que así conste, lo firmo P. Roldán Sirio [rúbrica].

Véase el Cabildo de 9 de febrero de 1762.

Después se pasó a tratar sobre el tercer punto de la Cédula, para el que se leyó el escrito del tenor sig. Juan Gregorio Panseco Vecino de esta Ciudad ante V.S.I. con el mas profundo respeto paresco y digo: que hallándose Vacante la Plaza de primer Violín de esta Santa Iglesia Metropolitana, y deseando yo lograr el honor de vivir vajo los distinguidos honores de V.S.I. (Vuestra Santa Iglesia) y manifestar en su desempeño la puntualidad y esmero correspondiente= V.S.I. con la mayor veneración suplico se sirva conferirla en mí, en la seguridad de que procuraré dar en su ejercicio las pruebas mas convincentes de mi respeto y aplicación, acreditando con ella mi justo reconocimiento a la benigna dignación de V.S.I; a cuyo efecto hago presente a su alta comprensión, que estoy pronto a renunciar al empleo de Maestro de Capilla de la Casa Profesa, con otras Iglesias, que estaban a mi cargo, sólo por dedicarme todo a servir a V.S.I. haciéndole gustoso sacrificio de la corta habilidad que pudo conseguir mi continua aplicación a los instrumentos de Violín, Violón, flauta Travesiera, Dulce y Octavino, es que estoy pronto a instruir a cualquiera de los individuos de la Capilla de esta Santa Iglesia, que mereciese el Superior agrado de V.S.I. para que si fuese aceptable a su bondad, se digne de tenerlo

presente en la asignación de sueldo. Favor que espero recibir de la inimitable piedad de V.S.I. Juan Gregorio Panseco. que habiéndose oído y teniéndose presente lo tratado, y conferido sobre otra Pretensión en los Cabildos de siete de abril y cinco de mayo del presente año, y volviéndose a agitar en éste bastante sobre su genio engreído altivo, y que puede traerse a la Capilla un Sujeto que la revuelva e inquiete y cause continuos desabrimientos y reclamos; que su aptitud y habilidad es tenida por los inteligentes por excelente, por ser tan particular en los instrumentos de arco y de boca, y que para la enseñanza en ellos de los niños o de otros de la Capilla, puede ser muy útil y aun necesario, pues estos son los instrumentos que en todas las Capillas se van usando, y se van ya separando los demás: que este puede ser un músico que de mucho provecho a la de esta Santa Iglesia, y en la que tanta necesidad de primer Violín, pues aunque tenga el mal natural que se dice, los trabajos y los años se lo hará mudar

(sigue folio 85r)

que es preciso tenerse presente para la asignación de renta que goza más de mil pesos en la Maestría de la Profesa y demás cosas, y funciones que dirige; que los Autos tan fuertes que está siguiendo con su mujer sobre divorcio en el Provisorato, son los que más le hacen solicitar el acomodo en esta Santa Iglesia: El Sr. Arzediano expresó que le parecía de su obligación para que sirviese de instrucción es este Ie. (Ilustre) Cabildo, el que cuando su Señoría despachó en Interin el Provisorato, se le denunció por el cura Dn. Rocha, el que Gro. Panseco hacía ocho años que no cumplía con la Iglesia; que habiéndosele llamado, y héchole cargo, le respondió que era cierto, pero que el motivo había sido los muchos cuentos y graves desazones que había tenido y tenía con su mujer, como parte de ellos le eran a su Señoría patentes, que mirándolo con equidad, dispuso encomendárselo al Padre Escontría del Oratorio de Sn. Phelipe Neri, quien lo confesó, que con esto cumplió con la Iglesia; que en cuanto a su natural engreído era tan constante, que ayer cuando fue al Illmo. (Ilustrísimo) Sr. Arzobispo a verle para esta pretensión, después que le habló, al despedirse apenas con dos dedos le cogió la mano, tanto que su Illma. reparó y le dijo a su Señoría, que se demostraba demasiado la altivez de este mozo, con otras expresiones que hizo a fin de que en el caso que se recibiese se le previniese el modo con que ha de vivir, y cómo ha de atender y tratar al Illmo. Sr. Arzobispo, y a los Señores Capitulares, y a la sociedad, y buen modo con que se ha de portar con los demás

ministros, sin dar motivo a quejas, ni sentimientos sobre todo lo que se trató con bastante variedad y difusión y últimamente se resolvió, por mayor número de votos, el que admitiéndosele en el todo la renuncia que hace del empleo de Maestro de Capilla de la Casa Profesa, con las otras Iglesias que dice estar a su cargo, el que atendiendo a lo notorio de su aptitud, y a ser constante que es músico perfecto, que se le nombre por primer violín de la Capilla de esta Santa Iglesia, debajo de la sujeción y reconocimiento que debe tener a los Maestros de esta, asignándosele ochocientos pesos de renta al año, distribuidos en esta forma, los seiscientos con las obvenciones correspondientes, por la expresada Plaza de Primer Violín; y los doscientos, sin obvenciones
(sigue folio 86v)

que se le asignan por maestro de violín y demás instrumentos, con la obligación que ha de tener de enseñar a los niños, y a otros del coro, que se le destinen, asistiendo para ello diariamente, como los demás Maestros de las Escoletas, y quedando estos doscientos pesos con el apuntamiento de ganarlos, y perderlos según las asistencias de dicho ejercicio, las que según las otras que correspondan, se asignarán como los niños, y demás que haya de enseñar, y los instrumentos; haciéndosele saber, en debida forma, por el presente Secretario esta resolución y las de que precisamente ha de cumplir anualmente con la Iglesia los jueves Santos: que no ha de pretender ejemplación [exención] alguna: que con los músicos, y demás ministros ha de guardar toda política y buena correspondencia: que a los niños Infantes, y demás que enseñare no ha de llegarles con las manos, ni castigarlos por sí, si no que cuando lo necesiten, dé cuenta al Rector del Colegio para que lo ejecute: Y que cuando vea al Illmo. Sr. Arzobispo, para hablarle sea hincando las rodillas, como lo ejecutan los demás; y que con los Señores Capitulares gaste toda la atención, respeto, y tratamiento que se debe y corresponde.

(al margen)

Sobre que se aumenten en el coro bajoneros y organistas

El Sr. Cuellar propuso que se diese providencia para aumentar en el coro bajoneros y organistas, pues siendo los precisos y necesarios en él, no había mas que uno de cada instrumento. A lo que el Señor Jiménez dijo que pedía cédula para que esto se tratase, con lo que se concluyó este Cabildo y lo firmó el Sr. Dean.

H. Deán

D. Juan Roldán de Aranjuez, Secretario

Ante mí

(rúbricas)

En la Ciudad de México en onze días del mes de agosto de mil setecientos sesenta y uno. Estando junto y congregado en su Sala Capitular, como lo ha hecho, y costumbre el T.I. Sr. Ve. deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana, conviene a saber los Sres. Hoyos, deán, Cevallos Arzediano, Jiménez, penitenciario, Villar Becerra, Vallejo Torres, Magistral Barrientos, Arenzana, Cuellar, Torres, Giberzie (?), Garavito, Carballido, Ferralla, Eznarariza y Rivera.

7. ACCM, AC No. 46

folios 110-111

1763

folio 110v (sinopsis al margen)

Nombramiento de músico con 200p de renta al año y obvenciones de el Acólito Don. Joseph Chirlín.

Sobre el aumento de renta y demás que tiene pedido el músico Dn. Manuel Andreu y por la certificación de su rever(z, reverse?) puesta por el Pertiguero, parece constar, saberse puestos en manos del Ilustrísimo Sr. Arzobispo y haber citado a todos los Señores.

Luego se procedió a tartar sobre el primer punto de la cédula, para lo que se leyó el escrito presentado en el Cabildo de cinco del corriente por el acólito Don Joseph Chirlín pretendiendo Plaza de músico, y el informe del Sr. Chantre, en el que expresa, que sabiendo en virtud del Decreto de este Ilustre Cabildo, mandado juntar al Maestro de Capilla y examinadores, para que examinaran al Mtro. Don Joseph Chirlín, lo ejecutaron en su presencia, y que debajo de la religión del Juramento, dijeron tener voz de contralto, y estar bien puesto en la música de el canto de órgano por lo que juzgaban ser a propósito para obtener Plaza de músico en la Capilla: que habiéndose oído y tratándose con difusión y variedad sobre el asunto, y sobre si venía, o no, limitada la calificación de los examinadores; y sobre si la voz del mco. [músico] Chirlín era opaca y corta, pues ya se experimentaba cuando cantaba, que no sobresalía nada; y sobre que más proposición tenía para Capellán de coro, que no para músico, pues ordenándose como se espera por septiembre de Subdiácono, se podía nombrar en la que se halla Vaca de Lorenzana y con

eso no continuaría en el acoletazgo que obtiene, por no corresponder a los Ordenados *in Sacru*; con otras varias expresiones que se hicieron, y después de éstas, se resolvió, por mayor numero de votos, el nombrar por músico de voz de la Capilla de esta Santa Iglesia al mencionado Don Joseph Chirlín con doscientos pesos de renta al año, y sus obvenciones.

Después se pasó a tratar sobre el segundo punto de la Cédula, para lo que también se leyó el escrito presentado en el expresado Cabildo por el Sr. Dn. Antonio Pardo, pretendiendo Plaza del coro, y el informe del Sr. Chantre...

folio 110r (sinopsis al margen)

30 de junio 1763 (pidió aumento de renta el 2 de marzo de 1762)

Sobre la pretensión de aumento de renta del músico Dn. Manuel de Andreu y sobre lo que ha gastado en la enseñanza de sus discípulos

[...] Luego se procedió a tartar sobre el tercero punto de la Cédula, para la que se leyó el decreto presentado en el Cabildo de dieciseis de mayo de este año, por el músico Dn. Manuel Andreu, pretendiendo aumento de renta y dando razón del estado de sus dos discípulos de trompa, flauta y oboe; también se leyó el Cabildo de veintiuno de octubre de mil setecientos sesenta, que fue en el que se le nombró, y con las condiciones con que se eligió; y el de dos de marzo de mil stecientos sesenta y dos, en que pretendía el mismo aumento de sueldo: también se leyó la memoria de gastos, que en virtud de lo tratado en el expresado Cabildo de mayo, presenta de lo que dice ha erogado para la enseñanza de los niños, que es como se sigue: Memoria de lo que tengo suplido en la escoleta desde siete de noviembre de mil setecientos y sesenta, hasta treinta de junio de mil setecientos sesenta y tres = por cinco docenas de cañas de oboe y papel para el difunto *Narciso* dieciseis pesos = por quince docenas de cañas de oboe de España, a real y medio cada caña para Ortega; de éstas quedan existents en mi poder dos docenas; cuarenta y cinco pesos = por dos Conciertos de oboe y papel seis pesos = por una boquilla de trompa de plata cuatro pesos = por dos Conciertos de trompa seis pesos = Por diez pesos que dí para una flauta a Martínez diez pesos = por dos Conciertos de flauta seis pesos = por dos de trompas seis pesos = por copiar y papel de dos cuadernos de flauta y oboe ocho pesos = suma ciento y siete pesos = Manuel Andreu. Que habiéndose oído todo, se trató con

mucha variedad y difusión sobre lo expresado particularmente sobre la memoria que presenta de gastos; los que no consta que haya tenido ni orden, ni facultad para hacerlos; gastos de esta naturaleza, siendo menudos, se avisa al Rector del Colegio para que los erogue, y su importe cargue en su cuenta anual; que en (mo)do de alguna consideración, como compra de instrumentos, se avisa al Señor Chantre, para que juzgándolo por necesario, de papel para que (sigue AC 46, folio 111v)

en la contaduría se mande pagar su importe; por lo que ha sido demasiado exceso, el que por sí solo haya expendido dichos gastos; que éstos también son muchos; que es preciso que los Conciertos, y la flauta estén existentes; que el carácter y aceptación que tiene el Mtro. Andreu, es de hombre muy de bien; que en cuanto a la vigilancia, cuidado y asistencia en la enseñanza de sus discípulos es particular y sin faltar día; que en esta consideración parece que se hace necesario el pasársele y pagársele los gastos de su memoria, previniéndole, que para los que en lo sucesivo fuesen precisos, no los erogue por sí, sino que conforme fuesen, de cuenta a quien corresponda para que en el modo acostumbrado se hagan; que en cuanto a la condición con que entró de dar dos discípulos en flauta y en oboe hasta ahora no la ha cumplido; pues aunque es cierto que los ha estado y está enseñando, que una y otra vez han tocado en el choro, pero que no ha procedido examen en forma de ellos, para que conste su estado; que en el Cabildo de dos de marzo, se determinó que hasta que esto se verificase no tenía lugar el aumento de renta que pedía; que esto era tiempo a propósito a principios de año, y eso después que haya verificado las calidades con que fue admitido; que también para entonces se debe dejar el tartar si convendrá nombrar al Mtro. Andreu por Maestro de instrumentos, por su particular cuidado y asistencia para la enseñanza, y que haya escoleta separada de ellos, y que entonces se verá la renta que por este nuevo trabajo, y a que no se obligó a su ingreso, se le haya de asignar; con otras varias y distintas expresions que se hicieron y después de ellas, se resolvió por mayor numero de votos, el que otra memoria de gastos que presenta, se remita al Sr. Chantre, para que reconociéndola, viendo lo que existe, y no hallando embarazo de consideración en la erogación de lo que expresa, providencie su Señoría el que se paguen los ciento siete pesos de su importe, previniéndole que para lo sucesivo no haga ningunos por sí, sino que precisamente se arregle a la costumbre, de que siendo menudos, ocurra al Rector del Colegio, que en siendo de consideración, al Sr. Chantre:

que se examinen en forma a sus dos discípulos, para que según el estado en que se hallaren, se trate sobre el aumento de renta que pide y sobre lo demás que se ha conferido.

Con lo que se concluyó este Cabildo y lo firmo el Sr. Deán

D. Juan Roldán de Aranjuez, Secretario. Ante mí, [rúbrica]

Sonata I

Andante

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The time signature is common time (C). The piece is marked "Andante".

The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical elements:

- Measures 4-6:** The right hand features a series of sixteenth-note patterns with trills (tr) and ornaments (i). The left hand provides a steady accompaniment.
- Measures 7-9:** The right hand continues with sixteenth-note runs and trills. The left hand includes fingerings 7, 9, and 6.
- Measures 10-12:** The right hand has more sixteenth-note passages with trills. The left hand uses fingerings 7, 9, 6, 9, 8, and 9, 8.
- Measures 13-15:** The right hand features a sequence of trills and ornaments. The left hand includes fingerings 4, 3, 6, and a flat 7 (b7).
- Measures 16-18:** The right hand continues with trills and ornaments. The left hand uses fingerings 6, 7, 6, 6, 4, and 5.

37

* tr

40

6 b5 b7

43

6 5 7# 6

46

6 4 5 3 7 9 4 8 3 6 #6 6 b5

49

9 8 4 3 3 6 b5 6 6 4 5 3

II

Adagio

First system of musical notation, measures 1-2. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 1 and a complex arpeggiated figure in measure 2. The bass clef staff contains a bass line with a trill (tr) in measure 1 and a sequence of notes with fingerings 6, 7, 6, 9, 8, 6 in measure 2.

Second system of musical notation, measures 3-4. The treble clef staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 4. The bass clef staff continues the bass line with fingerings 7, 6, 7, #6, #, 7, #, 6, 7, 9, 8.

Third system of musical notation, measures 5-6. The treble clef staff features a trill (tr) in measure 5 and a complex arpeggiated figure in measure 6. The bass clef staff continues the bass line with fingerings 7, 6, 7, 9, 8.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The treble clef staff has a trill (tr) in measure 7 and a complex arpeggiated figure in measure 8. The bass clef staff continues the bass line with fingerings 7, 6, 9, 6, 6, 5, 6, 4, 5, 3, 6.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The treble clef staff has a trill (tr) in measure 9 and a complex arpeggiated figure in measure 10. The bass clef staff continues the bass line with fingerings 7, #, 6, 9, 8, 6, 7, 6, 9, 8.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The treble clef staff has a trill (tr) in measure 11 and a complex arpeggiated figure in measure 12. The bass clef staff continues the bass line with fingerings 7, 6, 5, 9, 8, 6, 7, 6, 5, 9, 8, #, b6, #.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The treble clef staff contains a melodic line with trills (tr) and a sixteenth-note run. The bass clef staff contains a bass line with a 57, a 5#4, a 3#3, a 5.7, a 54, a 3, and a 65.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The treble clef staff contains a melodic line with trills (tr) and a sixteenth-note run. The bass clef staff contains a bass line with a #, a b6, a #6, a 6, a #6, and a 6.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The treble clef staff contains a melodic line with trills (tr) and a sixteenth-note run. The bass clef staff contains a bass line with a 9, a 5, a 64, a 5#3, a 3, a 6, a 7, a #6, and a #.

III

Presto

Musical notation for measures 1-5. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings 6/4 and 7/5.

Musical notation for measures 11-15. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings 6/4, 5/3, 6/4, 7/5, and 6/4.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 includes a trill (tr) in the right hand. The left hand includes fingerings 5/3 and 6.

Musical notation for measures 21-25. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings 6 and 6.

Musical notation for measures 26-30. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings 6 and 6.

Musical notation for measures 31-35. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings 6/4 and 5/3.

36

6 6 4 5 3 56 7 56 7

41

7

46

7 7 7 7 7

51

7 7 7 7 7

56

7 7 7 7 7

61

6 6 6 3 6 4 5 3 tr tr

66

5 5 # #

71

6 6 5

76

#6 #6 5 6 #6 6

81

3 4 3

86

#7 b7

91

7 7

D.C. sino al

II

Allegro

Musical notation for measures 1-3. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a bass line with a prominent sixteenth-note accompaniment. A fingering '6' is indicated above the first measure of the left hand.

Musical notation for measures 4-6. The right hand continues with eighth-note patterns, including triplets in measures 5 and 6. The left hand maintains the sixteenth-note accompaniment with various fingerings (7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 4, 3) indicated below the staff.

Musical notation for measures 7-9. The right hand features slurs and trills (tr) in measures 8 and 9. The left hand continues with the sixteenth-note accompaniment, with a fingering '6' indicated above the staff in measure 7.

Musical notation for measures 10-12. The right hand includes a trill (tr) in measure 11. The left hand continues with the sixteenth-note accompaniment, with fingerings '6', '6 4', and '5 3' indicated below the staff.

Musical notation for measures 13-15. The right hand features slurs and a trill (tr) in measure 15. The left hand continues with the sixteenth-note accompaniment, with fingerings '6', '6', '7', '4 #3', and '3' indicated below the staff.

Musical notation for measures 16-18. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand continues with the sixteenth-note accompaniment, with fingerings '7 #', '4 3', '6 4', and '6 5' indicated below the staff.

19

tr

b 65 # 76 9 6 #6 # 5 # 7 # 4 #3 b3 #

22

tr

7 4 3 6 5 6 5

25

tr

56 7#6 6

28

tr

6 6 b5 b5 43

31

tr

tr

5 b5 5 # 4 3 6 6

34

(tr) *

6 6 4 5 3

segue V. S. V.

III

Andante

Musical notation for measures 1-5. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 2 and a triplet (3) in measure 5. The bass clef staff contains a bass line with a 7 in measure 1 and a 6/5 in measure 5.

Musical notation for measures 6-10. The treble clef staff features a melodic line with a trill (tr) in measure 7 and another trill (tr) in measure 10. The bass clef staff contains a bass line with a 7 in measure 6, a 7# in measure 7, and 6/5 and 5/3 in measure 10.

Musical notation for measures 11-15. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 11. The bass clef staff contains a bass line with a # in measure 12, a b6 in measure 13, and a 76 in measure 14.

Musical notation for measures 16-20. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 16 and a 6 in measure 19. The bass clef staff contains a bass line with a 6 in measure 16, a 76 in measure 17, a b7 in measure 19, and 9/4 and 8/3 in measure 20.

Musical notation for measures 21-25. The treble clef staff contains a melodic line with a 6 in measure 21, 6 in measure 22, 6 in measure 23, and 6 in measure 24. The bass clef staff contains a bass line with 9/4 and 8/3 in measures 21, 22, 23, and 24.

Musical notation for measures 26-30. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 26, a 6 in measure 28, and a 6 in measure 29. The bass clef staff contains a bass line with 4/2 in measure 26, 6 in measure 27, 6/5 in measure 28, 4/3 in measure 29, b7 in measure 30, and 9/4 and 8/3 in measures 26, 28, and 29.

31

6 6 6

9 8 9 8 9 8 6 4 2 6

4 3 4 3 4 3

36

tr tr

6 5 43 76

41

3 3 3 3 3 3 3

9 8 5 9 6 6 6 5

46

3 3

5 4 #3 6 6 #6 #5

51

3 3 3 3 3 3 3

5 4 #3 6 4 3 #6 #

56

tr tr

3 3 3 3

6 4 #7 5 # 7 4 3

D.C. sino al ☺

IV *Presto*

Measures 1-5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/8 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a bass line with eighth notes and rests.

6

Measures 6-10: Measure 6 has a trill (*tr*) over the final note. Measures 7-10 show a sequence of notes with fingerings 6, $\flat 5$, 4, 3 in the left hand.

11

Measures 11-15: Measures 11-15 show a sequence of notes with fingerings 6, $\flat 5$, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 4, 4 in the left hand.

16

Measures 16-20: Measures 16-20 show a sequence of notes with fingerings 4, 4, 6 in the left hand.

21

Measures 21-25: Measure 21 has a trill (*tr*) over the final note. Measures 21-25 show a sequence of notes with fingerings 6, 5, 6, 4, 5, 3, 6 in the left hand.

26

Measures 26-30: Measures 26-30 show a sequence of notes with a sharp sign (\sharp) above the first note in the left hand.

31

Musical notation for measures 31-35. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a bass line with a '6' fingering at the start and a 'b6' fingering later.

36

Musical notation for measures 36-40. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a bass line with 'b6', 'b6', '6 5', '#', and '6' fingerings.

41

Musical notation for measures 41-45. The right hand has eighth-note patterns with some slurs. The left hand has a bass line with '#4 2', '6', and rests.

46

Musical notation for measures 46-50. The right hand includes a trill ('tr') and slurs. The left hand has a bass line with '7 #', '6', '6 5', '6 4', '5 3', and '6 4' fingerings.

51

Musical notation for measures 51-55. The right hand includes a trill ('tr') and slurs. The left hand has a bass line with '#5', 'b6', '#4 2', '6', '6 5', '6 4', and '5 3' fingerings.

D.C. sino al

19

6 5 6 4 5 3 6 6 6 6 6 5 6 4 #3 6

22

4 b3 4 b3 b4 3 4 3 4 #3 4 #3

25

b 6 7 #6 b 6 7 #6 6 5 4 3

28

6 6 #7 4 #2 6 6 #7 4 #2 #3 6 6 4 3 6 6 4

31

3 6 6 5 4 3 6 6 6 6 6 6 b5

34

6 5 6 4 3 4 6 b 9 b4 8 3 6

37

9/4 8/3 6 9/4 8/3 9/4 8/3 b5 9/4 8/3 6

40

6 4/2 3 6 9/4 5/3 3 6 b5

42

6 6 6/4 6/4 6 6/4 5/3

II **Largo**

4 #3 6 b6 7 6

b 6/4 6/4 b6 #3 6 #6

6 6/4 5/3 6

9/b 6 6 9 6

b6/b b4 6/4 #3 # 6 #6 b6 6/4 5/3

6

7 #6

II Allegro

6

11

16

21

26

31

36

$\flat 6$ 6 $\flat 5$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{7}{5}$ 4 3

42

6 4 5 3 *tr*

Sonata IV

Adagio

Musical score for Sonata IV, Adagio, measures 1-19. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It features a variety of musical techniques including trills, slurs, and complex fingering patterns. The bass line includes several trills and slurs, while the treble line features intricate passages with many slurs and trills. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking in measure 19.

II

Allegro

Musical notation for measures 1-3. The right hand features a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 3. The left hand provides a bass line with various fingering numbers: 6, 6, #4, 6, 7, 6, 6, #4, 6, 7.

Musical notation for measures 4-6. The right hand includes trills (tr) in measures 4 and 5. The left hand continues with a bass line, including fingering numbers 6, #, 7 #6, 6 #6, 6.

Musical notation for measures 7-9. The right hand features trills (tr) in measures 7 and 8. The left hand includes fingering numbers #6, 4, 5, 3, 7, #, #, 6, 6, #, 3, 6.

Musical notation for measures 10-12. The right hand has a trill (tr) in measure 10. The left hand includes fingering numbers 9, #, 6, 6, 5, #, #, 6, #6, #4, #4, 6, 7.

Musical notation for measures 13-15. The right hand features triplets (3) in measures 13 and 14. The left hand includes fingering numbers #, 6, #6, #4, #4, 6, #, 6.

Musical notation for measures 16-18. The right hand continues with a melodic line. The left hand includes fingering numbers 7, #, 6, 6, #6, #.

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) in measure 21. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 7 6, 6, 6 5, 9, 6, 4, 3.

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) in measure 24. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: #, #, 6, #, 7 #6, 6 #, 6 5, 9, 6, 4, 3.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and triplets (3) in measures 26 and 27. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: #, #, 6, 6 4, #4, 6, 7, 6, 6 4, #4.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) in measure 28. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6, (b) 5, 9 4, 8 3, #, 5, 9 4, 6, #, 5.

31

Musical notation for measures 31-32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) in measure 31. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 9, 6, 6 5, #, 7, 7.

33

Musical notation for measures 33-34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) in measure 33. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6 5, #, 3, 6, 9, 6, 6 5, #.

III **Largo**

tr

4 3

4

9 8

7

3

7 6 5 6 b6

10

9 4 8 3 6 6 9 4 8 3

13

tr

6 6 9 4 8 3 6 4 8 3

Segue V. S. V.

IV **Allegro**

Measures 1-5. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 7, 6, 6.

6

Measures 6-10. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 6, 5, 9, 6, 5.

11

Measures 11-15. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 5.

16

Measures 16-20. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 9, 6, 5, 3, 7, 6, 9, 6, 5.

21

Measures 21-25. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 7, 6, #, 6, #, 6.

26

Measures 26-30. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef with fingerings 7, 6, 9, 5, 7, 6, 9, 5, #6.

31

6 5 #6 4 3

36

7 6

41

6 # 6 b5 4 3 4 #3

46

4 #3 6 9 6 5 # 6 7 6

51

7 6 # 7 6 #6 # 5 9 6 5 #

55

3 # 7 6 9 6 6 #

Sonata V

Vivace

This musical score is for a piece titled "Sonata V" in a "Vivace" tempo. It is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as sixteenth-note runs, triplets, and trills. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are clearly marked at the beginning of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with "tr".

Measure 1: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter rest, then quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings 6, 4, 5, 3, 6.

Measure 4: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings 6, 4, 5, 3.

Measure 7: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings 6, 5.

Measure 10: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings 6, 4, 3, 6, 7, 9, 6, 4, 3.

Measure 13: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings b6, #6, b6, #6.

Measure 16: Treble clef, sixteenth-note run starting on G4, marked with a "6" above the first note. Bass clef, quarter notes G3, A3, B3, C4, marked with fingerings 6, #7, b6, #6, b6, #6, #7, b.

II **Largo**

4 2 6 7 6 7 5 7 5 6 4 5

6

9 8 7 6 9 6 9 6 6 5 4 2 b7 5

11 *tr*

6 5 5 4 3 9 8 b6 5 #4 2 7 5 #6 5 6 4 #5 #3 9 8

16

4 b3 4 3 4 3 4 3 9 8

21

4 3 9 8 b4 5 # 6 4 7 5 #

26

8 6 7 5 5 7 5 6 4 #3 3

30 *tr*

7 6 6 4 5 #3

III Allegro

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11

11 12 13 14 15

16

16 17 18 19 20

21

21 22 23 24 25

26

26 27 28 29 30

31

tr

tr

p

6 5 3 6 6 5 3 5

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr) above measures 31, 33, and 35. A piano (*p*) dynamic marking is placed below measure 34. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with fingerings 6, 5, 3, 6, 6, 5, 3, and 5 indicated above the notes.

36

tr

tr

6 5 3 6 6 5 3

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. The treble clef staff continues the melodic line with trills (tr) above measures 37 and 39. The bass clef staff continues the accompaniment with fingerings 6, 5, 3, 6, 6, 5, and 3 indicated above the notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Sonata VI

Largo

5 6 4 #3 5 b7 6 8 6 b5 b5 4 3 6

4 3 6 4 3 6 4 #3 6 6 5 9 #6 6 b6 #4 7 6 5 3

6 9 6 b6 6 6 5 6 5 b4 2 b7 5 4 b7 5 9 8 6 5 # 6 4 #6

6 4 #3 3 4 4 4 b3 3 4 4 3 7 b6 3 4 6 5

(tr)

Segue V. S. V.

II Allegro

5

8

11

14

17

21

7 6 7 3 6 6 3 5 2 6 9 8 6 3 5 2 6 9 8 #6

24

3 5 2 6 9 8 6 #4 2 6 6 5 9 8

27

4 2 6 6 9 8 6 b 3 5 2 6 9 8 b 6

30

3 5 2 6 9 8 6 3 5 2 6 9 8 9 b 5 9 b 5

33

9 6 5 9 6 4 3 6 9 b 5 9 6 5

36

9 6 5 9 6 6 5 4 #3 b 6 5 4 3 tr

III

Largo

3

6

b

4/2

5

7

4

3

b9

8

b4/2

b6

b

7

4/2

5

7

9

b

8

b

7

#6

b6 5

4 b3

Segue V. S. V.

IV

Allegro

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 12/8 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with fingerings such as b7 6, 6, 6 #, and 7 6.

Musical notation for measures 5-7. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand includes fingerings like 6, 6, 6, 9, 6 6, 9, and 6 6.

Musical notation for measures 8-10. The right hand shows a sequence of eighth notes with slurs. The left hand features fingerings such as 9, 6 5, b6, b6, b6, and #.

Musical notation for measures 11-13. The right hand has a steady eighth-note pattern. The left hand includes fingerings like 6, #6, 6, 7 6, #, and 6 3 b6, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical notation for measures 14-16. The right hand features a melodic phrase with a repeat sign and a fermata. The left hand includes fingerings such as 6 5, 7 5, 5, and #.

Musical notation for measures 17-19. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand includes fingerings like 6, 7, b, b5, 6, b7, 9, and 6.

20

6 6 6 $\flat 7$ 5 9 8 9 8

23

6 4 3 $\flat 7$ 5 # 6

26

9 $\flat 6$ 6 9 6 6 9 6 5

29

$\flat 6$ 6 6

32

#6 6 7 6 # 6 $\flat 6$ 6 6 #

3

Sonata VII

Largo

This musical score is for Sonata VII, marked Largo. It consists of a piano accompaniment and a violin part. The piano part is written in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The violin part is written in the treble clef with the same key signature and time signature. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 indicated at the beginning of each system. The piano part includes numerous fingerings (e.g., 5, 7, 9, 8, 6, #4, 6, 5, #, 6, #7) and trills (tr). The violin part includes trills (tr) and slurs. The tempo is marked Largo.

II **Allegro**

4

7

10

13

16

19

22 *tr*

4 #3 7 7 4 3 6 6 #4 #2 3 7 #6

25 *tr*

9 5 4 3 4 #3 7 6

28

4 #3 7 6

31

6 # 6 9 8 6 5

34 *tr* *tr* *tr* *tr*

9 8 #3 b 6 7 6 6 4 5 3

37 *tr*

7 #6 4 3

III **Largo**

tr tr

6 4 6 4 5 7 5 9 8 4 3 6 4 2 6

4

p

6 4 6 7 7 9 6 6 5 6

7

b6 b 5 #

6 5 6 4 5 3 b5 6 4 6 b7 7 9 6 b6 5 #

10

(tr)* tr

5 6 4 6 7 7 9 6 b6 5 6 4 6 4 5 3

13

tr

7 5 9 4 8 3 b5 6 9 8 4 3 6 5 9 8 4 3 6 5 9 8 4 3 6 5 9 6 6 5 3

16

p

b6 b7 7 6 5 9 6 6 5 3

19

f tr

6 5 6 5 5 3 6 7 b6

IV

Allegro

T.S.*

Musical notation for measures 1-5. The right hand features a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 5. The left hand provides a bass line with a long note in measure 1 and a trill in measure 5.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a treble clef. The right hand has triplets and trills. The left hand includes fingering numbers 6, 7, 5, 6, 4, 5, and #3.

Musical notation for measures 11-15. The right hand contains triplets and trills. The left hand has fingering numbers 6 and 5.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features trills and slurs. The left hand includes fingering numbers 6, 5, and #3.

Musical notation for measures 21-25. The right hand has slurs and a piano (*p*) dynamic marking. The left hand includes fingering numbers #6, 4, 3, and 6.

Musical notation for measures 26-30. The right hand features slurs and a forte (*f*) dynamic marking. The left hand includes fingering numbers #6, 4, 3, and #3.

31

3

tr

3

3

3

#

7

36

3

tr

3

#

4

3

T.S.

41

tr

3

#

#6

#

#

46

#

6

T.S.

51

tr

3

#6

#

#

6

56

3

3

3

3

3

6

b6

b6

61

61-65

tr

b6 4 #3 5 6 4 6 #4 6

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand features a melodic line with slurs and a trill (tr) in the fifth measure. The left hand provides a bass line with various fingering numbers: b6, 4, #3, 5, 6, 4, 6, #4, and 6.

66

66-70

tr

4 2 6 6 5

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a trill (tr) in the first measure and slurs over subsequent notes. The left hand has fingering numbers: 4, 2, 6, 6, and 5.

71

71-75

tr

#6 5 4 3

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand includes a trill (tr) in the fourth measure. The left hand has fingering numbers: #6, 5, 4, and 3.

76

76-80

7 # 7

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a continuous melodic line with slurs. The left hand has fingering numbers: #, 7, #, and 7.

81

81-85

T.S.

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a sparse melodic line. The left hand has a trill (T.S.) in the second measure and slurs over the following notes.

86

86-90

tr

3

6 7 5 6 4 5 #3

Detailed description: This system contains five measures of music. The right hand has a trill (tr) in the first measure and slurs over the rest. The left hand has fingering numbers: 6, 7, 5, 6, 4, 5, and #3.

91

Musical notation for measures 91-95. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef provides a simple accompaniment with some rests.

96

Musical notation for measures 96-100. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns and slurs. The bass clef accompaniment includes some rests and simple rhythmic figures.

101

Musical notation for measures 101-105. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes slurs and accents. The bass clef accompaniment features fingerings (6, #4, 2, 6, b, #6, b5) and a dynamic marking of *p*. There are also triplet markings (3) in both staves.

106

Musical notation for measures 106-110. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef includes slurs, triplet markings (3), and trills (tr). The bass clef accompaniment includes fingerings (6, #7, 6, 4, #4, 6, 4, 3) and ends with a repeat sign.

Sonata VIII

Largo

The musical score for Sonata VIII, Largo, is presented in two staves (treble and bass clef). The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Largo". The score consists of 20 measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 20 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical elements such as trills (tr), slurs, and fingerings (e.g., 6, 5, 7, 3, 2, 6, 7, 5). The bass line features several chords and intervals, with some measures containing multiple notes. The treble line is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills. The piece concludes with a final cadence in measure 20.

II **Vivace**

5

8

11

13

16

19

4 2 6 9 8 # 6 #3 6 #3

22

6 #3 6 #3 6 7 9 6 b6 5 #

25

b6 5 # 6 4 5 #3 6 4 5 #3 6

28

9 6 b6 5

31

7 7 6 b5 9 8 6 5 9 8

34

6 5 7 6 6 6 6 4 7 3

p

III

Cantabile

4
2

7

6

5
4

6
4

5

6
4
3

b6

11

5
4

6
4
3

b6

5
4
3

6

6
5

6
4

5
3

16

9
4

b5

8
3

21

6

5

6
4

6

26

9 8 5 9 8 5 9 8 5 9 8 5 9 8

31

9 8 6 7
4

3

6

6
5

6
4

5
3

b7

1

1

1

36

5
3

3

3

6
4

3

3

3

5
3

3

3

6
4

3

3

41

Measures 41-45: Treble clef with a key signature of one flat. The melody features triplets of eighth notes and sixteenth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. Fingering numbers 3, 6, 5, 5, 5, 5, 6, 7, 6, 7, 6 are shown below the bass line.

46

Measures 46-50: Treble clef. Measure 46 starts with a rest. Measures 47-50 contain eighth and sixteenth notes with a trill (tr) in measure 49. A dotted line with asterisks (*) spans measures 48-50. Fingering numbers 7, 5, 6, 6, 5, 5, 6, 7, 6, 7, 6 are shown below the bass line.

51

Measures 51-55: Treble clef. Measure 51 starts with a rest. Measures 52-55 contain eighth and sixteenth notes with a trill (tr) in measure 53. Fingering numbers 7, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 3 are shown below the bass line.

56

Measures 56-60: Treble clef. Measure 56 starts with a rest. Measures 57-60 contain eighth and sixteenth notes with an asterisk (*) in measure 56. Fingering numbers 7, 6, 6, 6, 5, 4, 3, b6, 7, 6, b6, 7, 6, # are shown below the bass line.

61

Measures 61-65: Treble clef. Measures 61-65 contain eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 9, 8, #, 6, 7, 6, #, 7, 6, #, 9, 8, #, 6 are shown below the bass line.

66

Measures 66-70: Treble clef. Measures 66-70 contain eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 9, 8, #, 9, 8, 6, 9, 8, 6, 9, 8, 4, 3, 4, 3, # are shown below the bass line.

71

Measures 71-75: Treble clef. Measure 71 starts with a rest. Measures 72-75 contain eighth and sixteenth notes with a trill (tr) in measure 74. Fingering numbers 5, 9, 6, 6, 5, 5, 4, 5, 3 are shown below the bass line.

D.C. final al

IV

Allegro

Musical notation for measures 1-3. The treble clef staff contains eighth notes and triplets. The bass clef staff contains eighth notes with fingerings 6, 7, 7, 3, 2, 6.

Musical notation for measures 4-6. The treble clef staff features a trill (tr) in measure 5. The bass clef staff includes fingerings 7, 6, 6, 4, 5, 6, 5.

Musical notation for measures 7-9. The treble clef staff has eighth notes with slurs. The bass clef staff includes fingerings 9, 6, 5, 6, 6, 4, 5.

Musical notation for measures 10-12. The treble clef staff has eighth notes with slurs. The bass clef staff includes fingerings 6, b7, b7, 6, 6.

Musical notation for measures 13-15. The treble clef staff features a trill (tr) in measure 14 and triplets. The bass clef staff includes fingerings 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6.

Musical notation for measures 16-18. The treble clef staff has eighth notes with slurs and triplets. The bass clef staff includes fingerings 6, 5, 6, 6, 6, 5.

Musical notation for measures 19-21. The treble clef staff has eighth notes with slurs and triplets. The bass clef staff includes fingerings 6, 6, 6, 5.

Sonata IX

Andante

This musical score is for Sonata IX, marked Andante. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 indicated at the beginning of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr'. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth notes, while the treble line has more melodic and technically demanding passages.

22

7 7 5 #4 6 #2 6 9 #4 2 6 5 #4 2 6

25

4 #3 9 8 6 5 #4 6 6 4 5 3

28

4 #3 6 9 8 5 6 #6 6 5 4 #3 6 b #

31

b5 6 b #6 b5 7 6 #3 b3 7 6 #3 b3 7 6 # #4

34

6 #4 6 4 6 #6 5 #

II

Largo

7 #6 #5 4 3 7 6 5 4 3

6

7 6 #5 4 #3 4 2 #4

11

2 4 2 #4 4 2 4 2 3 #4 5 2

16

7 5 6 4 5 #3

Segue V. S. V.

III

Allegro

(tr)

6 5 # 7

6

tr

tr

(tr)

6 5 # 7 #6 5

11

tr

6 4 5 #3 7 5

15

#6 4 5 #3 #6 4

19

5 #3 7 5 5

24

29

tr

tr

7

34

7 tr

38

7 7

42

tr #6 7 6 7 # 7 7

47

7 #4 #2 6 #4 #5 4 3 9 8

52

6 # 7 6 # 7

57

b5 b5

61

5 5 5 5

65

70

75

Sonata X

Largo

This musical score is for Sonata X, marked Largo. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are placed at the beginning of their respective systems. The bass staff contains several complex fingering patterns, including 9 5 9 7 5 6 4 #3, 5 4 #3, 9 8, 5 4 #3 6, 5 #6 4 5 3, 9 5 4 3, 9 8 6, b6 #6 6 7..6, 9 5 6 4 #3 7 #, 7 #6 9 6 6 4 5 3, and 9 5 9 7 5 6 #5 #3, 9 6 6.

19

tr tr tr

9 8 5 b3 4 b3 5 #4 2 b3 7 6 b 9 8 b6 5 #3

n

22

6

(#4 2)

b5 3 6 b5 (6) 5 # 5 7 5 4 3

n

II Allegro

5 6 #6

7 5 4 9 8 9 8 6 # 7 #6

6 6 5 9 6 4 3 # 6 5 4 3

5 6 5 #6 #

7 5 9 8 4 #3 6 #4 3

6 4 #3 #6 #6 #4 #6 #5

19

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 3 $b6$ 7 6 4 $\#3$ 6

22

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 6 4 6 6 $\#$ 5 6

25

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 $\#6$ 4 3 4 $\#3$

28

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 $\#6$ 9 5 4 3

31

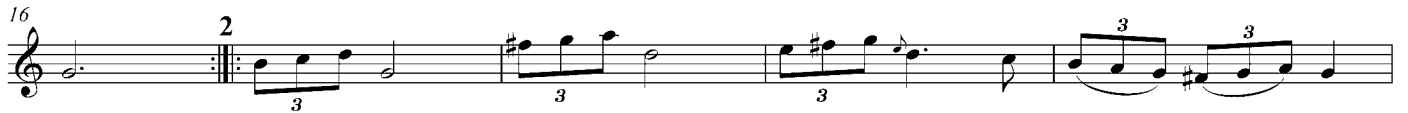
6 5 4 3

1° Minuet

III 

6 

11 

16 

21 

26 

31 

36 

41 

46 

51 

56 

61 

66 

Sonata XI

Largo

Musical notation for measures 1-3. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) over the first measure and a slur over measures 2 and 3. The bass clef staff contains a simple accompaniment with notes in measures 1, 2, and 3. Fingerings 6 and b5 are indicated above the notes in measure 3.

Musical notation for measures 4-6. The treble clef staff continues the melodic line with a trill (tr) over measure 6. The bass clef staff contains a simple accompaniment. Fingerings 9/4, 8/3, 6/4, 5/3, 8/6, 7/5, and 6/4 are indicated above the notes in the bass staff.

Musical notation for measures 7-9. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 8 and 9. The bass clef staff contains a simple accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 7. A breath mark (b) is above the first note of measure 8. Fingerings 5/4, 3, b6, 7/5, b6/4, 6/4, and 5/3 are indicated above the notes in the bass staff.

II *Andante*

6

9 4 3

4

6

7 #6 7 #6 7 7 6 #

7

tr tr tr tr

10

tr tr tr tr tr

6 4 3 6 4 3 6 6 4

13

tr tr

6 4 7 7 6 5 3

p

16

7 7 6 4 5 3 6 4 5 3

19

Musical notation for measures 19-21. The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs and trills. The left hand provides a bass line with fingerings 5, 4, 3, 7, and 6.

22

Musical notation for measures 22-24. The right hand continues with trills and sixteenth-note patterns. The left hand has fingerings 7, 6, 7, 6, 5, and a sharp sign.

25

Musical notation for measures 25-27. The right hand has sixteenth-note runs with trills. The left hand has fingerings #6, 6, 5, 6, and #6.

28

Musical notation for measures 28-30. The right hand includes trills and sixteenth-note runs with dynamics *p* and *f*. The left hand has fingerings 5 #6, #6, b5, (b), and 4 5.

31

Musical notation for measures 31-33. The right hand has sixteenth-note runs. The left hand has fingerings 6 4, 5 #3, 5, 9 4, and 8.

34

Musical notation for measures 34-36. The right hand features trills and sixteenth-note runs. The left hand has fingerings 5, 7, 5, 9 4, 8, 6, 7, and #5.


37

40

43

46

Adagio

D.C. sino al 
 Segue V. S. V.

III

Adagio

Measures 1-3 of the piece. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1 includes a trill on the second note of the right hand. Measure 3 contains fingering numbers 5 6 and 7 6 in the left hand.

Measures 4-6. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support. Measure 4 starts with a measure rest. Measure 6 includes fingering numbers 5 6 and 7 6 in the left hand.

Measures 7-9. This section features trills (tr) in the right hand. The left hand includes fingering numbers 6 4, 5 3, 9 4, 8 3, 5, and # 6.

Measures 10-12. The right hand has a long melodic phrase with a slur and a breath mark (b) at the end. The left hand includes fingering numbers b, b, #, 4 2, 6, #, 4 3, 6, b, and # 5.

Measures 13-15. The right hand has a long melodic phrase with a slur and a breath mark (b) at the end. The left hand includes fingering numbers #4, 2, 6, 4 3, 7, #6, and #.

IV

Vivace

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. A fingering '6' is indicated above the first measure of the bass line.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand includes a sequence of notes with fingering numbers 7, 6, and 5. A sharp sign is placed above the bass line in measure 8.

Musical notation for measures 11-15. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with fingering numbers 6, b5, 4, and 3. A sharp sign is placed above the bass line in measure 12.

Musical notation for measures 16-20. The right hand continues with sixteenth-note passages. The left hand has a bass line with a sharp sign above it in measure 17, and fingering numbers 6, b5, 4, and 3.

Musical notation for measures 21-25. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with a sharp sign above it in measure 24 and a fingering #6.

Musical notation for measures 26-30. The right hand includes a trill (tr) in measure 27 and a dotted melodic line in measure 29. The left hand has a bass line with fingering numbers 6 and 7 6.

31

tr

6 4 5 3

6 5 6 7

36

tr

tr

7 7

41

#5

5

4 #3

6

6 5

46

7 #6

6

#4

6

6 5 6 4 5 3

51

#

3

#

56

#

6 5 #

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 6, b5, 4, and 3.

66

Musical notation for measures 66-70. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 6, b5, 4, and #3.

71

Musical notation for measures 71-75. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings #6, 7.6, 6, 4, and 5. Trills are marked with '(tr)' and 'tr'.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 6, 5, 6, and 7.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 6, 5, 6, and 7.

86

Musical notation for measures 86-90. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 7, 7, and 6. Trills are marked with 'tr'.

91

6 #4 3 # 6

96

6

101

106

111

4/2 6 6/5 6/4 5/3

D.C. sino al

Sonata XII

Largo *f*

4

7

10

13

16

19

22

6 6/4 #5 #3 6 6/4 #5 #3

25

6 6 #6

28

#5 6 6 6

31

6 6 6/4 5 #3 6 *p*

34

6/4 5 #3 7 #6 # #

II *Vivace*

*
#6 6 #4 6 #6 #6 6 #4

4

(6) 7 #

7

#4 6

10

#6 4 3 6 #6 4 5 #3 # #

13

#6 6 #4 6# 6 # # #6 6 #4 6

16

#6 6 #4 6 #6 #6 6 #4 6 7 # 7 # 7 #

20

6 5 # # 7 # 7 # 7 # 6 5

23

Musical notation for measures 23-25. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers 5 and 6, and an asterisk marking a specific note.

26

Musical notation for measures 26-28. Treble clef has eighth notes and quarter notes with an asterisk. Bass clef has chords with an asterisk.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers 7, #4, and 6.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers #6, #4/3, 6, 6/4, #5, and #3.

36

Musical notation for measures 36-38. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers #6, 6, #4, 6, #6, #6, 6, #4, 6.

39

Musical notation for measures 39-42. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers 7 and #.

43

Musical notation for measures 43-45. Treble clef has eighth notes and quarter notes. Bass clef has chords with fingering numbers 6, #6/4/3, 6, 6/4, 5, #3, #, #.

III

Allegro

The musical score is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings and fingering numbers (6, 5, 4) are indicated throughout the piece. A repeat sign is present at the end of the piece.

36

6/5 7 7

41

6/5 7 7

46

6/5 6/5 6/5

51

#6 6 # #6 #6

57

6 # # #6 7/5 6 #5 #3

63

7/5 6/4 #5 #3 # 6 #6 6

69

#6 6 # #6 6

74

Musical notation for measures 74-78. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '6' and '4' are present above the first measure of the bass staff.

79

Musical notation for measures 79-83. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '#6', '6', '#6', and '6' are present above the bass staff.

84

Musical notation for measures 84-88. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '5', '5', '#6', and '6' are present above the bass staff.

89

Musical notation for measures 89-93. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '#5' and '#' are present above the bass staff.

94

Musical notation for measures 94-98. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '6', '#6', '#', '#6', and '#6' are present above the bass staff.

99

Musical notation for measures 99-103. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '6', '6', and '6 4' are present above the bass staff.

104

Musical notation for measures 104-108. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps). The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and rests. Fingering numbers '6' and '6' are present above the bass staff.

IV **Presto**

5 #5

6

5 5 6 #

11

#5 #5 # 5 6 #

16

p

6 5 #

21

f

5 #

26

#5

31

5 # 5 #5 #6 6 #

36

#6
5

41

5 #5 5 5 6 # #

46

6 5 # # #

51

6 5 #

Fine

Sonata a solo Flauta e Basso

Andante

3

4

3

7

3

10 (b) tr

3

13 tr

tr

16 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

19 tr 3 3 3 3

tr 3 3 3 3

22

tr

25

tr

3

28

tr

31

3

34

3

37

tr

40

43

tr

tr

46

3

49

3

52

tr

(tr)

55

3

58

3

3

3

3

3

61

3

3

3

tr

64

tr tr

This system contains measures 64, 65, and 66. The right hand features a melodic line with eighth notes and a trill in measure 65. The left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

67

This system contains measures 67, 68, and 69. The right hand has a melodic line with a slur over the final two measures. The left hand has a bass line with a half note in measure 68.

70

This system contains measures 70, 71, and 72. The right hand features a melodic line with slurs and a sharp sign. The left hand has a bass line with quarter notes and a half note.

73

tr

This system contains measures 73, 74, and 75. The right hand has a melodic line with a trill in measure 73 and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and a sharp sign.

76

3 3

This system contains measures 76, 77, and 78. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with eighth notes.

79

This system contains measures 79, 80, and 81. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with eighth notes.

82

tr 3 3 tr

This system contains measures 82, 83, and 84. The right hand has a melodic line with a trill, slurs, triplets, and another trill. The left hand has a bass line with quarter notes.

II Adagio

1 2 3

4

5 6

7 (4)

8 9

10 tr

11 12

13 tr tr

14 15

16 tr tr

17 18

19 (tr) tr

20 21

22

tr

25

tr

28 (tr)

b

tr

31

(tr)

34 (tr)

(tr)

37

40

tr

tr

43 *tr* (1) *tr*

46 *tr* *tr*

49 *tr* * (tr) *

III Presto

6

11

16

21

26

31

34

Musical notation for measures 34-37. The treble clef contains notes with slurs and triplets. The bass clef contains notes.

38

Musical notation for measures 38-41. The treble clef contains notes with slurs and triplets. The bass clef contains notes.

Fine

Sonata a
solo Flauta ê
Basso

Adagio

6

4

(tr)

7

#6

6 6 6 #6

10

tr

6 6 6 6 6 6 #6 6 6 #6

13

6 6 6

16

tr

tr

II *Vivace*

6

6

11

16

21

26

31

36

Musical score for measures 36-40. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, often beamed in groups and accented with dotted lines. The left hand provides a simple bass line with quarter and eighth notes.

41

Musical score for measures 41-45. The right hand continues with a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes, maintaining the melodic complexity. The left hand accompaniment remains simple, with some eighth-note patterns.

46

Musical score for measures 46-50. The right hand melody becomes more melodic, featuring a trill (tr) in measure 48. The left hand accompaniment includes some rests and simple rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

III *Larghetto*

6

11

16

21

26

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble and bass clef. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns and a trill (tr) in measure 32. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes.

36 (tr)

Musical notation for measures 36-40. Measure 36 begins with a trill (tr) in the treble clef. The melody continues with eighth-note runs and trills in measures 37-40. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth-note patterns.

41

Musical notation for measures 41-45. Measures 41-44 feature a complex treble clef melody with triplets (3) and slurs. Measure 45 has a treble clef with a slur and a fermata. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

46

Musical notation for measures 46-50. Measure 46 starts with a treble clef and a trill (tr). The melody in the treble clef includes slurs and trills. The bass clef accompaniment continues with eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

IV

Presto

3 3 3 3 3

6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

11

3 3

6

16

3 3

6 6 6 5

21

3

26

3 3 3 3 3 3

31

3 3 3 3 3 3 3 3

36

41

46

51

Fine

ANEXOS

3.2. Minués y Marchas [Anónimo]

Ms. *XII Sonatas a solo flauta e basso...*, México 1759.

Siguen Minues i Marcha

1 Amable

The musical score for '1 Amable' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth staff includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fifth staff contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The sixth staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The seventh staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The eighth staff concludes with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The score includes various ornaments such as mordents and grace notes, and is marked with a repeat sign at the end.

2 Minuet 

3 Minuet*
Cantabile 

4 Otro 

5 Grave 

6 bis Minuet
a Duo 

6 Otro Minuet

6

11

16

22

7 O mal aya dado

8

15

22

8 Seguidilla de Jorgeo

6

D. C.

9 Minuet

7

13

10 otro

13 Minuet



14 Seguidillas del toro



15 Peno y callo



16 Presurosa 

6

11

16

21

26

31

17 Minuet 

6

11

16

18 otro 

6

11

16

21

p

f

19 otro

6
11
16
21
26

20 otro

6
11

21 otro de
las Pachecos

6
11
16

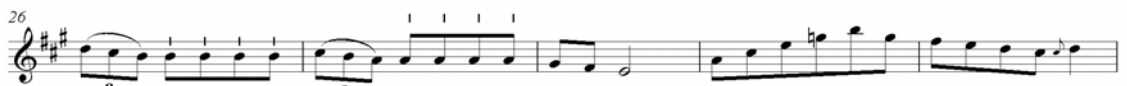
22 El amoroso 

6 

11 

16 

21 

26 

31 

36 

41 

23 La Botella 

6 

11 

16 

24 Contra Cadena 

6 

11 

25 Contra Cordera

Musical score for '25 Contra Cordera' in G major, 3/4 time. The score consists of seven staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a repeat sign with first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

26 Minuet

Musical score for '26 Minuet' in G major, 3/4 time. The score consists of eight staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by frequent triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a repeat sign with first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

27 Seguidillas  Musical score for Seguidillas, measures 1-26. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure numbers 6, 11, 16, 21, and 26 are indicated at the start of their respective staves.

28 Minuet  Musical score for Minuet, measures 1-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure numbers 7, 14, and 20 are indicated at the start of their respective staves. Trills (tr) and triplets (3) are used as ornaments.

29 otro  Musical score for otro, measures 1-21. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure numbers 6, 11, 16, and 21 are indicated at the start of their respective staves. Trills (tr) and triplets (3) are used as ornaments.

30 otro 

31 otro 

32 otro de trompas 

33 Marcha del Ritiro

Musical score for '33 Marcha del Ritiro' in 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody features eighth and sixteenth notes, with trills (tr) and a trill-like flourish (tr) above the final note. The second staff starts at measure 5 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 17 and features several trills. The fourth staff starts at measure 23 and ends with a double bar line.

34 Otra Rendida

Musical score for '34 Otra Rendida' in 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs, many of which are grouped under a '6' (sixteenth-note figure) and include trills (tr). The second staff starts at measure 6 and continues the sixteenth-note patterns. The third staff starts at measure 11 and includes a repeat sign. The fourth staff starts at measure 16 and concludes the piece with a double bar line.

35 Minuet

Musical score for '35 Minuet' in 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody features eighth and sixteenth notes, with triplets (3) and trills (tr). The second staff starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 11 and continues the melodic line. The fourth staff starts at measure 16 and ends with a double bar line.

36 otro 

37 Marcha de la Reina 

38 otra de Nápoles

Musical score for '38 otra de Nápoles' in G major, 2/4 time. The piece consists of six staves of music. It features numerous trills (tr), triplets (3), and sextuplets (6). The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and grace notes. The score ends with a double bar line.

39 Minuet

Musical score for '39 Minuet' in G major, 3/4 time. The piece consists of four staves of music. It features trills (tr), triplets (3), and a trill (tr) at the end. The melody is characterized by eighth-note and sixteenth-note passages. The score ends with a double bar line.

40 otro

Musical score for '40 otro' in G major, 3/4 time. The piece consists of four staves of music. It features a trill (tr) at the end. The melody is characterized by eighth-note and sixteenth-note passages. The score ends with a double bar line.

41 otro

6

11

16

21

42 otro

6

11

16

21

43 el Príncipe

9

44 Minuet 3/4

6

11

16

21

Detailed description: This musical score is for a Minuet in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of 21 measures. The first line contains measures 1-5. The second line, starting at measure 6, contains measures 6-10 and includes a repeat sign. The third line, starting at measure 11, contains measures 11-15. The fourth line, starting at measure 16, contains measures 16-20. The fifth line, starting at measure 21, contains measure 21 and ends with a double bar line.

45 otro 3/4

6

11

16

22

27

Detailed description: This musical score is for a Minuet in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of 27 measures. The first line contains measures 1-5. The second line, starting at measure 6, contains measures 6-10 and includes a repeat sign. The third line, starting at measure 11, contains measures 11-15. The fourth line, starting at measure 16, contains measures 16-21 and features a slur over measures 20-21. The fifth line, starting at measure 22, contains measures 22-26. The sixth line, starting at measure 27, contains measure 27 and ends with a double bar line.

46 otro 3/4

6

11

16

Detailed description: This musical score is for a Minuet in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of 16 measures. The first line contains measures 1-5. The second line, starting at measure 6, contains measures 6-10 and includes a repeat sign. The third line, starting at measure 11, contains measures 11-15. The fourth line, starting at measure 16, contains measure 16 and includes a trill (tr.) over the final note, ending with a double bar line.

47 otro

6
11
16
21
27

48 otro

6
11

49 otro

6
11
16
21
26
32

50 otro 

51 otro 

52 otro 

53 otro

6
11
16
21
26
30
34

54 Marcha Inglesa

4
7
10
13

55 otra del Emperador

4
7
11
14

56 otra de
Alemania

Musical score for '56 otra de Alemania'. The piece is in G major and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a single voice. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a '6' below them, indicating a sixteenth-note pattern. The piece concludes with a double bar line.

57 otra

Musical score for '57 otra'. The piece is in G major and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a single voice. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a '6' below them, indicating a sixteenth-note pattern. The piece concludes with a double bar line. There are also some trills (tr) and triplets (3) indicated in the score.

58 otra

6

11

16

21

26

31

37

(tr)

Detailed description: This musical score is for a piece titled '58 otra'. It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score consists of eight measures. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 2-4 contain eighth and sixteenth notes. Measure 5 has a repeat sign. Measures 6-8 feature triplets of eighth notes. Measure 7 includes a trill (tr) over a note. Measure 8 ends with a double bar line.

59 Marcha
a Duo

5

10

15

20

25

Detailed description: This musical score is for a piece titled '59 Marcha a Duo'. It is written in two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score consists of 25 measures. Measures 1-4 are the first system. Measures 5-8 are the second system. Measures 9-12 are the third system. Measures 13-16 are the fourth system. Measures 17-20 are the fifth system. Measures 21-24 are the sixth system. Measure 25 is the final measure, ending with a double bar line. The score is heavily ornamented with triplets and trills.

60 Minuet  Musical notation for Minuet 60, measures 1-19. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of three staves. The first staff contains measures 1-6. The second staff contains measures 7-12, with a repeat sign at the beginning of measure 7. The third staff contains measures 13-19.

61 otro  Musical notation for Minuet 61, measures 1-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of three staves. The first staff contains measures 1-6. The second staff contains measures 7-13, with a repeat sign at the beginning of measure 7. The third staff contains measures 14-20.

62 otro  Musical notation for Minuet 62, measures 1-13. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of three staves. The first staff contains measures 1-6, featuring several triplet markings. The second staff contains measures 7-12, also with triplet markings. The third staff contains measures 13-13, with a triplet marking at the end.

63 otro  Musical notation for Minuet 63, measures 1-27. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of five staves. The first staff contains measures 1-6, with triplet markings. The second staff contains measures 7-12, with triplet markings. The third staff contains measures 13-19, with a repeat sign at the beginning of measure 13. The fourth staff contains measures 20-26, with triplet markings. The fifth staff contains measures 27-27, with triplet markings.

64 otro 

65 otro 

66 otro 

67 otro 

68 otro 

69 otro 

70 otro 

71 otro 

72 otro 

73 otro

6
11

74 otro

8
15
22

75 otro

8
15
22
27

76 otro

7
13
19
25

77 Marcha a duo
de Jerusalem

Musical score for '77 Marcha a duo de Jerusalem'. The score is written for two staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning: 6, 11, 16, 21, 26, and 31. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above several notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

78 La Yerva

Musical score for '78 La Yerva'. The score is written for a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning: 7, 14, 21, and 27. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and triplets (3) are indicated above several notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

79 Minuet

7
14
21
28
35
42

80 otra

6
11

81 otra

6
11

82 Marcha

4
6
7
10
13
16
19

83 Minuet

8
14

84 Marcha

6
11
17
23
28
34

85 otra

7

14

86 Marcha de Porreti

4

7

10

13

17

20

22

25

f

p

87 otra

8

16

24

88 otra de los Cardenales

Musical score for '88 otra de los Cardenales' in G major, 2/4 time. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a single line. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the start of their respective staves. A sixteenth-note triplet (6) is present in the final measure of the piece.

89 La Perla

Musical score for '89 La Perla' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a single line. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata. Measure numbers 6 and 12 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line.

90 Minuet

Musical score for '90 Minuet' in G major, 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets (3). Measure numbers 8, 15, 22, and 29 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line.

91 otro a duo

The musical score is written for two voices in a duet format. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The first system consists of two staves, each with a treble clef. The melody in the upper staff features a series of eighth-note triplets, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into six systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, and 26 marking the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

92 otro a duo

Musical score for '92 otro a duo' in 3/4 time, key of D major. The score consists of six systems of two staves each. The first system (measures 1-7) features a simple melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 8-14) introduces triplets in both staves. The third system (measures 15-22) continues with triplets and includes a repeat sign at the end. The fourth system (measures 23-29) is filled with triplets in both staves. The fifth system (measures 30-37) features a more active bass line with eighth notes and a melodic line with some grace notes. The sixth system (measures 38-44) concludes with triplets and a final melodic flourish.

93 otro

Musical score for '93 otro' in 3/4 time, key of D major. The score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-6) starts with a triplet in the upper staff and a melodic line in the lower staff. The second system (measures 7-12) features triplets in both staves and includes a trill (tr) in the upper staff. The third system (measures 13-18) continues with triplets in both staves. The fourth system (measures 19-24) concludes with triplets and a melodic flourish.

94 otro

Musical score for '94 otro' in 3/4 time, key of D major. The score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-7) features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 8-14) continues with the melodic line and includes a triplet in the lower staff. The third system (measures 15-21) features a more active bass line with eighth notes and a melodic line with some grace notes. The fourth system (measures 22-28) concludes with a melodic flourish and a final note.

95 otro a duo

This musical score is for a two-part piece in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 19 and includes a repeat sign. The fifth system starts at measure 26 and features a triplet in the right hand. The sixth system starts at measure 33 and also features a triplet in the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

96 otro

This musical score is for a single-line piece in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of a single staff. The first system starts at measure 1 and includes a triplet. The second system starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third system starts at measure 11 and includes a triplet. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

97 otro

This musical score is for a single-line piece in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of a single staff. The first system starts at measure 1 and includes trills (tr) and triplets (3). The second system starts at measure 9 and also includes trills and triplets. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

97b otro

This musical score is for a single-line piece in common time (C), marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of one system of a single staff. The piece starts at measure 1 and includes a trill (tr) and a fermata. It concludes with a double bar line and repeat dots.

98 otro

100 Marcha de
Los Granaderos
de Pérez Cano

99 Seguidillas
de Seilabro

101 El Sahinete