

## DE MISAS, DE SARAOS Y DE FOLLAS: NUEVAS FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA ORQUESTAL EN LA NUEVA ESPAÑA\*

EVGUENIA ROUBINA

**Abstract:** Orchestral music from New Spain is part of the cultural legacy of Mexico, whose value has not yet been properly reckoned. The research undertaken by the author of the present article in an uninterrupted fashion for over a decade has led to the finding of abundant musical, documentary, hemerographic and iconographic testimonies, which have allowed creating a trustworthy vision of the most diverse aspects of Viceregal orchestral music, understood as an artistic and social phenomenon. Some of the sources for this investigation, which have recently been discovered, make up the present publication and shed light on the meanings and roles which orchestral music had and played in cultural undertakings in New Spain, as well as the practices and esthetic bases for its interpretation.

**Resumen:** La música orquestal novohispana es una parte de la herencia cultural de México cuyo valor aún no ha sido cuantificado. La investigación desarrollada por la autora del presente artículo de manera ininterrumpida por espacio de más de una década condujo hacia el hallazgo de abundantes testimonios musicales, documentales, hemerográficos e iconográficos, los cuales han permitido formar una visión certera de los más diversos aspectos de la música orquestal del virreinato entendida como fenómeno artístico y social. Algunas de estas fuentes de estudio de reciente descubrimiento integran la presente publicación y vierten luz sobre los significados y papeles que tuvo la música orquestal en el quehacer cultural de la Nueva España, así como sobre las prácticas y las bases estéticas de su ejecución.

La música orquestal novohispana —sus orígenes y los procesos de su evolución, la diversidad genérica y la riqueza de su repertorio, sus prácticas y las bases estéticas de su ejecución— es un capítulo aún por escribirse en la historia de la artes de México, no obstante provenir las primeras noticias sobre la existencia de algunas obras destinadas al conjunto instrumental novohispano de la década de 1930.<sup>1</sup> Esto fue cuando el organista y

---

\* La presente monografía resume los principales postulados de la ponencia presentada por su autora en el marco del V Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas (La Habana, Cuba, abril de 2008).

<sup>1</sup> Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*, Morelia Colonial, Morelia: Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, pp. 24-29; y *La música en Valladolid de Michoacán*, Morelia: Ediciones de Schola Cantorum, 1962, pp. 36-37.

compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez descubrió en el archivo de un colegio virreinal las oberturas de Antonio Rodil (?-1787), músico de la Real Cámara del rey José I de Portugal, y Antonio Sarrier (?-ca. 1762), integrante de la Real Capilla de Madrid. Pero, a pesar del tiempo transcurrido, la idea que se formó entonces en relación con la música orquestal como una manifestación poco representativa de la cultura virreinal,<sup>2</sup> por largos lustros desanimó los esfuerzos dirigidos a su estudio.<sup>3</sup> El estado de la penosa desestimación en la que se había abandonado este importante fenómeno empezó a tomar un curso distinto desde que las pesquisas realizadas en uno de los archivos coloniales pusieron en manos de esta autora un vasto corpus de composiciones que en la segunda mitad del siglo XVIII integraban el repertorio de la respectiva capilla catedralicia.<sup>4</sup>

De ahí partió una investigación que, desarrollada de manera ininterrumpida por espacio de más de diez años, fue recompensada con el hallazgo de abundantes testimonios musicales, documentales, hemerográficos e iconográficos, los cuales no sólo han permitido ubicar cronológicamente el inicio de las prácticas orquestales en el virreinato, sino también relacionarlas —desde su etapa inaugural— con distintos ámbitos musicales: el de la Iglesia, el del palacio y el del teatro. Algunos de los resultados preliminares y las conclusiones parciales de este estudio se presentaron en diferentes foros académicos y, entre 1999 y el año en curso, se publicaron en revistas especializadas de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, México y aun de Rusia. Sin embargo, la edición del libro que deberá verter una luz meridianamente clara sobre todos y cada uno de los aspectos de la música orquestal en el virreinato se tuvo que postergar en más de una oportunidad. Esto, debido a que el punto final que se pretendía poner a este trabajo se convertía en puntos suspensivos cada vez que un manuscrito musical, un documento o alguna fuente iconográfica de reciente hallazgo

---

<sup>2</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941, p. 29; Jesús C. Romero, “La primera orquesta sinfónica de México”, *Carnet musical*, vol. X, núm. 126, Ciudad de México, agosto de 1955, p. 415.

<sup>3</sup> Algunas publicaciones que, realizadas en la década de 1990, prestaron atención al problema de la música orquestal en la Nueva España, no han hecho ni pretendido hacer más que una primera aproximación a este tema (véanse Karl Bellinghausen, “El verso: primera manifestación orquestal en México”, *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, Ciudad de México, julio-diciembre de 1992, p. 4; Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, vol. XXX, núm. 116-117, Ciudad de México, julio –diciembre de 1995, p. 47).

<sup>4</sup> Evguenia Roubina, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem”, *Resonancias*, núm. 15, Santiago de Chile, noviembre de 2004, p. 71.

planteaban nuevas interrogantes o imprimían un giro distinto a respuestas que se creían definitivas.

Hoy este problema ya está superado, debido, en gran medida, a nuevas fuentes de estudio que permitieron dejarlo en el pasado por contribuir a formar una visión mucho más certera respecto de los significados y papeles que tuvo la música orquestal en el quehacer cultural de la Nueva España y señalar inequívocamente las funciones que se le asignaban en la celebración de la misa, en la amenidad del sarao y en la integración del espectáculo teatral.

Si bien, como ya hemos señalado, ninguno de estos aspectos había sido estudiado a profusión con anterioridad a la investigación en la que nos empeñamos, en lo que tocaba al teatro virreinal no sólo era menester establecer el rol que en éste se le asignaba a la orquesta, también se tenía la necesidad de rectificar, o en su caso, ofrecer pruebas documentales a la idea sobre “la calidad ínfima de la parte orquestal en las tonadillas, bailes y otros géneros teatrales”, a la que Otto Mayer-Serra, responsable de la opinión citada,<sup>5</sup> concibió a partir de la supuesta “imposibilidad de una preparación cuidadosa del repertorio que, con media docena de funciones semanales, se renovaba continuamente”.<sup>6</sup>

Habiéndose formado en la primera mitad del siglo XX, este justiprecio permaneció inmutable hasta el día presente y, quizá, pasaría a la posteridad, de no ser porque hemos hallado pruebas fidedignas que hicieron posible desestimar su certeza. Las fuentes documentales y hemerográficas de la época demostraron, en primera instancia, que las condiciones de la contratación de los músicos del Coliseo de la Ciudad de México les obligaban a tener diariamente una escoleta,<sup>7</sup> y que con la misma regularidad se llevaban a cabo los ensayos de cantos y bailes que habían de acompañarse por la orquesta. De esto habla, por ejemplo, un contrato signado ante la presencia de un notario por los integrantes de la compañía del Coliseo capitalino.

---

<sup>5</sup> O. Mayer-Serra, *op.cit.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Mexicanismo que en esta ocasión señala el “acto de reunirse los músicos para estudiar, y el ejercicio mismo que ellos desempeñan” (véase Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, vol. I, México: Editorial Pedro Robredo, 1942, p. 619). La asistencia a las escoletas o, en otras palabras, ensayos del repertorio corriente de un determinado conjunto orquestal era en el virreinato tan obligatorio para los instrumentistas de las compañías teatrales (véase Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. I, México: La Europea, 1895, pp. 44-45) como para los integrantes de las capillas catedralicias (véase Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, AC 54, f. 126v, 2 de marzo de 1779).

Este documento que data de marzo de 1744 a la letra dice que “las Musicas hande concurrir con el [maestro a cargo de la orquesta] y otros delos Musicos que sea necesario, a ensaiar la Musica que se les pusiere y sones dela tierra”.<sup>8</sup>

Asimismo se pudo establecer que, si bien es cierto que el repertorio teatral se renovaba constantemente en aras del “mayor augmento del Coliseo”,<sup>9</sup> o dicho de otra forma, en beneficio de la taquilla, estos cambios no se hacían de una manera repentina. Las ordenanzas dictadas por don Bernardo Gálvez, virrey de la Nueva España en 1785 y 1786, y dirigidas al Ayuntamiento de la Ciudad de México, entre las medidas a tomar “para el arreglo de costumbres Cristianas y Políticas [... en] el Teatro Publico del Coliceo de esta Capital”,<sup>10</sup> prescribían que

*al principio de cada mes se formará una Lista de las Comedias, Saynetes, Tonadillas y Bailes que deben representarse en él y en el siguiente, eligiendo las primeras el Autor [...]; los segundos y las terceras el Maestro de Música; y los cuatros el Maestro de ellos, para que en el mes que se anticipa, tengan tiempos suficiente de aprender sus papeles, letras y lecciones.*<sup>11</sup>

Igualmente insostenible frente a testimonios fehacientes resultó la idea de otro respetado musicólogo mexicano, Gerónimo Baqueiro Foster, sobre la inexistencia del repertorio orquestal que se interpretaba en el Coliseo capitalino.<sup>12</sup> Un documento, nunca antes citado íntegramente,<sup>13</sup> estableció de manera implícita que la música orquestal no sólo se ejecutaba, sino que fue uno de los principales atractivos de las funciones teatrales. Así lo permite entender una relación pormenorizada de las obligaciones de los integrantes de la compañía del Coliseo de la ciudad capital del virreinato de la temporada de 1744, en la que encontramos que

*los Musicos sin faltar los dias de Comedias, especialm.te los dias de fiesta, y tuviera la Comedia Musica, aunque seles ofrezca funcion fuera del Coliseo*

<sup>8</sup> Archivo General de Notarías del Distrito Federal, Notaría 65, Registro Juan de Balbuena, vol. 471/bis, s.f., 26 de marzo de 1744.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Archivo General de la Nación, Ayuntamiento, vol. 195, s.f., 15 de abril de 1786.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 66v, 11 de abril de 1786.

<sup>12</sup> G. Baqueiro Foster, *Historia de la música en México, VII. La música en el periodo independiente*, México: SEP-INBA, 1964, p. 32.

<sup>13</sup> E. Roubina, “*Sonoros concertos ao estilo italiano*: música orquestal novohispana no despertar de sua história”, *Per Musi*, Bello Horizonte (en prensa).

*aque asistir [debían presentarse puntualmente en el teatro] y tocar todos los Instrum.tos a que estan obligados, en las cittadas obligaciones, y antes de començar la comedia (tiempo de media ora los dichos Maestro y Musicos) han de tocar los referidos Instrumen.tos todos los dias en todas y quales quiera Comedias, para que de esta suerte con sus agilitades, reconsiga atraer la Jente ala comedia.*<sup>14</sup>

Se ha podido probar que los instrumentistas del Coliseo, además de la obligación de mostrar sus habilidades durante la mencionada media hora antes del comienzo de las funciones teatrales, también tenían a su cargo la tarea de entretener al público en los intermedios de las comedias, en las así llamadas *follas*. Los anuncios insertados en el diario de la metrópoli novohispana a principios de la centuria decimonónica han permitido precisar la definición de las follas como “diversión teatral, compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música” propuesta, en 1895, por Enrique Olavarría y Ferrari, historiador del teatro en México,<sup>15</sup> y saber que éstas comprendían la ejecución de piezas “de bailado, de cantado, de representado y de música”<sup>16</sup> y, entre las últimas, las composiciones para los instrumentos solistas u orquesta.

Las primeras noticias sobre la existencia de la costumbre de divertirse con follas y considerar en ellas la participación de la orquesta nos las legaron las crónicas y las gacetas novohispanas que, desde mediados del siglo XVIII, solían dedicar espacios a la descripción de las celebraciones que se organizaban en la Casa de Comedias de la Ciudad de México en las fechas conmemorativas de la realeza española o de los gobernantes del virreinato. Un ejemplo de ello lo constituye una nota sobre la fiesta que fue organizada “con el motivo de [...] cumple años [...] de] la Exma. Señora Virreina Doña Felicitas Maxán, Condesa de Galvez” que culminó en “una gran Comedia y Loa” que se representaron en el Coliseo, “iluminado todo, y executadose varias piezas en los intermedios”.<sup>17</sup>

Las comunicaciones dedicadas a diferentes formas de convivencia practicadas por los representantes de la alta sociedad pone de manifiesto el gusto por la música orquestal que la alcurnia novohispana había desarrollado

<sup>14</sup> AGNDF, Notaría 65, Registro Juan de Balbuena, vol. 471/bis, s.f., 26 de marzo de 1744.

<sup>15</sup> E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 173.

<sup>16</sup> *Diario de México*, Ciudad de México, t. III, núm. 282, 9 de julio de 1806, p. 288.

<sup>17</sup> Manuel Antonio Valdés, *Gacetas de México*, núm. 42, 12 de julio de 1785, p. 352.

en el último siglo de la época virreinal en el que los asistentes a los saraos aristocráticos no sólo eran agasajados con “espléndidos” y abundantes refrescos, también habían podido solazarse con los selectos conciertos y oberturas ejecutados por los músicos más diestros de la capital.<sup>18</sup>

Tras los recientes hallazgos documentales se ha podido establecer que el repertorio orquestal interpretado en el teatro novohispano en la segunda mitad del siglo XVIII integraban obras sinfónicas de los compositores italianos Pasquale Anfossi (1727-1797), Gaetano Brunetti (ca. 1740- ca. 1798) y Giuseppe Sarti (1729-1802), entre algunos más, y así como en este punto, se alcanzó a tener una claridad absoluta respecto a las composiciones que gozaban del favor del señorío virreinal. Al menos en lo referente a la música en boga en las décadas de 1750 a 1780, periodo en que se integró la colección de “papeles de música” que pertenecieron al conde de San Mateo de Valparaíso y en la que están representados en abundancia sinfonías, oberturas, conciertos, divertimentos de los autores desde Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), “San Martino” y hasta Luigi Boccherini (1743-1805) y “Aidem”. La existencia de esta valiosa colección única en su especie la hemos dado a conocer en una publicación realizada en 1999.<sup>19</sup> Lo que no se ha dicho entonces es que el nombre de Miguel José Calixto de Berrio y Saldívar Ortiz de Landázuri Retes Palacio Paz Ayala y Vera, marqués de Jaral de Berrio y conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779), patricio, erudito y melómano, abre paso a uno de los terrenos vírgenes para los estudiosos del pasado cultural de México y que es el mecenazgo musical novohispano.

La devoción que prodigaba al arte este personaje reconocido por sus contemporáneos como hombre “inteligente en la música” y diestro intérprete del violín,<sup>20</sup> llegaba a tales extremos que, aun saliendo a inspeccionar sus haciendas ubicadas en el norte del país a considerable distancia de la metrópoli, él se hacía acompañar por un grupo de músicos con los que ensayaba diariamente. Los mejores instrumentistas de la capital

---

<sup>18</sup> José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, vol. I, México: [s.e.], 13 de agosto de 1754, p. 24.

<sup>19</sup> En aquel entonces se citó la “Memoria de los bienes que existen por no haberse podido vender de los que quedaron por muerte del Sr. Marquez del Jaral y se aplicaron a la Sra. Condeza su muger el día 31 de julio de 1782 en que se hizo la division de caudales” (véase E. Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-FONCA y Ortega y Ortiz Editores, 1999, p. 191). Próximamente publicaremos el inventario original que consigna una relación íntegra de esta parte de bienes del conde de San Mateo.

<sup>20</sup> J. M. de Castro Santa Anna, *op. cit.*, vol. VI, 6 de enero de 1758, p. 217.

amenizaban las reuniones en su casa y los compositores de mayor renombre —entre ellos al menos dos maestros de la Catedral Metropolitana de México—<sup>21</sup> estaban a su servicio, como era la costumbre en las familias más ilustres de la nobleza europea. La información documental que hemos podido reunir en diferentes acervos históricos sobre la persona del conde de San Mateo: su formación, creencias y aficiones, su vida de hombre de negocios y sus actividades de benefactor de la gente de arte y ciencias, conforma uno de los capítulos del manuscrito del libro en torno a la música orquestal en la Nueva España cuya publicación será un hecho consumado en un futuro próximo. Entre las preguntas a las que se dedicará a responder esta obra necesariamente habrá una que, de hecho, inevitablemente debió surgir toda vez que hemos vinculado el mecenazgo musical novohispano con la usanza peninsular. Una pregunta sobre la fenomenología del movimiento sinfónico del virreinato a la que anteriormente no se pensaría, siquiera, conceder ningún grado de independencia en relación con la estética y las prácticas instrumentales de la madre patria.

Nuevas fuentes de estudio las que hoy exhibimos con cierto orgullo han permitido localizar algunos puntos de autonomía en el pensamiento y la *praxis* musical y, no por último, en la diversidad genérica de la música orquestal producida en la Nueva España en atención de las necesidades propias del servicio religioso. En algunas ocasiones anteriores hemos hecho patente la costumbre inaugurada en el virreinato en la primera mitad del siglo XVIII de ejecutar oberturas, conciertos, sinfonías y otras composiciones como, por ejemplo, marchas en el ofertorio de la misa<sup>22</sup> y servirse del verso instrumental “p.a alternar con el coro” en las vísperas y “tercias clásicas”.<sup>23</sup>

Un hallazgo hecho en el Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango amplió nuestra idea sobre los géneros orquestales empleados en la salmodia. Se trata ni más ni menos que del fabordón orquestal que, hasta donde hemos podido averiguar, se desconoce en el viejo continente o en cualquier otro país de nuestro hemisferio, por lo que debe considerarse una creación original y propia del naciente sinfonismo novohispano. La mitad de una hoja sin fecha, a entenderse, una relación de las obras musicales del archivo

---

<sup>21</sup> Nos referimos al italiano Ignacio Jerusalem (1707-1769) y español Matheo Tollis de la Rocca (*ca.* 1710-1781) cuya participación en las reuniones musicales en la casa del conde de San Mateo han hecho patente diversos fuentes de la época.

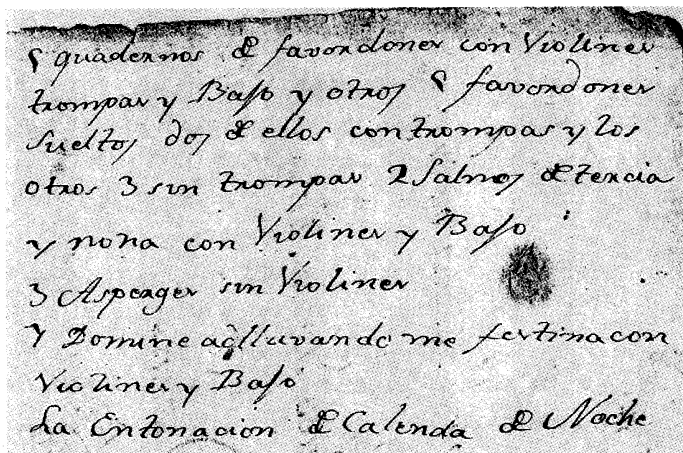
<sup>22</sup> E. Roubina, “Aportes para el estudio ...”, pp. 83-84.

<sup>23</sup> Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango, fondo musical, s.n., s.f., 13 de agosto de 1818.

de la capilla de la catedral de Durango puso de manifiesto la pertenencia a éste de “5 quadernos de favordones con Violines trompas y Bajo y otros 5 favordones sueltos dos de ellos con trompas y los otros 3 sin trompas” (imagen 1).<sup>24</sup>

#### Imagen 1

Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango, Inventarios, s.f., [ca. 1770].



Dos de los fabordones sueltos, de aquellos cinco cuya partitura contaba con trompas, a la fecha se preservan en el mencionado archivo histórico. La parte del bajo de uno de estos dos manuscritos lleva el nombre de Juan Corchado, dato que condujo a dos importantes conclusiones. En principio, permitió establecer que el fabordón orquestal no puede considerarse una manifestación musical endémica y propia únicamente del obispado de la Nueva Vizcaya que en la época virreinal tenía su sede en Durango. Esto, debido a que don Juan Corchado, aparentemente, no guardaba una relación laboral con su templo principal.<sup>25</sup> Por otra parte, hemos podido ubicar algunas obras de este compositor en el periodo anterior a los mediados de la centuria dieciochesca, lo que nos hizo sugerir que a la misma época pertenece su juego de nueve fabordones para violines, viola, trompas y

<sup>24</sup> *Ibid.*, Inventarios, s.f., [ca. 1770].

<sup>25</sup> En la primera mitad del siglo XVIII Juan Corchado se hallaba al servicio de la catedral de Puebla de los Ángeles y dejó en los archivos de Angelópolis algunas muestras de su talento de compositor (véase E. 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-Gobierno del Estado de Puebla, 2002, p. 397).



bajo.<sup>26</sup> De resultar acertada esta suposición se tendrá que decidir si fue el fabordón —y no el verso orquestal—<sup>27</sup> el hijo primogénito de la vertiente eclesiástica del sinfonismo novohispano.

A los campos en los que la musicología mexicana aún no se había adentrado pertenece también la estética musical del virreinato. Numerosos testimonios de diversa índole reunidos en el curso de la investigación en torno a la música orquestal en la Nueva España, cada cual a su manera, pero todos con un similar grado de elocuencia, se expresaron en pro de la hipótesis que hemos venido probando. La de la importancia, constantemente acrecentada, que a lo largo del siglo XVIII el conjunto instrumental iba adquiriendo en el quehacer musical del virreinato. En un comentario que a principios del año de 1806 hizo a este respecto, a través del *Diario de México*, el poseedor de las iniciales “S. D.”, encontramos las siguientes líneas:

*De todas materias ha hablado este día, menos de una mala introducción que hay en los entierros, de tanta trompeta y otros instrumentos bélicos, que mas parecen los entierros fandango ó batalla de teatro, que seriedad y sentimiento; olvidados de lo que se recomienda por todos los SS.PP., y particularmente por San Gregorio, habiendo tantos sujetos, que desempeñen esta recomendacion del canto llano, que es por sí serio, grave y propio para la Iglesia, y no que con dicha introducción han olvidado lo que es necesario.*<sup>28</sup>

A la misma época corresponde y en el mismo sentido que la opinión citada está redactado un escrito de don Nicolás Delmonte, tiple flamenco al servicio de la Catedral Metropolitana de México, quien se dirigió al chantre del templo, quejándose amargamente del

*poco premio, y la indiferencia con q.e siempre ha mirado alguna de las pobres voces mas sobresalientes [de esta Santa Iglesia...] q.e tienen el*

---

<sup>26</sup> Pensamos que la copia de los *Fabordones* de Juan Corchado en custodia del Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango fue elaborada en un periodo más tardío. Sin embargo, la integración de los fabordones orquestales al repertorio de la capilla del mencionado templo, indiscutiblemente, se dio antes de la década de 1770, como lo permite saber la “Razon dela Musica que tiene en ser el Archivo de esta Santa Iglesia Catedral de Durango”, documento que corresponde al año de 1771 y consigna a las obras en cuestión (véase AECD, Inventarios, ff. 3r-4v, 8 de octubre de 1771).

<sup>27</sup> K. Bellinghausen, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>28</sup> *Diario de México*, t. II, núm. 131, 8 de febrero de 1806, p. 155.

*mayor trabajo, y [...] muchas asistencias lo q.e no se verifica con los instrumentos, y q.e respectivamente tienen mas sueldo q.e las voces lo que no se verifica en ninguna parte de España ni de Europa, p.r q.e si los instrumentos tienen mil las voces tienen triplicado p.r ser mas exquisitas, y necesarias, y q.e si á el violinista se le rompe una cuerda puede poner otra pero en las voces nada de esto se verifica q.e perdida la voz ya no tienen arbitrio.<sup>29</sup>*

La notoria predilección que la estética musical del virreinato otorgaba al conjunto instrumental frente a las voces y que exteriorizan las dos citas antecedentes, se pone de manifiesto en las fuentes iconográficas en las que, especialmente en la época postrera del virreinato, los coros de los servidores celestiales usualmente son acompañados o, no pocas veces, sustituidos por los conjuntos de los instrumentistas alados. Un ejemplo del favoritismo del que el instrumento musical a la sazón gozaba en la iglesia novohispana lo ofrece una de las imágenes en el interior del templo de San Miguelito en la ciudad de San Luis Potosí.

Dentro del octágono que delimita el espacio central en el firmamento estrellado que representa la bóveda pintada al óleo de esta iglesia está escrito, en dirección de afuera hacia adentro, un pasaje bíblico dividido, igualmente, en ocho partes, que, leído en sentido contrario al de las manecillas del reloj, dice: “*Debet qui occisus est accipere virtutem et sapientiam et divinitatem et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem*” (imagen 2).<sup>30</sup>

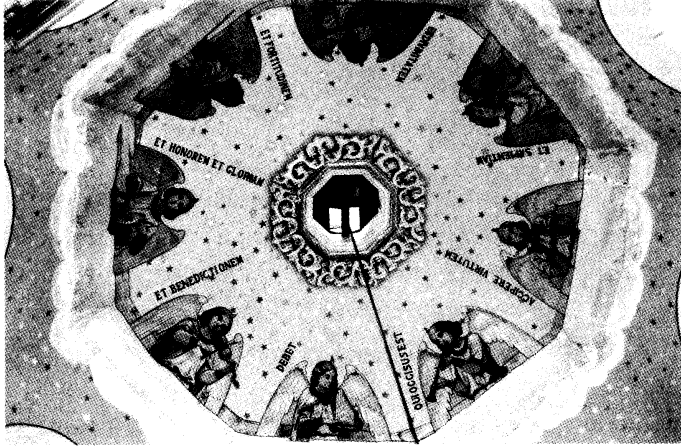
---

<sup>29</sup> Archivo Histórico del Arzobispado de México, Cabildo, caja 128, exp. 30, [ca. 1808].

<sup>30</sup> La cita exacta es: “Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza” (véase Apoc. 5,12).

## Imagen 2

Anónimo novohispano, s. XVIII, [*sin título*], pintura mural al óleo, iglesia de San Miguelito, San Luis Potosí.



Al lado de cada una de las partes de este mensaje y de acuerdo con el número de las facetas de la figura geométrica que lo encierra, el autor anónimo de la pintura evocó ocho imágenes de medio cuerpo de ángeles que, al tiempo de ofrecer su ala derecha como soporte a la parte de la inscripción que corresponde a cada uno de los segmentos, tocan diferentes instrumentos musicales, a saber: órgano portátil, chirimía, aulos de doble caña, lira apolínea, laúd, pandero, tambor y violín. Como se puede entender, el conjunto integrado por esos instrumentos no pudo formar parte de la práctica musical del virreinato, ni de cualquier otro país o época y fue plasmado en la bóveda de la iglesia potosina únicamente como la alegoría de la armonía celestial. Esta situación no es inusual en la pintura sacra, tanto europea como virreinal, que solía hacer uso indistinto del coro o de la orquesta angélica en representación simbólica de la idea de lo divino de la música. Por lo tanto, si hay algo característico y digno de mencionarse en la imagen de la iglesia de San Miguelito es el concepto sonoro que recrea esta obra del autor novohispano, quien unió despreocupadamente —tal como la estética y las prácticas de su época se lo permitían— los instrumentos “serios y propios para la Iglesia” con otros que no se relacionaban sino con los bailes populares, el espectáculo teatral y la música “bélica” de las bandas militares, géneros todos que, en efecto, habían intervenido en el servicio eclesíástico en el ocaso del virreinato.

Si bien los ejemplos que hasta ahora hemos ofrecido en demostración de algunas particularidades de la estética de la música orquestal en la Nueva

España pertenecen al periodo postrero de la época virreinal, las ideas de su supremacía ante cualquier otra forma del ejercicio musical empezó a forjarse simultáneamente con el momento histórico en que el movimiento sinfónico se inauguró en esta orilla del Atlántico, es decir, a principios del siglo XVIII. En aquel entonces las pruebas de la importancia de la presencia de los instrumentos musicales en el servicio religioso los autores novohispanos solían encontrar aun en la letra del Nuevo Testamento: “Tú eres para ellos como una canción de amor, graciosamente cantada, con acompañamiento de buena música”.<sup>31</sup>

Si se llegara a cuestionar la manera en que interpretamos la letra de la Biblia, deberíamos abrir uno de los libros de coro que forma parte de la espléndida colección que pertenece a la catedral de Guadalajara y cuya página inicial ostenta el citado pasaje.

De la existencia de este libro del domingo de Pentecostés firmado en 1722 por Sebastián Carlos de Castro, “inventor y escritor”, y Juan de Dios Rodríguez, nos hizo saber dom. Antonio Ramírez, quien, en 2003, cuando el estudio de la música orquestal del virreinato nos sugirió recurrir a los fondos documentales de la catedral tapatía,<sup>32</sup> se hallaba a cargo del proyecto de restauración de los libros de coro de ese templo. No fue otro sino este docto fraile quien nos señaló e invitó a admirar la hoja inicial artísticamente elaborada de este volumen histórico y otorgó su permiso para obtener su registro fotográfico. Desde entonces nos hemos volcado a la tarea de descifrar el mensaje escrito y pintado en aquella hoja de pergamino, reto igualmente peliagudo para un teólogo, un estudioso de letras clásicas, un especialista en artes plásticas o bien un musicólogo que pretendiera intervenir en cada uno de estos campos del conocimiento.

Cabe señalar en esta relación que en un coloquio musicológico celebrado en la Ciudad de México en 2004 dom. Ramírez hizo pública la existencia del libro en cuestión, sin embargo, su portadilla nunca fue reproducida ni descrita en detalle, y de un considerable número de inscripciones que ésta porta el fraile se refirió tan sólo a dos. Aún con esto, en aquella ocasión no se mencionó la procedencia de una de las citas ni se encontró en ellas más

---

<sup>31</sup> Ez. 33,32.

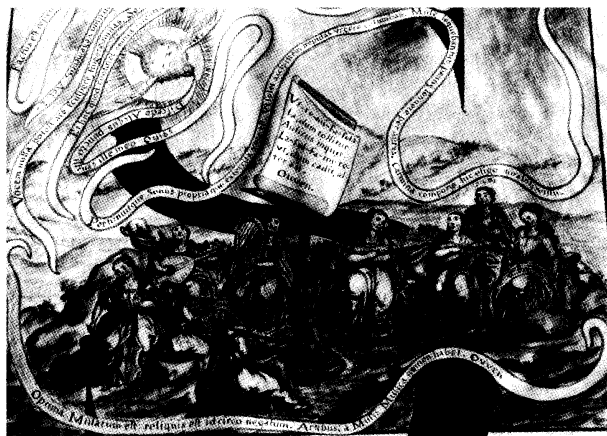
<sup>32</sup> Las acepciones de la palabra “tapatío” que, como se sugiere, tiene su origen en la voz nahuatl “tlapatiohtl” (véase F. J. Santamaría, *Diccionario de mexicanismos*, México: Editorial Porrúa, 1992, p. 1007), se han variado a través de los siglos. En la actualidad es el gentilicio comúnmente utilizado para referirse a los nativos de Guadalajara, Jalisco, y a la vez un adjetivo que puede aplicarse a todo lo que proviene de esta ciudad y estado, como sinónimo de guadalajarenses o jaliscienses.

que un “gran mensaje catequético”<sup>33</sup> que, aunque presente en esta fuente, de ninguna manera agota los significados del mensaje que el “inventor” del libro se propuso transmitir a quien hiciera uso de su manuscrito. La suma de las mencionadas condiciones nos permitió incluir este libro de la catedral jalisciense en el corpus de las nuevas fuentes para el estudio de la estética de la música orquestal en la Nueva España.

El reducido espacio del que dispone el presente escrito no nos obsequia la oportunidad de señalar e interpretar todas y cada una de las alusiones hechas por Sebastián Carlos de Castro, quien no tuvo reparos en unir los preceptos del cristianismo con el ideal ético del mito greco-latino y apeló indiscriminadamente a la sabiduría de un clérigo humanista, como el obispo Marco Gerónimo Vida (1480-1566), y a la agudeza del teólogo puritano y epigramista inglés John Owen (1616-1683). Por lo tanto en esta oportunidad nos centraremos en el núcleo pictórico de esta fuente y en las inscripciones que explican su contenido.

La miniatura en cuestión representa al Espíritu Santo en forma de paloma —elemento que se repite en varias ocasiones tal como debió ser en un manuscrito dedicado a la Pascua del Espíritu Santo— que desciende sobre las nueve Musas que tocan diferentes instrumentos musicales, atentas a los mensajes escritos en las filacterias que lleva la paloma (imagen 3).

**Imagen 3**  
Sebastián Carlos de Castro, 1722,  
*Libro del Domingo de Pentecostés* (detalle), Catedral de Guadalajara.



<sup>33</sup> Antonio Ramírez, “Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara”, Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad, Memorias del I Coloquio Musicat*, México: UNAM, 2006, p. 260.

La presencia de las figuras femeninas hizo suponer que el “inventor” del libro se inspiró en algún grabado traído allende el mar y no sólo porque se reconocían en ellas los cánones de la robusta y blonda belleza flamenca, también porque la imagen de las nueve Musas tan asiduamente explorada por la pintura alegórica europea no figuraba entre los temas predilectos de los artistas novohispanos.<sup>34</sup> Al cabo de un tiempo se ha podido saber que Sebastián Carlos de Castro encontró su fuente de inspiración en el lienzo *Apolo y las nueve Musas* de Hendrik van Balen (1575-1632), pintor y maestro del gremio de San Lucas de Amberes, autor de numerosos cuadros sobre temas mitológicos o alegóricos. Aunque el artista virreinal no copió ciegamente la pintura flamenca: modificó la composición, cambió los escorzos de las figuras, sustituyó los instrumentos antiguos por los que se hallaban en uso en su época —salvo el arpa medieval que, de hecho, está representada en una posición incorrecta—, el parentesco entre las dos obras se advierte fácilmente (imagen 4).

**Imagen 4**  
**Hendrik van Balen (1575-1632), *Apolo y nueve Musas*,**  
óleo sobre panel, colección privada, localización desconocida.



Lo podemos constatar a partir de la comparación de las imágenes de la Musa con la vihuela de arco o de la que en el lienzo de Van Balen toca la trompeta recta<sup>35</sup> y en la miniatura novohispana sostiene la partitura. Aun la

<sup>34</sup> E. Roubina, *Los instrumentos...*, pp. 135-160.

<sup>35</sup> Filippo Bonanni se refiere a este aerófono como “Altra Tromba Spezzata” (véase F. Bonanni, *Antique Musical Instruments and Their Player*, Nueva York: Dover Publications, 1964, lám. VI).

pobre vegetación de la loma en la que posan las Musas del libro jalisciense evoca la cima de Helicón de la que en la pintura flamenca despegas Pegaso; y no obstante prescindir el “inventor” del manuscrito de la figura de Apolo, su espíritu está presente en la gigantesca “S” que abraza a las figuras femeninas con sus dos semicírculos y que no es sino la representación simbólica de Pitón vencido por el guía de las Musas.

Las inscripciones en las filacterias colocadas dentro del cuadro con las Musas forman tres grupos de mensajes: el que rodea a la paloma luminosa y los dos que forman una especie de márgenes superior e inferior que delimitan el espacio ocupado por las figuras femeninas. A éstos debe sumarse una cita del ya mencionado autor inglés para que, leídos en el orden señalado, formasen el siguiente cuadro (cuadro I):

**Cuadro I**  
**Sebastián Carlos de Castro, 1722, Libro del Domingo de Pentecostés**

| Cita  | Fuente   | Traducción   |
|---|--|--|
| Factus est repente de caelo<br>sonus, tamquam<br>advenientis spiritus<br>vehementis.                          | <i>FACTUS EST REPENTE</i><br><br>(Comunión de la Misa<br>de Pentecostés) | Sobrevino de repente un<br>estruendo del cielo, como<br>de viento impetuoso [...]  |
| Voecem nulla potest ars<br>sculpere, pingere nulla.<br>Sola repercussos exprimit<br>echo sonos. <sup>36</sup> | Joannis Oweni,<br><br><i>Epigrammatum, liber II,</i><br><br><i>Echo</i>  | Pintar la voz, ò esculpirla<br>Arte ninguna ha podido,<br>solo el eco en su sonido<br>pudo en reflexo<br>exprimirla. <sup>37</sup> |
| Et hoc quod continet<br>omnia, scientiam<br>habet vocis.  | <i>SPIRITUS DOMINI</i><br><br>(Introito de la Misa de<br>Pentecostés)    | Este que todo lo contiene<br>posee la ciencia de la voz.   |
| Discedo Alcaeus puncto<br>illius; ille meo quis?  | Quintus Horatius Flaccus,<br><br><i>Epistula</i> II.2.99-102.            | Me alejo, Alceo. por voto<br>de aquel; ¿quién es el por<br>el mío? <sup>38</sup>   |

<sup>36</sup> Joannis Oweni (Audoeni), *Epigrammatum*, Colonia: Wilhelm Metternich, 1718, p. 47.

<sup>37</sup> Juan Owen, *Agudezas de...*, traducidas en metro castellano. Ilustradas, con adiciones, y notas, por don Francisco de la Torre, Cavallero de la Orden de Calatrava..., Madrid: Francisco Sanz, 1674, p. 222.

<sup>38</sup> Quinto Horacio Flaco, *Epístolas (Libros I y II) y Arte Poética*, introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 114.

| Cita  | Fuente  | Traducción   |
|---|---|--|
| Pertinuitque sonos<br>propriaque exterrita voce<br>est.   | Ovidio, <i>Metamorphoses</i> ,<br>liber I, 638  | [...] y temió los sonidos, y<br>por su propia voz fue<br>aterrada. <sup>39</sup>   |
| Ut solet accipitrem trepidas<br>urgere columbas. <sup>40</sup>  | Ovidio, <i>Metamorphoses</i> ,<br>liber V, 606  | [...] como urgir el halcón a<br>las palomas trépidas suele. <sup>41</sup>  |
| Musa <sup>42</sup> loquebatur: penna<br>sonuere per auras.  | Ovidio, <i>Metamorphoses</i> ,<br>liber V, 294-295  | Hablaba la Musa; plumas<br>por las auras sonaron [...]. <sup>43</sup>  |
| Carmina compono, hic<br>elegos mirabile visu. <sup>44</sup>   | Q. Horatius Flaccus,<br><i>Epistula II.2.90-91</i> .  | Cármenes compongo yo,<br>éste elegiacos, “admirable<br>de verse [y obra cineclada<br>por las nueve Musas”]. <sup>45</sup>  |
| Optima Musarum est,<br>reliquis idcirco negatum<br>Artibus, a Musis musica<br>nomen habet.                              | Joannis Oweni,<br><i>Epigrammatum</i> , liber II,<br><i>Musica. Ad amicum suum d.</i><br><i>Gulielmum James</i> | [ <i>La Musica</i> ]<br>La mejor es de las Musas,<br>aunque otras<br>artes lo nieguen,<br>y si el nombre ponderamos,<br>de Musas Musica viene. <sup>46</sup>                     |
| Ut-re-mi-fa-sola-la [sic],<br>dum tollitur,<br>Aulicus inquit.<br>La-sol-fa-mi-re-ut,<br>dum cadit, alter ait.<br>Ouvem | Joannis Oweni,<br><i>Epigrammatum</i> , liber I,<br><i>Musica aulica duarum vocum</i>                           | [ <i>Musica de palacio de dos<br/>vozes</i> ]<br>Ut-re-mi fa-sol-la alegre,<br>quando sube el uno canta;<br>La-sol-fa-mi-re ut-triste<br>dize el otro quando baxa. <sup>47</sup> |

<sup>39</sup> Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, vol. I, lib. I-VII, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Cien del Mundo, México: SEP, Cultura, 1985, p. 92.

<sup>40</sup> La cita exacta es: “ut fugere accipitrem penna trepidante columbae, ut solet accipiter trepidas urgere columbas” (véase Ovidio, *Metamorphoses*, liber V, 606).

<sup>41</sup> Publio Ovidio Nasón, *op. cit.*, p. 217.

<sup>42</sup> En el original: “muse”.

<sup>43</sup> Publio Ovidio Nasón, *op. cit.*, p. 209.

<sup>44</sup> En el original: “eligo mirabili visu”.

<sup>45</sup> Quinto Horacio Flaco, *op. cit.*, p. 114.

<sup>46</sup> Juan Owen, *op. cit.*, p. 224.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 93.



Los pasajes citados acreditan plenamente la erudición del “inventor” del libro y, aunque es muy limitada la posibilidad de reconstruir de manera inequívoca e íntegra el curso de sus ideas, queremos proponer una aproximación a éstas, a saber:

Sobrevino de repente un estruendo del cielo, como de viento impetuoso. [*La música proviene del cielo*].

Pintar la voz, o esculpirla, arte ninguna ha podido, solo el eco en su sonido pudo en reflexo exprimirla. [*El arte musical es el reflejo de la armonía celeste, como el eco lo es del sonido*].

Este que todo lo contiene posee la ciencia de la voz. [*El Dios Todopoderoso posee la ciencia de la voz*].

Me alejo, Alceo, por voto de aquel; ¿quién es él por el mío?<sup>48</sup> [*El arte divino está por encima de cualquier juicio*].

Hablaba la Musa; plumas por las auras sonaron. [...] Cármenes compongo yo, éste elegiacos, “admirable de verse [y obra cincelada por las nueve Musas]”.<sup>49</sup> [*Ningún arte alcanza la perfección de la que está “cincelada” por las Musas*].

No obstante quedarse velada la forma en que Sebastián Carlos de Castro pretendió unir a la música los mugidos de la desventurada Ío (“y temió los sonidos, y por su propia voz fue aterrada”) o el pudor de la bella Aretuza a quien las miradas indiscretas la hacían huir, “como urgir el halcón a las palomas trepidas suele”, el sentido de la inscripción hecha en la hoja puesta en el atril que en la hoja titular del *Libro del Domingo de Pentecostés* ocupa la posición central, la cual en el prototipo de Van Balen se destinó a Apolo, no requiere ser descifrado. La estrofa poética de John Owen con meridiana claridad comunica la idea del autor del *Epigrammatum* —a la que, sin duda, se afilia el “inventor y escritor” de Guadalajara— sobre dos afectos, opuestos entre sí, que se producen a partir del movimiento ascendiente o descendiente de la escala:

---

<sup>48</sup> Alusión que hace Horacio a las reseñas laudatorias sobre la creación artística comprometidas por las relaciones personales, deriva en la idea de que el arte auténtico, es decir, el de origen divino está por encima de cualquier juicio.

<sup>49</sup> Pasaje dedicado a las soberbias hijas del rey Pierus quienes fueron convertidas en aves por haber pretendido rivalizar con las Musas y una cita más de la epístola de Horacio se unen para formar la idea sobre la perfección en el arte.

*Ut-re-mi fa-sol-la alegre,  
quando sube el uno canta;  
La-sol-fa-mi-re ut-triste  
diçe el otro quando baxxa.<sup>50</sup>*

El mismo concepto se reitera en la “Adición” hecha al citado epigrama por su traductor don Francisco de la Torre:

*Con clausulas desiguales,  
suave, y dura la privanza;  
musica al subir, suspende,  
Canto al caer, descalabra.<sup>51</sup>*

El epigrama de Owen, al igual que el pasaje de las *Metamorfosis* referido a las Piérides incuestionablemente apuntan hacia Athanasius Kircher (1602-1680), autor de la versión clásica de la teoría de los afectos, y su obra magna *Musurgia universalis* (Roma, 1650), en cuyo frontispicio se puede observar la imagen de un pájaro sobre la cabeza de la Musa colocada en su ángulo derecho inferior (imagen 5).<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> J. Owen, *op. cit.*, p. 93.

<sup>51</sup> *Idem.*. El hecho de que la versión española de la obra del ilustre inglés fue conocida en el ámbito eclesiástico del virreinato prueba el “Inventario dela Librer[ri]a” del “Convento dela Santa Recoleccion de n[uest]ro P[adr]e S[a]n Francisco, en lo Comun llamado de n[uest]ra Señora de Consolación de S[a]n Cosme de Mexico”, documento que corresponde al año de 1733 y en el que, al lado de los autores clásicos grecorromanos, se señalan “Agudezas de Juan Owen” (véase Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Franciscano, vol. 138, f. 22r, 18 de abril de 1733).

<sup>52</sup> El crédito de relacionar esta imagen con las hijas de Pierus pertenece a la investigadora Joscelyn Godwin (véase J. Godwin, *Athanasius Kircher*, Madrid: Editorial Swan, 1986, p. 111).

## Imagen 5

Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650, frontispicio.



Probablemente se podría cuestionar la seguridad con la que afirmamos la existencia de la relación entre un libro de coro de Guadalajara y la teoría de Kircher y de ésta con la estética de la música instrumental del virreinato. Despejar estas dudas nos permite una correspondencia proveniente de la Villa de Santa María de las Parras, un poblado de la jurisdicción de la Nueva Vizcaya,<sup>53</sup> que la *Gazeta de México* insertó en sus páginas en 1784 y en la que se decía:

---

<sup>53</sup> Por Real Cédula del 21 de mayo de 1785, la Villa de Santa María de las Parras se agregó a la provincia de Coahuila, cuya capital era Monclova. En 1868 este poblado, ya con el nombre de Parras, fue elevado a la categoría de la ciudad.

*se escribe de este Lugar, haber en él un hombre de edad provecta y de temperamento sanguíneo, que padece una rara enfermedad en las plantas de los pies, la que se reduce á un vehementísimo dolor que le incomoda notablemente.*

Después de describir diferentes situaciones que aminoran o agudizan el dolor, el autor de la correspondencia señaló que lo “mas particular” de esta enfermedad es que cuando el que la padece

*asiste en la Iglesia, ú otra parte donde hay música, le hiere con gran fuerza las vibraciones del Bajo, ó Violon, principalmente quando suena en el signo D la sol re, lo que dice el que escribe esto, haberle observado en varias ocasiones.*

El autor anónimo de la nota, después de invitar a “los curiosos” a “filosofar sobre estos fenómenos”, ofreció un sorpresivo testimonio de su notable instrucción y el conocimiento poco menos que extraordinario que poseía sobre las principales teorías y puntos de enfoque de la estética musical europea del siglo XVII, al externar que

*son varios los afectos á que incita la musica, según la variedad de humores de los que la oyen; y efectivamente han observado los Físicos diversas pasiones y movimientos causados por la diversidad de sonidos, é instrumentos que los producen análogos á las complexiones que predominan en los hombres y los brutos, cuyos espíritus alterados los inclinan á estos ó áquellos sentimientos: de lo qual hacen bastante mencion Kircher, Schotto y otros; y aun el mismo Autor de esta noticia asegura haber experimentado con un Perrillo que quiso enseñar á gritar al son de un Violín, que solo lo conseguia siempre que sonaba la voz A la mi re.<sup>54</sup>*

Con tan sorpresivo y sorprendente testimonio queremos cerrar esta breve exposición de algunas fuentes de estudio de la música orquestal en la Nueva España que arrojó la investigación realizada en torno suyo. Sólo nos queda reiterar que esta pequeña muestra, como el resto de la información recopilada

---

<sup>54</sup> Manuel Antonio Valdés, *Gazetas de Mexico*, núm. 19, México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 22 de septiembre de 1784, p. 154.

a través de varios años de constante peregrinaje por acervos históricos, forma parte del manuscrito que actualmente se encuentra en vías de publicación. Pero aun antes de que ésta arribe a buen puerto y esclarezca numerosos y diversos aspectos de la música orquestal del virreinato como fenómeno cultural y social, puede albergarse la esperanza de que los datos novedosos que se ofrecieron en el curso del presente artículo puedan constituir una importante herramienta de consulta y un tema de discusión para los colegas que representan a la musicología histórica de diferentes países iberoamericanos en los cuales la música orquestal del siglo XVIII, como en México, hasta nuestros días no había sido objeto de un estudio exhaustivo.

***Dra. Evguenia Roubina***

*Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, Philosophy Doctor in Sciences of Art por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México) y forma parte del claustro de formación interdisciplinaria. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades.*

*Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención especial en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).*