



IV COLOQUIO MUSICAT  
*HARMONIA MUNDI*. LOS INSTRUMENTOS SONOROS  
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

MEMORIAS IV  
SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

**Ciudad de México**  
Universidad Nacional Autónoma de México:  
*Instituto de Investigaciones Estéticas*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Escuela Nacional de Música*  
Centro de Arte Mexicano, A.C.

**Puebla**  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:  
*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"*  
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

**Oaxaca**  
CIESAS- Unidad Pacífico Sur  
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:  
*Biblioteca Francisco de Burgoa*  
Casa de la Ciudad  
Fundación Alfredo Harp Helú

**Guadalajara**  
El Colegio de Jalisco  
Universidad de Guadalajara:  
*Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades*

**San Cristóbal de las Casas**  
Universidad Autónoma de Chiapas:  
*Facultad de Ciencias Sociales*

**Mérida**  
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

**HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS  
SONOROS EN IBEROAMÉRICA,  
SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies  
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yuririapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor.

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

*Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740*, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat\_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	ii
<i>Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho</i>	
<b>Musical Instruments in Cultural Context</b>	<b>17</b>
<i>Laurence Libin</i>	
LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA DEL INSTRUMENTAL SONORO	35
<b>La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico</b>	<b>37</b>
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante</b>	<b>65</b>
<i>Lucero Enríquez</i>	
AVANCES Y HALLAZGOS	101
<b>Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI</b>	<b>103</b>
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES	131
<b>Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí</b>	<b>133</b>
<i>Víctor Hernández Vaca</i>	

Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747) <i>Cristina Cruz-Uribe</i>	155	Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710) <i>Edward Charles Pepe</i>	261
Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI) <i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	173	AVANCES Y HALLAZGOS	281
AVANCES Y HALLAZGOS	191	Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193	Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205	Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221	La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237	NOTAS CURRICULARES	343
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239	DIRECTORIO	351

**LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA  
DEL INSTRUMENTAL SONORO**

## ENTRE CUERDAS Y CASTAÑUELAS: UN VISTAZO SONORO A LA NUEVA ESPAÑA GALANTE

---

Lucero Enríquez

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional Autónoma de México

A Javier Sanchís

A manera de reflexión inicial, hago míos los conceptos de Adorno en relación con la vida y veracidad de las obras de arte en el sentido de que éstas son “vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron [...] no mienten ni disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas”.<sup>1</sup>

Para la presente investigación, establecí una temporalidad que va de 1720 a 1780.<sup>2</sup> Por un lado, mi interés por este periodo y por el estilo galante ha sido manifiesto desde hace tiempo. Por el otro, como estilo galante y mentalidad ilustrada se entrelazan,<sup>3</sup> había una inquietante incógnita que me interesaba despejar: si en las letras, las ciencias, las artes visuales y suntuarias de la Nueva España había habido manifestaciones de una mentalidad ilustrada ajenas al ámbito religioso, ¿por qué en la música conocíamos tan pocas obras que respondieran a esas dos características? Me hice, además, una serie de preguntas a las que esperaba dar respuesta: ¿había florecido el estilo galante en la Nueva España en la música tocada por *dilettanti*, a imitación de lo sucedido en “los salones nobles y de la alta burguesía centroeuropea y espa-

- 1 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1980, (Serie Ensayistas, 150), pp. 14-15.
- 2 Temporalidad que Daniel Hertz proporciona para el estudio del estilo galante en Europa: Daniel Hertz, *Music in the European Capitals. The Galant Style: 1720-1780*, Nueva York, W.W. Norton, 2003, p. 3.
- 3 Por el momento me limito a mencionar que el pensamiento ilustrado no fue el mismo en la Nueva España que en España o Francia. Tampoco fue sincrónico. Por tanto, no se puede definir a partir de generalidades o de conceptos simplistas como tampoco circunscribirse a un reinado o periodo acotado.

ñola”?<sup>4</sup> ¿Cómo se valoraba esa música? ¿Dónde se tocaba y con qué frecuencia? ¿Quiénes asistían a estos eventos? ¿Había partituras? ¿Dónde se encontraban? ¿A qué tipología respondían? ¿Quiénes eran los autores de esa música? El resultado de las pesquisas me ha dejado muy sorprendida, con más preguntas que respuestas, y algunas conclusiones preliminares que será preciso poner a prueba en futuras investigaciones.

#### EL CORPUS DE ESTUDIO

He podido observar en crónicas, poesías, documentos legales, iconografías y músicas elementos que me indican que es posible construir una sustentación rigurosa para esclarecer en qué medida un cambio de estilo en el arte —como sucede con el barroco respecto al galante— refleja un cambio de mentalidad en la sociedad. En consecuencia, integré un corpus con una selección de catálogos y estudios de pintura de género; de partituras, catálogos e inventarios de archivos de música, y de crónicas e informes sobre la ciudad de México y sobre la vida cotidiana de sus habitantes.

Si bien el estilo galante florece por igual en música destinada a ámbitos tan distintos como el teatro, la corte o la iglesia, limité mi búsqueda a la esfera cortesana que, por su naturaleza, es profana. Me atuve a la definición que en 1737 ofrece el diccionario de la lengua de este término: “Lo que no es sagrado, ni sirve a sus usos, sino al del común de la gente. Es del latino *profanus*, que significa no religioso.”<sup>5</sup> Esto es, me circunscribí a indagar sobre

música no vinculada a ninguna manifestación de carácter religioso: ni litúrgica ni sacramental ni devocional. Además de la función, me interesaba la intencionalidad subyacente en esa música profana, y ello implicó determinar otros parámetros y escoger un repertorio dentro de éstos. En tal sentido, restringí el estudio a la música instrumental y, en cuanto a los receptores y al espacio de interacción, acoté la búsqueda a la música que tradicionalmente se denomina “de cámara”,<sup>6</sup> tanto por el espacio al que está destinada como por el reducido número de personas que intervienen en el evento sonoro, sea como emisoras, sea como receptoras. Más aun, en ese orden de ideas y considerando tanto el tema del coloquio como mis propios intereses en tanto clavecinista, decidí limitar la búsqueda a la música que no está condicionada a un texto para ser cantada ni a un *tempo* ni ritmo para ser bailada; esto es, música de “estilo fantástico”, definida por Francisco Valls en 1742:

Una composición desatada (esto es, no contrapuntística) y método libre y suelto, donde el compositor puede echar a andar por donde quiere [...] Entran también en este estilo las sinfonías, sonatas y tocatas que decía que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres, de cualesquiera instrumentos [...] violines, oboes, clarines y flautas [...]

La música instrumental de cámara —cuya existencia en la Nueva España me interesaba indagar— era aquella que resulta “difícil de ‘pensar’, con la que es difícil interactuar, [...] la que se impone y atrapa a la vez que fascina al espectador [escucha]”,<sup>8</sup> en una interacción que produce el “raptó”

4 Lucero Enriquez, “¿Y el estilo galante en Nueva España?”, en Lucero Enriquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, pp. 175-191, p. 190.

5 *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]* Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R., Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, p. 394, 2, consultado en <<http://buscon.rae.es/ntlle>>, el 24 de febrero de 2008.

6 “[...] por *Cámara* se entendía la habitación de las residencias y palacios reales reservada al uso particular del monarca y, por extensión, también a los servidores del rey[...].” Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, Madrid, Alianza Música, 1996, p. 213.

7 Francisco Valls, *Mapa armónico universal*, citado por Antonio Martín Moreno, *op. cit.*, p. 258.

8 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 23. Las traducciones son mías.

de un agente social momentáneamente pasivo ante otro agente social que, en contraposición, actúa, según lo aprecia Alfred Gell.

### CONTEXTO

Las cortes reales europeas —incluida la española— fueron ambientes propicios para la creación, la enseñanza y la recreación musicales. En el siglo XVIII, familias nobles no sólo patrocinaron capillas musicales y teatros de ópera reales como parte de sus políticas de Estado. Fueron mecenas y amantes de la música, y algunos de sus miembros discípulos talentosos de renombrados maestros, como Federico el Grande de Prusia, flautista, compositor y alumno de Johann Joachim Quantz, y, en España, María Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, cantante, compositora, tecladista y discípula de Domenico Scarlatti.

El estilo galante, de melodías cantables adornadas con gracia y fluidez, pulso armónico-tonal lento, sin modulaciones abruptas, textura homofónica sencilla y formas claramente audibles a partir de cadencias, tomó cartas credenciales como estilo moderno, atrayente y cosmopolita. Se difundió por Europa gracias al continuo movimiento de músicos italianos, principalmente, o provenientes de otros países pero con formación italiana, requisito este último muy apreciado y solicitado por varias casas reales.

En contraste, la Nueva España no tuvo una corte virreinal estable ni políticas “de Estado” que fomentaran el cultivo de la música de cualquier género. El séquito que acompañaba al virrey, formado de “familias y criados que escogieren, que sean útiles para la guerra, y la parte de su recámara, según la disposición que hubiere”,<sup>9</sup> salía en su mayoría con él al entregar éste el mando. No sólo eso, sino que tampoco pudo este virreinato americano beneficiarse del intenso ir y venir de celebridades internacionales, ya fueran compositores, cantantes o instrumentistas. Si bien formaba parte del imperio español,

la colonia estaba separada de la metrópoli por un océano y varias semanas de navegación azarosa. A ella llegaban y de ella salían músicos, sí, pero en número reducido, en forma esporádica y sin gran aura de celebridad. Si bien las causas o razones de su venida varían, los datos obtenidos indican que, en la Nueva España, a los músicos —ministriles— se les trató como criados y ellos se asumieron como tales. Lo fueron, primero, del cabildo catedralicio —institución estable que requería sus servicios para dar esplendor al culto— y, después, ya en el siglo XVIII, también del Teatro Coliseo. No constituyeron un gremio ni se rigieron por ordenanzas ni establecieron academias, como sí lo hicieron los profesionales de las llamadas artes mecánicas; de ellos, los más conspicuos miembros entre los pintores dieron, además, largas batallas por hacer valer su arte como arte noble y liberal.<sup>10</sup> No sólo es notable la inexistencia de datos respecto a alguna situación parecida en el terreno de la música, sino que sorprende la existencia de documentos que prueban lo contrario a prácticas colegiadas en interés de la profesión. Me refiero a la gestión que en noviembre de 1768 emprendieron los músicos de la Catedral de México, encabezados por Ignacio Jerusalem, maestro de capilla, para impedir la creación y funcionamiento de la capilla de música de la Real y Pontificia Universidad.<sup>11</sup> Es una paradoja de lamentables consecuencias el que “la otra música”,

10 Para conocer el contexto teórico-práctico que rodeaba a los pintores novohispanos de mediados del siglo XVIII, véase Paula Mues Orts, “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica, 2001, pp. 29-59. La gran discusión sobre la naturaleza de las artes liberales y las mecánicas y la defensa de la pintura como arte liberal y noble se dio, en los siglos XVI y XVII, en torno a la minusvaloración de que esta última había sido objeto por requerir manualidades muy específicas; véase Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed., intr. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, (Col. Arte. Grandes Temas), pp. 73-85, y Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, t. 1, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 247-305.

11 Véase Lucero Enriquez, “Música, cabildo catedralicio y Real y Pontificia Universidad: apuntes para un deslinde incierto”, en *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 85-87.

9 José Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato*, vol. 1, México, FCE, 2005, (Sección de Obras de Historia), p. 115.

la especulativa, la que formaba parte del *quadrivium*, la música de las esferas en los escritos de Platón, considerada arte liberal, no tuviera que ver con la música práctica ni con los criados que la ejecutaban, ni con la valoración social que les atribuían en estas tierras a una y a otros, según veremos más adelante. Si alguna duda hubiese de ello bastaría comparar la nómina de pintores, talleres y obras en la Nueva España del siglo XVIII con la correspondiente de músicos y música.

Sin una corte virreinal estable como fuente de información para mis fines, decidí acercarme al ámbito de la vida cotidiana laica de aquellos habitantes de la ciudad de México que vivían en casas con salones donde podría haberse suscitado la interacción buscada, puesto que la “Ilustración impuso la idea de que a cada actividad humana debía corresponderle un recinto específico”.<sup>12</sup> Por varios indicadores se sabe que miembros destacados de las elites novohispanas adoptaron esa moda en sus moradas, como lo hizo el conde del Valle de Orizaba y vizconde de San Miguel, quien, en 1749, mientras terminaban de construir el palacio que se había mandado hacer (hoy conocido como “Casa de los Azulejos”), arrendó una casa provisional donde había “sala de sillas o de resebir”, “sala grande” y sala “chica de estrado”.<sup>13</sup> Esta última, por lo visto, destinada más a la familia y a los conocidos, mientras que en las otras dos se recibiría a personas ajenas a la familia o “visitas de cumplimiento”, como se les llamaba.

En concordancia con el planteamiento epistemológico del proyecto Musicat, y aunque no fuera el fin último de este trabajo, a través del estudio de la música instrumental profana de cámara iba yo a introducirme a las habitaciones privadas de esas elites, en un intento por conocerlas.

12 Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velásquez, “Introducción General”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 21.

13 Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Ajuar doméstico y vida familiar”, en *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 131.

#### NOBLEZA PECULIAR

El retrato, como género pictórico, fue ampliamente cultivado en la cultura hispánica. El llamado “retrato de aparato”, sujeto a rígidas convenciones, es, sin embargo, un artefacto polisémico. Las virtudes morales del individuo retratado y los valores culturales de la sociedad a la que el modelo pertenece, aunados a varias intencionalidades metadiscursivas, hacen del retrato la representación de un microcosmos de significados. Son “consecuciones intelectuales de una cultura, institucionalizadas como la ley y la lengua”.<sup>14</sup> Por tanto, el pintor debe ajustarse a los convencionalismos formales que le impone la tradición en que se inscribe el género.

Es notable la ausencia de cualquier representación vinculada a la música en los retratos de virreyes y nobles de la Nueva España. Ni siquiera la hay en alegorías.<sup>15</sup> Tal hecho resulta más evidente aún en el caso de Miguel de Berrio y Saldívar, marqués de Jaral de Berrio y, por matrimonio, conde de Valparaíso. Hombre de varios intereses intelectuales<sup>16</sup> y reconocido por “la destreza con que manejaba el violín”, al parecer disfrutaba de tocar en público, ya que, cuando se le pedía, hacía “alarde de su habilidad [...] con grande aire”.<sup>17</sup> Se infiere que tocar un instrumento no era para el marqués algo vergonzante, sino al contrario: a su muerte, poseía instrumentos musicales y partituras por un valor de 1 457 y 1 027 pesos, respectivamente.<sup>18</sup> Sin embargo, ni

14 Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Carmen Bernardez Sanchis (trad.), Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, (Serie Arte, Crítica e Historia), p. 66.

15 Una excepción la constituye el retrato del virrey Miguel de Azanza en que se representa la alegoría de la fama con la trompeta que suele corresponderle como atributo: véase Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2003, p. 99.

16 Su biblioteca incluía más de 300 títulos de obras de jurisprudencia, matemáticas, arquitectura, teatro, religión, crónicas de viaje, filosofía, agricultura y otras materias, en varios idiomas: AGN, Inquisición, vol. 1191, exp. 1, ff. 1-12.

17 José Manuel de Castro Santa-Anna, “Diario de Sucesos Notables y comprende los años de 1754 a 1756”, en *Documentos para la Historia de Méjico*, tomos 5 y 6, Méjico, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, t. 6, p. 217.

18 María del Carmen Reyna, *Opulencia y desgracia de los marqueses de Jaral de Berrio*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, (Colec-



Figura 1. José Mariano Farfán de los Godos y Miranda, *Retrato de Don Miguel del Berrio y Zaldívar*, óleo sobre tela, 200 x 126 cm., 1776. Colección Banco Nacional de México.

su gusto por la lectura ni por la música se reflejan en sus retratos,<sup>19</sup> acabados ejemplos de la rigidez y el convencionalismo formal que caracterizan este género de pintura (fig. 1).<sup>20</sup>

ción *Obra Varia*), p. 144. El inventario respectivo merece un estudio aparte. Agradezco a Javier Sanchís las referencias proporcionadas en relación con la familia Berrio y Saldívar.

- 19 Hay varias reproducciones de retratos del personaje. En este caso, me refiero a las publicadas en Beatriz Mackenzie (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal-Secretaría de Cultura de Puebla, 1999, pp. 113 y 110.
- 20 Rogelio Ruiz Gomar, "La pintura de retrato en la Nueva España", en *ibid.*, p. 9.

Postura, mirada, cortinaje, escudo, cartela y bastón de mando: todo lo representado está en función del status social del personaje, cabeza "de un imperio ganadero, agrícola y minero" centrado en San Luís Potosí y Zacatecas, "valuado en 1782 en 2.5 millones de pesos".<sup>21</sup> No hay ninguna referencia visual al arte que cultivaba. Es muy evidente que se siguieron las pautas fijadas por la necesidad de los nobles novohispanos de nuevo cuño de crear una *identidad aristocrática*, en vista del "poder del retrato como modelador de identidad".<sup>22</sup> No se quiso innovar ni violentar esa tradición, a pesar de la excepcionalidad del personaje y de sus dotes intelectuales y artísticas. No hubo intención de representar estos valores. ¿Acaso no eran tales entre la nobleza novohispana? ¿Acaso no convenía dar una imagen que pudiera poner en entredicho los papeles del "hacendado, el oficial, el militar, el patrono de la Iglesia, el rentista, el cortesano [...] desempeñados por un solo patriarca"?<sup>23</sup> Ésa era la identidad y el modelo a seguir. La nobleza novohispana se tomó esos papeles muy en serio y pagó por ello. No convenía enviar mensajes contradictorios a través de un discurso iconográfico que los pusiera en duda. Ni siquiera en el discurso de género.

El estilo de rancia tradición representado en el retrato de Ana María de la Campa y Cos (fig. 2),<sup>24</sup> esposa del marqués de Jaral de Berrio, se emplea para transmitir al espectador los símbolos materiales que imprimen su identidad social al personaje retratado: desde luego, el escudo de armas acunado en el cortinaje, la inscripción que da cuenta de todos sus títulos nobiliarios, el rostro impassible —tan objetivo que parece impersonal—, los zarcillos de zafiros negros rodeados de brillantes, los doce hilos de perlas en cada antebrazo, el

- 21 Iván Escamilla, "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII", en *ibid.*, p. 52. Escamilla brinda como referencia al respecto la "Relación general de los bienes inventariados por fallecimiento del Sr. D. Miguel de Berrio y Zaldívar" (1782), f. 18, col. Rodrigo Rivero Lake.
- 22 *Idem.*
- 23 Doris M. Ladd, *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, Marita Martínez del Río de Redo (trad.), México, FCE, 2006, (Col. Sección de Obras de Historia), p. 102.
- 24 *El retrato...*, *op. cit.*, p. 109.



Figura 2. Andrés de Islas, *Retrato de Doña Ana María de la Campa y Cos, 1ª Marquesa del Jaral de Berrio*, óleo sobre tela, 193 x 134 cm., 1776. Colección Banco Nacional de México.

lujoso vestido rebordado con aplicaciones y puntas de encaje europeo, y los accesorios: reloj, abanico y cigarrera de oro. La mujer retratada sostiene, como atributo, una rosa, símbolo de piedad cristiana, discreción, amor y silencio, virtudes todas exigidas a una dama de alcurnia. La riqueza de los objetos contrasta con la austeridad inspirada por el rostro: “El despliegue de lujo que caracterizaba a la nobleza mexicana era más que un reflejo de su vanidad en delirios de grandeza. Era un comportamiento que se les exigía como requisito

de su posición”.<sup>25</sup> Salvo la rosa, todos los demás artículos representados y mencionados aparecen en forma recurrente y en cantidades considerables en los testamentos de esa nobleza femenina. La carga polisémica del retrato de aparato de estos nobles novohispanos es, pues, posible demostrarla y confirmarla mediante documentos y objetos que pertenecieron a ellos.



Figura 3. Pedro de Moncada, *Doña María Ana de Berrio y de la Campa*, ca. 1768, pastel (El Retrato Novohispano en el siglo XVIII, Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 2000, p. 115).

25 Ladd, *op. cit.*, p. 94.

En este retrato<sup>26</sup> de María Ana de Berrio y de la Campa (fig. 3), única hija del muy rico marqués que tocaba el violín, pueden observarse cambios de estilo pictórico y de algunos valores, a la vez que permanecen otros, tanto de fondo como de forma. Refleja, a mi parecer, una mentalidad de transición, en la que coexisten elementos del viejo régimen estamental, corporativo y autoritario, con nuevos valores propios del pensamiento ilustrado, como lo cortesano, lo íntimo y lo individualizado. La imagen del rostro ha dejado de ser austera e impersonal y transmite una discreta coquetería propia. El mundano escote del vestido y los hilos de perlas en cuello y muñecas, así como la rosa, lazos e hilo de gruesas perlas que adornan el peinado, más que ostentar riqueza comunican elegancia y refinamiento. No hay nada excesivo. La rosa ya no se muestra como símbolo de cualidades morales, sino de coquetería. La paleta de tonos claros y los contornos difuminados propios de la técnica al pastel, así como la idealización, amabilidad y dulzura que transmite el sujeto retratado, características del llamado, en pintura, estilo rococó, se corresponden con las propiamente musicales del estilo galante mencionadas al inicio de este artículo, crisol de estilos nacionales que irradió desde la ópera italiana a otros géneros y entidades de los que ni España ni Nueva España fueron la excepción.<sup>27</sup> No es casualidad que el pintor hubiera sido el militar siciliano Pedro de Moncada y Branciforte, marqués de Villafont, quien se casó con la retratada.

Al igual que en el caso de los retratos de virreyes, no he localizado ninguno de noble novohispano —hombre o mujer— donde se represente algún instrumento musical o libro de música, sea como parte de la escenografía, como alegoría o como un instrumento en las manos del retratado para significar que el sujeto tocaba, cantaba o escribía música. Si este hecho lo relaciono con el mundo de valores expresado en el retrato de aparato, no

puedo menos que concluir que la música no representaba un valor social entre la nobleza novohispana. Con la excepción ya citada del testamento del marqués de Jaral de Berrio, esta no valoración se confirma con la falta de referencias a instrumentos musicales, libros y papeles de música e incluso libros de otras materias en testamentos, cartas de dote y otros documentos, hecho tanto más notable cuanto extensas y prolijas son las infaltables listas de cuadros, biombos, orfebrería y un sinfín de muebles y objetos suntuarios,<sup>28</sup> por no mencionar joyas, carruajes y esclavos. Y la ausencia se corresponde con la también inexistente sala de música en los planos de las mansiones de siglo XVIII que se conocen, mientras que sí encontramos en ellos “gabinetes”, “tocadores”, “chocolateros”, “cuarto de retratos” y hasta de “placeres”, sin faltar la “asistencia”, el salón de estrado, la capilla y el “salón del dosel” —reservado, si llegaba a venir, al rey de España y a quienes tuvieran título nobiliario—.<sup>29</sup> De hecho, los cuatro últimos simbolizaban “la ostentosa conformidad de los valores más importantes de la sociedad colonial [...] lealtad a Dios, a su rey y a su familia”.<sup>30</sup>

Abundan documentos de todo tipo e iconografía suficiente para testimoniar la afición por la música y por los músicos de miembros de las casas

28 Pilar Gonzalbo, después de una búsqueda realizada en 15 000 escrituras del Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México correspondientes al periodo comprendido entre 1612 y 1762, encontró 188 cartas de dote cuyo estudio le permitió escribir que, al igual que los instrumentos musicales, es escasa “la presencia de libros, tres en una escritura de 1754, uno en 1630 y un estante con cincuenta volúmenes en 1751. En cambio las familias volcaron su devoción en la decoración de sus hogares con profusión de cuadros y tallas religiosas”: Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, pp. 125 y 132.

29 Para conocer los planos y la descripción de espacios domésticos en mansiones de la nobleza en el siglo XVIII, véanse Edith Couturier, “Plata cincelada y terciopelo carmesí: una casa para el conde de Regla”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. III, México, El Colegio de México/FCE, 2005, pp. 155-177; Verónica Zárate Toscano, “Los privilegios del nombre. Los nobles novohispanos a fines de la época colonial”, en Gonzalbo (coord.), *Historia de la vida... op. cit.*, pp. 325-356; Dirk Bühler, *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, Cristina Guillén Royo y Timo Hoderlein (trads.), Munich, Deutches Museum/ICOMOS, 2001.

30 Ladd, *op. cit.*, p. 79.

26 *El retrato... op. cit.*, p. 115.

27 El trabajo de Drew Davies que nos lleva hasta Durango hace ver con lucidez este fenómeno: Drew E. Davies, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and Aesthetics of Devotion”, tesis de Doctorado, Universidad de Chicago, 2006, Ann Arbor, ProQuest Company, UMI Microfilm 3206320.

reales de España desde el siglo XVI. En el XVIII, las más conocidas muestras de predilección fueron la de Felipe V por Carlo Broschi Farinelli, la ya mencionada de María Bárbara de Braganza por Domenico Scarlatti y la de Luis Antonio de Borbón por Luigi Boccherini.<sup>31</sup> También sobran evidencias de la intensa actividad musical desarrollada en esa centuria en las cortes de los duques de Alba, de Huéscar y de Osuna, así como en las casas de los marqueses de Ureña y de Méritos,<sup>32</sup> por sólo mencionar los más conocidos. ¿Por qué la nobleza novohispana, tan atenta a reproducir las modas y modelos metropolitanos, no copió esta particular afición? En tal sentido, ¿tenían acaso los marqueses de Jaral de Berrio y de San Cristóbal alguna capilla musical a su servicio o algún artista con quien pudieran hacer música de cámara?<sup>33</sup> No he encontrado evidencias de ello. En lo único en que sí parece haber habido emulación fue en el interés de ambos nobles criollos<sup>34</sup> por tocar violín e, incluso, escribir un tratado.<sup>35</sup> Si por falta de espacio, dinero y personal no quedó el poder sostener una pequeña capilla de música, entonces, ¿por qué no se hizo?<sup>36</sup> ¿qué tan amantes de la música eran en verdad esos nobles?,

31 Martín Moreno, *op. cit.*, pp. 214-257.

32 *Ibid.*, pp. 257-271.

33 Francisco de Solano proporciona al respecto una información interesante en *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, (Col. Biblioteca de Historia de América, 9), p. 125. Da entrada a una obra intitulada *Juego filarmónico con que cualquiera puede componer con facilidad un gran número de contradanzas a dos violines y bajo, por el marqués de san Cristóbal, natural de México*, México, 1749. No he podido localizar esta obra en una primera búsqueda. Cabe señalar que la información que se desprende del título resulta incompatible con los datos proporcionados por Ladd en relación con dicho marqués, José María Romero de Terreros y Trebuesto, primer marqués de San Cristóbal, nacido en 1766: véase Ladd, *op. cit.*, pp. 296 y 303.

34 *Ibid.*, pp. 253-254.

35 El marqués de Ureña escribió *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* y el marqués de Méritos "produjo su folleto titulado *Yerros de D. Juan Morejón en su traducción de la Dido de Metastasio*": Martín Moreno, *op. cit.*, pp. 257-258.

36 Entre parientes, "arrimados", ahijados, criados, esclavos y empleados, uno de estos nobles podía llegar a tener de 15 a 40 personas viviendo a su costa bajo el mismo techo. Si agregamos que "Etnicismo, clase y variedad provincial eran

¿acaso no eran más amantes del boato, el dispendio y la ostentación, imagen pública que la música no pareciera haber ayudado a construir?

Rebasa los límites del presente trabajo emprender un minucioso análisis del perfil de la nobleza novohispana para tratar de encontrar respuestas a las preguntas anteriores. Si bien "el concepto de nobleza en la mente española era, antes que nada y sobre todo, un rasgo de religiosa índole",<sup>37</sup> los nobles novohispanos eran muy heterogéneos por origen, capital cultural heredado y adquirido, antigüedad, naturaleza y monto de riquezas. Lo que en una primera aproximación como ésta es posible deducir es que hacer o escuchar música no era un valor social, ni para ser noble ni para sostenerse como tal. Tampoco parece haber habido una tradición familiar, al menos en algunos clanes de esa nobleza, en que se inculcase la afición por ese arte. Si a ello agregamos que no había un conservatorio o escuela de música,<sup>38</sup> y que se registraba un magro tránsito, tanto cuantitativo como cualitativo, de músicos profesionales que llegaran a transmitir y nutrir cualquier tradición surgida en estas tierras, veremos un contexto bastante raquíutico, no sólo para propiciar el interés por la música, sino también para incidir en la necesidad de contar con una formación musical profesional.

Ante la pregunta de cómo y con quiénes amenizaban los nobles sus saraos y los virreyes los "golpes de música" a que se refieren los cronistas, he llegado a la conclusión de que contrataban y pagaban a los músicos de la catedral para esos servicios, tal como lo apuntan las crónicas. Estas actividades se hallaban fuera del control de la catedral y ya que ésta no percibía por ellas ningún beneficio, sino todo lo contrario; por eso creo que son del tipo al

una característica de una casa noble", Ladd, *op. cit.*, pp. 98-99, podemos concluir que no era la falta de recursos la causa de que no tuvieran una pequeña capilla musical a su servicio.

37 *Ibid.*, p. 79.

38 El reino de Nápoles (o llamado de las Dos Sicilias, en ocasiones), parte del imperio español de 1503 a 1707 y de 1734 a 1806, donde reinó durante 25 años el futuro Carlos III de España, tenía, a principios del siglo XVIII, cuatro conservatorios: Hertz, *op. cit.*, pp. 67-78.

que se refieren las actas de cabildo como “zangonautas”.<sup>39</sup> El término<sup>40</sup> tiene connotaciones despectivas y se empleaba para designar una actividad reprochable, no sólo a los ojos del cabildo sino a los del propio maestro de capilla de la catedral. Si bien su etimología parece incierta,<sup>41</sup> su significado en las actas de mediados del siglo XVIII es bastante claro. La palabra se usa para designar los servicios musicales prestados a terceros, contratados directamente entre el o los músicos y el cliente, sin intermediación de las personas autorizadas por el cabildo. Cabe señalar que éstas concertaban servicios musicales extras —como aniversarios de difuntos— y externos —como los que se prestaban a la Real Universidad— porque eran actividades estrictamente reguladas. Los ingresos extraordinarios que por ellas se percibían, llamados obvenciones, constituían casi la mitad del salario de un músico catedralicio.<sup>42</sup> O sea que las “zangonautas” abarataban el mercado de trabajo, propiciaban una desleal competencia e incidían en el desempeño profesional del músico en la catedral. Detrás del término, se observa un fenómeno controversial como el que refiero: se satisfacían los requerimientos musicales de los nobles en detrimento del ejercicio de una profesión. El que los nobles no propiciaran la creación de capillas de músicos ni las sostuvieran tuvo algunas consecuencias dignas de estudio en el futuro. Por un lado, privó a ésa y otras elites de un bien cultural compartido que hubiera podido satisfacer la esporádica necesidad que tenían de esa música. Por otro, abatió la calidad y socavó el compromiso laboral de los músicos con la catedral y con el colegio de infantes. En lugar de contribuir a enriquecer la vida musical de la ciudad, se apro-

vecharon de la que ya existía, debilitándola: los músicos “van personalmente a sus casas, donde saben [que] hay muerto o función a ajustar la obvención por la mitad [...] poniendo en mal a toda la capilla”; no había habido quejas porque “los dichos músicos tienen mil osadías y provocaciones”; peor aún, había que contener a varios de ellos porque “estaban insolentados”.<sup>43</sup> ¿De dónde les habría llegado la arrogancia a los músicos de la catedral? Probablemente del roce con la “nobleza”, así fuera como criados. Acordes con sus aires, los “grandes de Nueva España” considerarían a los músicos simples criados eventuales, como lo eran los pasteleros o los constructores de piezas de arquitectura efímera. Si había que educarlos, entrenarlos y mantenerlos, ¡que otro lo hiciera! Ese otro fue la catedral, donde también eran criados.

La fundación del Colegio de Infantes de la Catedral de México tuvo lugar en 1725,<sup>44</sup> 31 años después que la del de Puebla.<sup>45</sup> Lo que se había llevado a cabo a lo largo de los siglos anteriores de manera cambiante, con altas y bajas que hablaban de falta de sistematización, por fin se institucionalizó. Es motivo de un estudio que está por hacerse si la creación formal del Colegio obedeció a ideas “modernas” de sus dos mecenas capitulares,<sup>46</sup> a las nece-

43 ACCMM, Actas de cabildo, libro 41, f. 311, 24 de julio de 1753.

44 “[...] Habiendo querido la divina majestad el que los grandes deseos que este muy ilustre y venerable señor Deán y Cabildo tenía se vean logrados en que los infantes del coro estén recogidos en el colegio —para que la juventud se logre con la buena educación de los maestros que se les han de poner para su enseñanza, y el régimen de casa de comunidad— y con esto se logren unos ministros \*así en la latinidad como en la música para que se obtengan las capellanías de coro y los ministerios\* de la capilla [...]”, ACCMM, *Obra pía, libro 3, Libro de la erección y fundación de el Colegio de la Asunción/ DE NUESTRA SEÑORA/ Y PATRIARCA S.S. JOSEPH/ Para los Ymphantes de el Choro de esta Sancta Iglesia Metropolitana/ de Mexico*, f. 2v. Los asteriscos indican que ese renglón fue añadido entre líneas, después de escrito el texto que le antecede y el que le sigue. He recurrido a la transcripción diplomática sólo en el título.

45 Ésta tuvo lugar en 1694. Véase Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *op. cit.*, pp. 247-256.

46 Dos miembros del cabildo fueron esos mecenas: “el señor canónigo lectoral, doctor don Juan Antonio Aldave, entró dando 2 mil pesos puestos en depósito para ayuda a los alimentos, de donde el piadoso celo y generoso ánimo del

39 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de cabildo, libro 41, f. 40, 26 de octubre de 1751. En las transcripciones documentales, he desatado abreviaturas y actualizado ortografía y puntuación.

40 Evguenia Roubina presta atención al término en su trabajo *El responsorio “Omnes Moriemini...”*, de Ignacio Jerusalem, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004, pp. 27-48.

41 El término no se encuentra ni en los diccionarios históricos de la lengua española ni en los de americanismos.

42 Véase Lucero Enríquez y Raúl Torres Medina, “Música y músicos en las actas del cabildo de la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, México, 2001, pp. 185-188.

sidades que planteaba la música que componía en esos momentos el maestro de capilla Manuel de Sumaya, al deseo de imitar al Real Colegio de Cantores de la Real Capilla<sup>47</sup> o al afán de emular a alguno de los cuatro conservatorios que funcionaban en Nápoles durante la primera mitad del siglo XVIII.

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 Jeruzalém. No hai instrumentos assí órgano, violines, violas, contrabajos, flautas, traveseras, oboes, flautas dulces y octavinos, trompas y clarinetes que no se oigan resonar en este Choro quasi diariamente.<sup>48</sup>

Lo anterior lo escribió en 1778 Juan de Viera, poblano radicado en la ciudad de México. Antonio Rubial, editor de la crónica de Viera, bien hace notar el orgullo criollo que la “empapa”. Yo agregaría que el número de miembros de la capilla parece exagerado, si consideramos los datos arrojados al respecto por los documentos del archivo catedralicio que permiten pensar en una capilla de alrededor de 20 instrumentistas, salvo si Viera consideró las voces y los capellanes de coro.

A pesar de la exaltación criolla y de una distancia de 25 años, no es descabellado inferir que éstos eran los músicos a que se refiere Castro Santa-Anna cuando narra cómo el 1º de diciembre de 1755, apenas llegado el nuevo virrey Agustín de Ahumada, marqués de las Amarillas, con su esposa Luisa María del Rosario Ahumada y Vera, se levantaron dos tablados en la plaza

señor maestrescuela, doctor don Joseph de Torres y Vergara, ofreció 10 mil pesos para la obra de dicho colegio, aplicándolo por su alma y las de sus padres”, ACCMM, *Obra pía*, libro 3, *Libro de...*, doc. cit., f. 2v.

47 Según la descripción que hace de él Martín Moreno, *op. cit.*, pp. 30 y 34.

48 Juan de Viera, “Breve compendiosa narracion de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional”, en Antonio Rubial (ed. y pról.), *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, notas de Gonzalo Obregón, México, Conaculta, 1990, (Serie Cien de México), p. 205. Por tratarse de un impreso, he conservado la ortografía y puntuación de la fuente.

mayor, uno para los virreyes y el otro para colocar a “los más diestros músicos de esta ciudad, con todo género de instrumentos, tocando varios y exquisitos conciertos [...] duró este festejo el espacio de más de tres horas”.<sup>49</sup> Aunque no fue propiamente “de cámara”, sí se trató de un concierto donde la música instrumental parece haber sido la única atracción.

En la corte que doña Luisa María del Rosario trajo de España, vino un músico, clavecinista y compositor, de nombre Matheo Andrés Tollis de la Rocca.<sup>50</sup> Siendo aficionada a la música, a los saraos, paseos y fiestas al aire libre,<sup>51</sup> sorprende que la virreina no haya alentado a Tollis a formar una capilla para el palacio virreinal. En cambio, el artista presentó un escrito que se leyó en la sesión del cabildo catedral el 4 de marzo de 1756. Pedía nada menos que una “plaza de órgano y otra proporcionada de su mérito”.<sup>52</sup> Escribió de sí mismo que era “compositor para iglesias catedrales” con habilidad para componer misas y salmos, y acompañar al órgano y al clavecín “cualquier música que se le presentare”. Su petición causó sorpresa e incomodidad al cabildo y originó una discusión “sobre el destino que a este sujeto se podía dar en la capilla, por cuanto las plazas de organistas estaban completas [...] y el magisterio de capilla también,<sup>53</sup> y que el instrumento de clave sólo servía

49 Cit. por Manuel Romero de Terreros en *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Porrúa, 1944, p. 51.

50 Véase Dianne Lehmann, “Findings Concerning the Life and Spanish Origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, septiembre de 2008, pp. 15-16. En el artículo la autora sustenta la ortografía del nombre de ese músico.

51 Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 48-57.

52 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 42, ff. 252v-253, 4 de marzo de 1756.

53 Este puesto lo había obtenido Ignacio Jerusalem después de 4 años de interinato y de presentar las varias pruebas de que constó el examen de oposición requerido: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 40, f. 92, 3 de agosto de 1750. En esta acta se trasladan los dictámenes de los examinadores. Al respecto, véase Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 1, diciembre de 2006, pp. 12-23.

en el coro en el *Miserere* del miércoles santo”.<sup>54</sup> Con sus talentos, Tollis de la Rocca hubiese podido desempeñar el cargo de maestro de la capilla virreinal. Pero, por lo visto, muy pronto se dio cuenta la marquesa de las Amarillas de los usos y costumbres de la nobleza novohispana. ¿No habrá pensado que para los 4 o 5 años que ella y su marido estarían aquí, no valía la pena formar una capilla que sus antecesores tampoco se habían tomado el trabajo de instituir?

#### CASTAS E INSTRUMENTOS MUSICALES

La novohispana fue una sociedad estamental en que la nobleza, por un lado, y los cortesanos, burócratas imperiales, comerciantes, hacendados y mineros, por otro, se afanaron por distinguirse entre sí: poseer y acumular bienes, hacer ostentación de ellos y vivir del nombre y de las rentas eran las maneras en que se evidenciaba el rango social y el poder económico. Esas manifestaciones culturales fueron parte de una herencia peninsular que dejó hondas y perdurables huellas en nuestro país. Tanto más cuanto que esas elites estaban constituidas, alrededor de 1742, por españoles —11%—, mientras que la mayoría de la población eran indios —60%—, con un porcentaje considerable —22%— de negros y mestizos.<sup>55</sup> Si bien las clases sociales no estaban claramente definidas, “todos los ricos y educados eran españoles [peninsulares o americanos]”, amén de que no se admitía como “gente decente” ni a indígenas ni a castas, salvo algunos caciques hispanizados.<sup>56</sup> Raza, condición social y status económico parecieron constituir un trinomio de tal peso en la sociedad novohispana que, hasta la fecha, nuestro paisaje social no se ha liberado de él.

Todas las casas de Méjico [...] tienen terrados, que junto con su magnificencia, las hacen vistosísimas y de bella perspectiva. Pero no obstante que

hay tanta grandeza en Méjico, caballeros tan ilustres, personas ricas, coches, carrozas, galas y extremada profusión, es el vulgo en tan crecido número, tan despilfarrado y andrajoso, que lo afea y mancha todo, causando espanto a los recién llegados [...] De cien personas que encuentres en las calles, apenas hallarás una vestida y calzada. Ven a verlo.<sup>57</sup>

Tal invitación formuló el padre peninsular capuchino Francisco de Ajofrín en su crónica escrita entre 1763 y 1765.

Considero que las representaciones iconográficas agrupadas con el nombre genérico de pintura de castas, si bien no constituyen un “género monolítico, sino uno que encierra múltiples significados”,<sup>58</sup> son de utilidad para conocer en qué contextos de la diversa y compleja realidad étnica y social ahí representada —por más estereotipada o ideologizada que haya sido esa representación— hicieron su aparición las imágenes de instrumentos musicales. Tanto más cuanto que el género de pintura de castas floreció en la temporalidad que me había yo señalado para el presente trabajo.

En los estudios de Concepción García Sáiz<sup>59</sup> y de Ilona Katzew, encontré que la guitarra de cinco órdenes, con aspecto más o menos realista, en general es tañida por hombres que representan alguna de las castas. Debido a su popularidad en el siglo XVIII y al discurso ideologizado del género pictórico, el instrumento contribuye a crear una atmósfera utópica del igualitarismo armónico y armonioso, pretensión del régimen —despótico, pero ilustrado— usada con la posible intencionalidad de conjurar disturbios entre las clases sociales. Esto, aunado a que la taxonomía de castas es confusa, da como resultado que en esas representaciones tampoco haya consistencia ni en cuanto

<sup>54</sup> ACCMM, Actas de cabildo, libro 42, foja 252v, 4 de marzo de 1756.

<sup>55</sup> D.A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, FCE, 1997, pp. 32-33. Brading proporciona estas cifras a partir de las varias fuentes que cita.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>57</sup> Francisco de Ajofrín, *Diario de viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el p. fray Francisco de Ajofrín*, 2 vols., México, Instituto Cultural Hispano-Mexicano, 1964, vol. 1, p. 77.

<sup>58</sup> Ilona Katzew, *La pintura de castas*, Singapur [Madrid], Turner/Conaculta, 2004, p. 201.

<sup>59</sup> María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989.

a la casta que tañe la guitarra ni en cuanto a su entorno ni en cuanto a la función del tañedor. Puede tratarse de un español que acompaña la danza familiar en un paisaje bucólico,<sup>60</sup> de un trovador –¿pregonero?, ¿vendedor de guitarras? – cambujo,<sup>61</sup> medio harapiento, que canta y camina con su familia en un exterior indefinible; de otro español,<sup>62</sup> que también acompaña el baile de madre e hija en un interior adivinable, o bien de un niño morisco<sup>63</sup> que, en una posible terraza, rasguea la música que danzan de sus padres. Lo que sí parece generalizado es representar a la guitarra como instrumento útil para acompañar las danzas de otros, los cantos propios o ambas cosas a la vez, como podemos observar en la ilustración (fig. 4).

Donde no parece haber esa horizontalidad social ni esa función de instrumento acompañante es en las representaciones del violín. Siempre lo vemos en las manos de un español o de un castizo en una rígida y estereotipada posición de tocar, casi con las características de un “retrato de aparato”, sentado, en un interior encortinado, junto a una esposa igualmente rígida e inexpressiva,<sup>64</sup> a veces más interesada en posar que en escucharlo, y con un hijo varón que intenta jugar con el arco,<sup>65</sup> tal como se observa en la ilustración (fig. 5).



60 *Ibid.*, p. 193.

61 *Ibid.*, p. 181.

62 *Ibid.*, p. 105.

63 *Ibid.*, p. 141.

64 *Ibid.*, p. 153.

65 *Ibid.*, p. 126.



Figura 4. Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto: Lucero Enríquez.



Figura 5. Andrés de Islas, *No. 3 De Castizo y Española, nace Español*, 1774. Museo de América, Madrid, núm. inv. 1980/03/03.



TÍTULO	FECHACIÓN DEL MS.	AUTOR
[ <i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín</i> ] <sup>70</sup>	ca. 1760	[Joseph de Herrando]
"34 sonatas" <sup>71</sup>	Segundo tercio del siglo XVIII	Anónimo
"The Elaeonor Hague Manuscript" <sup>73</sup>	1772	Anónimos
		Pedro Locatelli Luis Misón
<i>Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra ...</i> <sup>74</sup>	1776	Juan Antonio de Vargas y Guzmán

CONTENIDO	INSTRUMENTO	LOCALIZACIÓN Y SIGNATURA
Tratado teórico-práctico	Violín	Colección Elisa Osorio
20 estudios		Bolio de Saldívar
34 sonatas en un movimiento [ <i>solfeggi</i> ]	Dos instrumentos (soprano y bajo) y/o teclado, y/o un instrumento soprano y bajo continuo	Sustraído del archivo de música de la Catedral Metropolitana de México <sup>72</sup>
296 danzas	Violín	Braun Research Library, Southwest Museum, Los Ángeles, MS203
Allegro		Eleanor Hague
<i>Allegro de Dn Pedro Locatelli</i> [ <i>sic</i> ]		
<i>Adagio solo de Dn Luis Mison</i>		
Un tratado teórico práctico	Guitarra de 6 órdenes	Archivo General de la Nación, Indiferente
13 sonatas <sup>75</sup>	y bajo continuo	virreinal, caja 463, exp. 002, Ayuntamientos <sup>76</sup>

70 Este tratado de violín fue considerado anónimo por Gabriel Saldívar. De acuerdo con lo que escribe Craig Russell, podría ser copia manuscrita de un tratado del virtuoso español Joseph de Herrando, publicado en París en 1756: Craig H. Russell, "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 51-97. Russell, a quien la viuda de Saldívar le permitió fotografiar y trabajar con el manuscrito, hace notar esto: "Es significativo que el manuscrito de la ciudad de México [...] contiene 28 estudios de Herrando que sólo se encuentran en esta fuente": p. 58.

71 *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII. Nueva España*, (facsimilar y versión *Urtext*), int. y ed. de Lucero Enríquez, versión en trío registrada en CD, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007. El manuscrito, incompleto, ya no se localiza en el archivo de música de la Catedral de México. Se puede consultar en "Legajo de sonatas y minuetos, siglo XVIII", Archivo de la Catedral Metropolitana de México, Serie música sacra, Sección de microfilmes, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., rollo 9.4.5.1.I. En marzo de 2008, Laureen Whitelaw descubrió 8 concordancias de esta obra con una de Leonardo Leo, *XII solfeggi a voce sola di soprano con basso del Sigre Leonardo Leo*, manuscrito resguardado por la Biblioteca Diocesana de Münster, Alemania, D-MÜs: Santini-Bibliothek, Shelf No: SANT Hs 2369 (Nr. 1-12). Véase Laureen Whitelaw, "Discovery of the Authorship of 34 Sonatas from Eighteenth-Century Mexico City", en

*Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, septiembre de 2008. Están por hacerse los estudios de concordancia respecto de las restantes.

72 "Legajo de sonatas...", micr. cit.

73 Craig H. Russell, "The Eleanor Hague Manuscript: A Sampler of Musical Life in Eighteenth-Century Mexico", en *Inter-American Music Review*, vol. 14, núm. 2, 1995, pp. 39-62.

74 Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo. Veracruz, 1776*, 3 vols., Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero (eds.), México, Archivo General de la Nación, 1986.

75 Esta pequeña colección de 13 sonatas constituye una de las diferencias sustanciales entre el ejemplar de México y los otros dos del mismo autor: el que se encuentra en Chicago, también de 1776, y el que se localizó en Oviedo, de 1773. Salvo la última sonata, las otras doce pueden agruparse de tres en tres, tanto por la alternancia de *tempi* como por las relaciones tonales que guardan entre sí. De esta manera se integran sonatas de tres movimientos. El carácter didáctico de las obras no obsta para que puedan considerarse como música de cámara, esto es, la música sobre la que me propuse indagar en este trabajo.

76 Agradezco a Coralía Bustos, Josefina Torres Guzmán y Salvador Valdez la localización del manuscrito.

LOS ARCHIVOS

Como ya indiqué, la moda entre la nobleza española y la novohispana de tocar el violín se ve reflejada con puntualidad en las series de castas. Pero no sólo eso, pues lo que muestran en su conjunto estas series, los retratos, las crónicas y los documentos consultados se corresponde con el contenido de las colecciones que listo en el cuadro 1. Y éstas, a su vez, con la escena representada en el biombo anónimo *El sarao* (fig. 6), donde podemos ver un conjunto instrumental formado por voz, flauta, violín, guitarra y bajo que acompañan a una pareja de bailarines. Aunque con perspectiva y trazo ingenuos y algo torpes, el autor anónimo ha logrado representar la música vocal, instrumental y la danza en un ambiente por entero galante, tanto en la forma como en los valores que transmite.

En el cuadro 1 se puede observar: a) el escaso número de colecciones; b) el predominio de obras para acompañar la danza; c) los nombres —pocos—



Figura 6. Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Reprografía: Ernesto Peñaloza, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

de autores escasamente conocidos o de difícil identificación (Nicolini, Pichiforte, Antonio, Bartolomé Gerardo); d) la inexistencia de obras de músicos novohispanos o radicados en la Nueva España que fueran conocidos por sus actividades en el Teatro Coliseo o en la catedral (Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca, por citar sólo a dos); e) la recurrencia de obras de ciertos autores (sea explícitamente nombrados sea deducidos por las concordanancias que se han encontrado: Santiago de Murcia, Archangelo Corelli, Pietro Locatelli y Luis Misón). No puedo dejar de hacer notar que el panorama de la música de cámara no resulta halagüeño, sino todo lo contrario.

CONCLUSIONES

A continuación, enumero los resultados preliminares a que la presente investigación me ha conducido.

El primero es que hacer o escuchar música instrumental de cámara no parece haber sido práctica usual entre la nobleza novohispana, como sí lo eran los juegos de cartas o la práctica de beber chocolate.

El segundo es que a las elites de la ciudad de México les sobran tiempo y espacio para ostentar todo género de riquezas materiales, incluidas donaciones para causas espirituales que podrían granjearles admiración, pero que en sus vidas, salvo las consabidas excepciones, no tenían cabida los discretos goces del espíritu como el de escuchar o hacer música de cámara. Entre tantas joyas, vajillas, escribanías, carrozas, criados, nanas y esclavos, no hay evidencias de que hubiera habido ni dinero ni lugar para un músico ni para un instrumento musical.

La tercer conclusión parecería una perogrullada, pero no lo es: como no se han localizado pinturas, crónicas, archivos particulares ni documentos que puedan evidenciar, más allá de la excepción casuística, que en el periodo galante se practicó en la capital de la Nueva España el tocar música de cámara en casas de la nobleza, ello puede deberse muy probablemente a que esa tradición no encontró aquí y en esa clase social un contexto favorable para

desarrollarse. Considero que debe ampliarse el corpus de estudio para incluir a quienes, sin ostentar un título nobiliario ni detentar grandes fortunas, forman parte, sin embargo, de otros grupos privilegiados novohispanos: escribanos, oidores, médicos e incluso ricos comerciantes y afamados maestros de algún arte mecánica, que por ejercer labores con las manos, eran despreciados por “la nobleza”. Hoy se sabe que fue en esos sectores intermedios y en las tertulias caseras que sus miembros organizaban donde floreció en el siglo XIX la música mexicana de salón, en especial la dedicada al piano. De esto último sí hay evidencias musicales, iconográficas, hemerográficas y documentales. Cabe aclarar que el hacer música de cámara en casa, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, fue una tradición centroeuropea que sí logró penetrar en el ámbito cultural español.

La cuarta conclusión es que fue en la catedral donde actuaron los mejores músicos de que se podía disponer en estas tierras. Y que ahí también fue donde se formaron, con las limitaciones impuestas por ese contexto, los músicos novohispanos que servían a las elites (y también al teatro) cuando se trataba de disfrutar de un concierto.

El quinto resultado del presente trabajo es que tocar un instrumento musical no representaba en las elites de la ciudad de México un valor social del que pudieran enorgullecerse, aunque sí servía en el imaginario colectivo para distinguir raza y nivel socioeconómico.

La sexta conclusión es que, con bastante probabilidad, la catedral, gracias a obras instrumentales intercaladas en el ritual, se transformaba momentáneamente en sala de conciertos. En algunas de esas obras —que por sus características podrían adscribirse a la música de cámara—, se reflejarían los estilos y tendencias de la música europea del momento y es en ellas donde habría que buscar el florecimiento de la música galante en la Nueva España.

Son las crónicas, las representaciones iconográficas y las pocas obras instrumentales del periodo comprendidas entre 1720 y 1780 de que tenemos noticia lo que nos habla, así sea con su silencio y justamente por él, de la

música de cámara a la que me he referido al principio de este trabajo. La música que no cumple más propósito que el ser escuchada y disfrutada por sí misma, por el deleite que produce la aprehensión intuitiva de las relaciones estructurales que percibe el oído, deleite que depende del conocimiento inducido en una cultura musical propicia.<sup>77</sup>

#### ABREVIATURAS

ACMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México  
AGN Archivo General de la Nación

#### FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS\*

- ACMM Series: Actas de cabildo, libros 40, 41, 42.  
Obra pía, libro 3, *Libro de la erección y fundación de el Collegio de la Asumpcion DE NUESTRA SEÑORA Y PATRIARCA S.S. JOSEPH Para los Ymphantes de el Choro de esta Sancta Iglesia Metropolitana de Mexico*
- AGN Serie: Inquisición, vol. 1191, exp. 1.  
*34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII. Nueva España*, (facsimilar y versión *Urtext*), intr. y ed. de Lucero Enríquez, versión en trío registrado en CD, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1980 (Serie Ensayistas, 150).

77 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a. ed., 29 vols., Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 36-37, s.v. “absolute music”.

\* N. de E.: Se ha conservado la ortografía de nombres propios y títulos de las fuentes.

- Ajofrín, Francisco de, *Diario de viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el p. fray Francisco de Ajofrín*, 2 vols., México, Instituto Cultural Hispano-Mexicano, 1964.
- Arriaga, Gerardo, "Un manuscrito mexicano de música barroca", en *Revista de Musicología*, vol. 5, núm. 1, enero-junio de 1982.
- Ausoni, Alberto, *La música*, Jofre Homedes Beutnagel (trad.), Barcelona, Electa, 2006, (Los Diccionarios del Arte).
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención*, Carmen Bernardez Sanchis (trad.), Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, (Serie Arte, Crítica e Historia).
- Brading, D.A., *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, FCE, 1997.
- Bühler, Dirk, *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, Cristina Guillén Royo y Timo Hoderlein (trads.), Munich, Deutches Museum/ICOMOS, 2001.
- Castro Santa-Anna, José Manuel de, "Diario de Sucesos Notables y comprende los años de 1754 a 1756", en *Documentos para la Historia de Méjico*, tomos 5 y 6, Méjico, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854.
- Couturier, Edith, "Plata cincelada y terciopelo carmesí: una casa para el conde de Regla", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. III, México, El Colegio de México/FCE, 2005.
- Curiel, Gustavo, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velásquez, "Introducción General", en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999.
- Davies, Drew E., "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and Aesthetics of Devotion", tesis de Doctorado, Universidad de Chicago, 2006, Ann Arbor, ProQuest Company, UMI Microfilm 3206320.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, consultado en <<http://buscon.rae.es/ntlle>>, el 24 de febrero de 2008.
- Díez-Canedo Flores, María, "La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 2007.
- Enríquez, Lucero, "¿Y el estilo galante en Nueva España?", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- , "Música, cabildo catedralicio y Real y Pontificia Universidad: apuntes para un deslinde incierto", en *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- , y Raúl Torres Medina, "Música y músicos en las actas del cabildo de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, México, 2001.
- Escamilla, Iván, "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII", en Beatriz Mackenzie (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal-Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Galí Boadella, Montserrat, "La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989.

- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, "Ajuar doméstico y vida familiar", en *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Heartz, Daniel, *Music in the European Capitals. The Galant Style: 1720-1780*, Nueva York, W. W. Norton, 2003.
- Katzew, Ilona, *La pintura de castas*, Singapur [Madrid], Turner/Conaculta, 2004.
- Ladd, Doris M., *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, Marita Martínez del Río de Redo (trad.), México, FCE, 2006, (Col. Sección de Obras de Historia).
- Lehmann, Dianne, "Findings Concerning the Life and Spanish Origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, septiembre de 2008.
- Mackenzie, Beatriz (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal-Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1996.
- Mues Orts, Paula, "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica, 2001.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed., intr. y notas Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990 (Col. Arte. Grandes Temas).
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, t. 1, Madrid, Aguilar, 1988.
- Reyna, María del Carmen, *Opulencia y desgracia de los marqueses de Jaral de Berrio*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, (Colección Obra Varia).
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2003.
- Romero de Terreros, Manuel, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Porrúa, 1944.
- Roubina, Evguenia, *El responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004.
- Rubio Mañé, José Ignacio, *El Virreinato*, vol. 1, México, FCE, 2005, (Sección de Obras de Historia).
- Ruiz Gomar, Rogelio, "La pintura de retrato en la Nueva España", en Beatriz Mackenzie (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal-Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Russell, Craig H., "The Eleanor Hague Manuscript: A Sampler of Musical Life in Eighteenth-Century Mexico", en *Inter-American Music Review*, vol. 14, núm. 2, 1995.
- , "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997.
- Santiago de Murcia's "Código Saldívar No. 4". *A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, 2 vols., Craig Russell (ed.), Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1995.
- Solano, Francisco de, *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, (Col. Biblioteca de Historia de América, 9).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a. ed., 29 vols., Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan, 2001.
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte*

- del bajo. Veracruz, 1776*, 3 vols., Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero (eds.), México, Archivo General de la Nación, 1986.
- Viera, Juan de, “Breve compendiosa narracion de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional”, en Antonio Rubial (ed., pról.), *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, notas de Gonzalo Obregón, México, Conaculta, 1990, (Serie Cien de México).
- Whitelaw, Lauren, “Discovery of the Authorship of 34 Sonatas from Eighteenth-Century Mexico City”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, septiembre de 2008.
- Zamora, Fernando, y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 1, diciembre de 2006.
- Zárate Toscano, Verónica, “Los privilegios del nombre. Los nobles novohispanos a fines de la época colonial”, en Gonzalbo (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. III, México, El Colegio de México/FCE, 2005.

## AVANCES Y HALLAZGOS

IV Coloquio Musicat

*Harmonia mundi*: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX  
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,  
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.