

Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2023

19

SUMARIO

DOSSIER | pág. 3

Introducción

Alejandro Vera

“Sobre una falsa dicotomía en modelos analíticos: la música vocal ‘sin instrumentos’ de Antonio Juanas como texto y contexto (México, ca. 1800)”

Javier Marín-López

“La Secuencia de Difuntos como un espacio de convivencia entre la tradición peninsular y el estilo italiano: análisis de ‘italianismos’ y ‘españolismos’ en la Secuencia de Ochando, Nebra y Jerusalem”

Gladys A. Zamora Pineda

Ilustración de tapa:

Graduale, Misas para el año y difuntos, fol. 70 MPCANT/28, BNE.. En: “La Secuencia de Difuntos como un espacio de convivencia entre la tradición peninsular y el estilo italiano: análisis de ‘italianismos’ y ‘españolismos’ en la Secuencia de Ochando, Nebra y Jerusalem” fig. 1, Gladys A. Zamora Pineda, *Bibliographica Americana* N° 19. Dic. 2023.



“La persistencia de los ocho tonos polifónicos en la música hispánica del siglo XVIII: la Misa en ‘Re Mayor’ de José de Nebra”

Alejandro Vera

“Oír a María. Estilo y expresión en las antífonas votivas de Sumaya”

Lucas Reccitelli

“*Al par de ti dichosa* (1817) de Juan Paris. Un villancico teatral para Santiago de Cuba”

Claudia Fallarero Valdivia

“Lágrimas y espiritualidad portuguesa en fray Felipe de la Madre de Dios”

Carolina Sacristán Ramírez

ARTÍCULOS | pág. 137

“México: un golfo de bienes en la globalización temprana. Hacia un reposicionamiento de Grandeza mexicana (1604)”

Rocío Belén Hernández

“Un agente entre dos mundos: traducción cultural, alteridad y construcción política en la correspondencia del gobernador rioplatense Diego de Góngora 1618-1623”

Roberto Jendrulek

“Domingo de Azcuénaga y los inicios de la Literatura Infantil en el Río de la Plata”

Marcelo Emilio Bianchi Bustos

RESEÑA | pág. 169

Lenguaje y política: conceptos claves en el Río de la Plata (1780-1870) de Goldman, Noemí

María Belén Fuentes

Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1425EID)
República Argentina
Tel.: 54 (011) 4808-6000, int. 1356

EL ANÁLISIS MUSICAL, LA HISPANOAMÉRICA COLONIAL Y LA MUSICOLOGÍA HISTÓRICA: INTRODUCCIÓN AL DOSSIER

Alejandro Vera

Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Música – Chile
averaa@uc.cl

El análisis musical y la Hispanoamérica colonial

Tradicionalmente, el análisis musical ha tenido una presencia escasa en los estudios sobre el período colonial hispanoamericano. Esto no implica hacer caso omiso de algunos textos clásicos que sí lo utilizan, como aquellos que Stevenson (1959) y Claro (1972) dedicaron a la obra de Tomás de Torrejón y Velasco. Sin embargo, lo que predominó durante el siglo XX fueron trabajos de índole histórica y documental, que daban cuenta de la música conservada en determinados archivos y buscaban relacionarla con su contexto pero, por lo general, sin interesarse ni por su estructura interna ni por los posibles vínculos entre esta y su entorno socio-cultural.¹ El problema está lejos de haberse resuelto si se considera la siguiente afirmación de Olga Sánchez-Kisielewska (2015, 31), en un trabajo relativamente cercano en el tiempo:

... a nivel de análisis musical, queda mucho por investigar, tanto en la península como en el Nuevo Mundo, acerca del grado y naturaleza de las transformaciones estilísticas que afectaron a diferentes parámetros del tejido musical y tuvieron lugar en diferentes periodos, áreas geográficas y géneros musicales.

En un libro aún más reciente, Leonardo Waisman ha vuelto a denunciar este problema al afirmar que el análisis musical y estilístico constituye

una carencia casi absoluta en los estudios previos, no solo del repertorio americano, sino de toda la música vocal hispánica del siglo XVII. La musicología en lengua española nunca pasó por un “período Adler”: saltó del positivismo de la pura recolección de datos a las distintas modas posmodernas, sin haber formado una escuela sólida de análisis musical que fuera más allá de rotular elementos (Waisman 2019, 13-14).

Aunque sea difícil rebatir el diagnóstico en términos generales, es posible matizarlo al menos desde dos puntos de vista. Primero, debe reconocerse que con la llegada del siglo XXI ha comenzado a incrementarse la presencia del análisis musical en los estudios sobre la música del período colonial. Bernardo Illari y el propio Waisman han contribuido a ello, al vincular aspectos de índole sociocultural con la composición y práctica de la música, tanto en el ámbito misional como catedralicio (e.g. Illari 2001; Waisman 2004). Asimismo, Drew E. Davies y otros se han interesado por la influencia del estilo galante en el repertorio novohispano (Davies 2006; cf. Zamora 2016).

Segundo, de los párrafos citados parece desprenderse que el problema es propio de la musicología española e hispanoamericana; pero, aunque sea cierto que el análisis musical ha alcanzado un mayor desarrollo en los países de habla inglesa y alemana, incluso allí su relación con la musicología histórica no ha estado exenta de dificultades y polémicas. En el apartado siguiente propongo algunas reflexiones al respecto, con vistas a contextualizar los trabajos que integran este dossier.

Análisis musical y musicología histórica

Explicar la relación entre los dos conceptos que titulan este apartado podría parecer simple: el análisis musical constituye una herramienta para la musicología histórica, podríamos decir para zanjar rápidamente el asunto.² Sin embargo, la interacción entre dichos campos ha sido problemática incluso en la musicología

1. Los ejemplos son demasiados como para citarlos aquí. Una visión de conjunto puede verse en el libro de Juliana Pérez (2010).

2. Así ocurre, de hecho, en muchos trabajos musicológicos. Por ejemplo, en el capítulo 3 de su libro *Los sonidos de la nación moderna...*, Alejandro Madrid (2008) utiliza el análisis schenkeriano para cuestionar el modo tradicional de entender la obra de compositores mexicanos como Carlos Chávez, Julián Carrillo y Manuel Ponce.

de Estados Unidos y otros países que cuentan ya con una sólida tradición analítica. Parte de las dificultades se debe a posiciones antitéticas y aparentemente irreconciliables que suelen emerger en el mundo académico. Las siguientes palabras de Kevin Korsyn ilustran algunas de ellas:

... se nos advierte con frecuencia que necesitamos elevar la composición autónoma sobre sus contextos históricos y sociales, o viceversa; que debemos hacer que el lenguaje del campo sea más evocador, más personal y más expresivo o, por el contrario, purgarlo de todos los elementos subjetivos; que debemos aspirar a la exactitud matemática o aborrecer las ciencias de los números; que debemos defender los cánones tradicionales de la música occidental o derrocarlos, o prescindir por completo de la noción de canon. Estos valores se pueden describir en términos de oposiciones binarias como texto/contexto, subjetividad/objetividad, estructura/sentimiento, elite/popular, occidental/no occidental, etc. (Korsyn 2003, 33).³

Como el cuestionamiento de tales oposiciones parece central no solo para la integración del análisis musical dentro del campo musicológico, sino para la construcción de una musicología más fecunda y menos prejuiciosa (cf. Treitler 2004, 13), en las páginas que siguen paso revista a algunas de ellas.

Texto (o forma) vs. contexto

Esta dicotomía es quizá la más persistente. Giles Hooper afirma al respecto:

el principal desafío que enfrenta el estudio musicológico contemporáneo tiene menos que ver con las vicisitudes de la teoría “posmoderna” y la denigración de un “modernismo” pasado de moda — actitud que solo sirve para oscurecer y distraer de asuntos más productivos y pertinentes— que con navegar entre lo que a primera vista son dos concepciones bastante antitéticas: la música como manifestación autónoma de relaciones estructurales abstractas y la música como un fenómeno concreto o simbólico mediado en su totalidad y de muy diversas formas. En este sentido, la contraparte más adecuada del formalismo sería algo así como el “contextualismo”, que en muchas de sus formas —entre ellas la historicista, la hermenéutica y la (post)marxista— tiene una larga y compleja tradición que también se extiende harto más allá de la simplista dicotomía entre “moderno” y “posmoderno” (Hooper 2006, 73).

En Norteamérica, el asunto ha adquirido un talante disciplinario por el desarrollo de un campo académico conocido como *teoría de la música*, que tiene en el análisis su herramienta principal. Como Juan Pablo González señala, desde este campo se ha cuestionado a la musicología histórica “por su excesiva preocupación por el contexto”, mientras que desde la musicología histórica se ha cuestionado a la teoría de la música “por su excesiva adherencia al texto” (2013, 44). Dado que por “texto” se entiende normalmente el conjunto de formas gráficas dispuestas en una partitura, no sorprende que las críticas más agrias hayan apuntado no hacia el análisis musical en su conjunto sino hacia el análisis formal, que se circunscribe, al menos en teoría, a la dimensión estructural de las obras musicales.

La crítica más frecuente es que este tipo de análisis excluye la dimensión subjetiva o sensible de la música y que, de esa manera, dice poco o nada sobre su significado (Hernández 2012, 48). Ya Joseph Kerman, en un célebre artículo sobre el tema (1980), escrito en gran medida como respuesta a la creación de la Society for Music Theory en los Estados Unidos de América, planteó la necesidad de enriquecer el análisis formal con una visión “crítica”, es decir, más comprensiva, humana, práctica y poli-dimensional, que considerara los diferentes sentidos que un mismo grupo de notas podía llegar a adquirir en contextos diversos. Para el autor, no era posible ni deseable prescindir del análisis formal, ya que constituía el medio indispensable para cualquier evaluación crítica; pero sí resultaba necesario trascender las ideas de forma y unidad orgánica para considerar otros valores, más vinculados con la emoción y el placer (Kerman 1980).

Otra crítica al análisis formal apunta a su incapacidad —o al menos dificultad— para cumplir con sus propios objetivos y atenerse exclusivamente a la forma. Leo Treitler ha hecho notar la tendencia de los formalistas a utilizar un lenguaje afectivo, que no escatima en términos como “incertidumbre”, “tensión” o “relajación” (Treitler 1989, 29-32). Véase, si no, la descripción metafórica de la melodía inicial de la obertura

3. Todas las traducciones son mías.

Prometeo de Beethoven que Eduard Hanslick incluyó en su libro de 1854, pese a su declarada pretensión de describir objetivamente su “contenido”:

el tercero y cuarto [compás] prosiguen la misma marcha en mayor extensión, las gotas de la fuente arrojadas a lo alto caen para ejecutar en los cuatros compases siguientes la misma figura y el mismo dibujo. [...] Esa correspondencia recíproca entre melodía, ritmo y armonía produce un cuadro simétrico y no obstante variado, al que el timbre de los distintos instrumentos y el cambio de la intensidad del sonido agregan luces y sombras más ricas aún (Hanslick 1947, 29-30).

Se ha criticado también la vinculación exclusiva o preferente del análisis formal con la partitura y su consecuente desatención hacia aspectos más difíciles de graficar, como la *performance*. En palabras de González (2013, 90), “el análisis musicológico ha definido la música exclusivamente desde aquellos rasgos que pueden ser registrados gráficamente en partitura. Ha sido más bien desde la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular, sin olvidar los estudios culturales y de género, desde donde se han producido demandas de ampliación de lo musical”.

Por último, otra crítica frecuente al análisis formal tiene que ver con el tipo de escucha que supuestamente implicaría: la de un conjunto de sonidos, formas o estructuras desprovistas de un sentido extramusical. La crítica, en este caso, sostiene que una escucha como esa es imposible, dado que el ser humano inevitablemente tiende a vincular los sonidos musicales con algo más.⁴ Afirmar lo contrario equivaldría a un empobrecimiento de la experiencia musical, al despojarla de sus relaciones con el entorno. Incluso, se ha llegado a afirmar que la música, así entendida, simplemente no existiría.⁵ En otras palabras, la escucha sería siempre, en mayor o menor medida, referencial o contextual.

Si bien estas críticas parecen razonables, no dejan de tener sus propios sesgos e inconsistencias. Es verdad que muchos formalistas, desde Hanslick en adelante, han defendido que el análisis musical debe estar desprovisto de toda subjetividad. Pero ya hemos visto que raramente han cumplido este propósito. Además, la afirmación de que el análisis formal excluye la dimensión subjetiva o sensible de la música contradice una premisa central para la musicología de hoy en día, ya defendida por el propio Kerman en otro trabajo de su autoría (1985, 127): que resulta imposible realizar una descripción objetiva y desprovista de toda interpretación, incluso en aquellas tareas que aparentan una menor implicación subjetiva, como la catalogación y la transcripción (Ramos 2003, 12).

Por otro lado, las críticas señaladas suelen entender el análisis de un modo simplificador, que no toma en cuenta las circunstancias históricas que llevaron a su desarrollo —algo paradójico si se considera que una de las principales críticas hacia el análisis formal radica en su falta de perspectiva histórica, como se verá—. Por ejemplo, la desatención hacia otras dimensiones del hecho musical como la *performance*, propia del siglo XIX y buena parte del siglo XX, tiene que ver no tanto con un fetichismo hacia la obra o una idealización del genio creador, como suele afirmarse, sino con la factibilidad, en términos prácticos, de analizar una partitura, frente a la imposibilidad —o al menos sería dificultad— de analizar una interpretación que no quedaba registrada. No es casualidad que la tendencia a analizar diferentes versiones musicales de una misma obra o canción experimentara un auge en la “era del disco”, como llama Antoine Hennion (1998, 18) a las últimas décadas del siglo XX, pues sin esta forma de registro dicha empresa resultaba casi inabordable. Pero estas circunstancias suelen obviarse, aunque hacerlo sea ahistórico (cf. Treitler 2004, 14), quizá porque de esa forma es posible entender las perspectivas actuales como un progreso respecto de las del pasado.⁶

En cuanto a la dicotomía entre escucha formal (o estructural) y contextual (o referencial), resulta obvio que implica problemas filosóficos acerca de cómo expresaría la música un contenido no-musical y cómo sería este percibido por los oyentes; problemas que han sido convenientemente discutidos por Stephen Davies (2017) y otros filósofos de la música. Pero, en términos concretos, el problema no radica tanto en

4. Por ejemplo, Susan McClary afirma en uno de sus célebres trabajos: “Mientras los compositores [del siglo XIX] accedieran a atenerse a la narrativa estándar, ellos y sus audiencias podían fingir que escuchaban según el Geist de Hegel o la voluntad de Schopenhauer: una ilusión que estaba siempre estrechamente delimitada por la convención, siempre ideológicamente saturada” (1995, 333).

5. Véase, no obstante, la crítica de Treitler (2004, 13-14) a esta afirmación.

6. Dice Luis Antonio González Marín que la musicología actual “corre el riesgo de caer en cierta autocomplacencia y en una fe en el progreso que puede amparar el desprecio hacia metodologías de la musicología positivista —viejas— que no necesariamente han perdido su validez...” (González Marín 2016, 57).

las preferencias por un tipo de escucha u otro como en la tendencia a concebirlas como absolutas que se excluyen mutuamente. Una alternativa mucho más productiva consistiría en entenderlos como extremos dentro de una amplia gama de posibilidades a las que pueden recurrir diferentes sujetos dependiendo de su formación, gustos y circunstancias. Más aún, si aceptamos la premisa de que “los seres humanos somos, en realidad, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo...” (Vila 2001, 33),⁷ es posible que una misma persona experimente diferentes formas de escucha a lo largo de su vida, incluso con una misma obra o tipo de música, como de hecho me ocurre con frecuencia en mi propia experiencia cotidiana.

La superación de esta mirada absolutista implica que es posible mirar la música como forma de manera provisoria, con vistas a un análisis posterior de otros aspectos. Esta es, de hecho, la postura predominante en los textos de las últimas décadas, aun si defienden la validez del análisis formal. Jean-Jacques Nattiez, en un trabajo publicado originalmente a finales de los años noventa, considera legítimo analizar “la forma simbólica del objeto estudiado, independientemente de las estrategias de producción y de las estrategias de percepción que están ligadas a él”, por cuanto “Entre el proceso poético y el proceso estético existe [...] una *huella material* que no es en sí misma portadora de significaciones inmediatamente legibles, *pero sin la cual las significaciones no podrían existir*”. Se trata, en otras palabras, de identificar y describir dichas “formas y estructuras más o menos regulares” —lo que el autor llama “análisis de nivel neutro”— para luego establecer sus redes de significaciones (Nattiez 2011, 22). En este mismo sentido, Jean Molino entiende el “análisis de la sintáctica combinatoria” como “una etapa —necesaria pero provisional— en el análisis del hecho musical...” (Molino 2011, 153-154); y Kofi Agawu sostiene que el punto relevante no es si una obra musical es autónoma o no de su contexto, “sino cuándo, dentro del proceso analítico, resulta apropiado entenderla así con fines heurísticos específicos” (Agawu 2004, 269).⁸

Es cierto que “los más exhaustivos esfuerzos sistemáticos no pueden ocultar la incomodidad que genera ese ‘algo más’ que se resiste a dejarse capturar por las tramas de sus modelos, y que parece más seductor que las asépticas cascadas estructurales”, como afirma Omar Corrado (1995, 59). Pero también, que el análisis centrado en el proceso de recepción de cualquier música no puede evitar “algún tipo de referencia a las propiedades intrínsecas de la música en sí misma”, como afirma Hooper (2006, 80).

Podrá replicarse que dichas propiedades son una construcción subjetiva antes que una realidad dada; pero lo mismo puede decirse del contexto, ya que, como Korsyn señala, tanto este como la forma “se construyen en lugar de estar dados y dependen, como una condición de posibilidad, de los modelos conceptuales disponibles en una cultura determinada” (2003, 124). Sería mejor, entonces, como este mismo autor sugiere, concebir la relación entre forma (o texto) y contexto como una cinta de Moebius, en la que sus dos caras se unen y entrecruzan.⁹ Desde esta perspectiva, el análisis formal y la musicología pasan a entenderse como campos complementarios en vez de entidades separadas que solo pueden relacionarse mediante diferencias jerárquicas o subordinaciones (*Ibid.* 88).

Clásico vs. popular

Algunos autores admiten la validez del análisis formal en el sentido provisorio descrito arriba, pero fundamentalmente para un tipo de repertorio: el clásico o de tradición escrita. González (2013, 79) afirma que no existen “herramientas suficientes para analizar una simple canción popular en su dimensión performativa, sonora e, incluso, formal, debiendo recurrir a enfoques y terminologías del análisis clásico que no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular...”. Nuevamente la crítica parece razonable a simple vista, pero conlleva un peligro que ya ha advertido Hennion. Según este autor, conviene recordar siempre que la música popular y la clásica pertenecen a una historia común y comparten medios y técnicas,

7. Korsyn (2003, 63) vincula esta idea con la perspectiva lacaniana sobre el sujeto.

8. Esta perspectiva, no obstante, tampoco resuelve todos los problemas, ya que implica una concepción del análisis, y en general del trabajo empírico, como meros pasos previos para un fin mayor, lo que puede redundar en una visión simplificadora e incluso despectiva hacia ambos (cf. Lowinsky 1965, 224-225).

9. Véanse las reflexiones al respecto en el preámbulo del artículo de Javier Marín. El autor propone que las teorías del lingüista holandés Teun Van Dijk pueden ser útiles en este punto, porque plantean que el texto y el contexto se influyen mutuamente.

“en lugar de llevarlas de vuelta a oposiciones esencialistas, cuyos manantiales a menudo surgen más de la activación moderna de mitos que del análisis histórico...” (1998, 11). Tan cuestionable sería aplicar a la música popular, sin recaudo alguno, métodos analíticos que fueron desarrollados para la música clásica, como sostener que la música popular se diferencia tanto de aquella que no admite ninguno de los análisis tradicionales. En cierto sentido, las propuestas de métodos específicos que sostienen la especificidad irreducible de las músicas populares llevan al campo musicológico de vuelta a la ilusión de un objeto de estudio autónomo, que tanto se ha criticado a la musicología tradicional (Hennion 1998, 12, 15).

Aun así, González (2013, 96) afirma que el análisis musical tiene el problema de convertir la música en un *objeto*, en lugar de entenderla como un *proceso*. A partir de ahí, señala su inadecuación para estudiar la canción popular, ya que esta se configuraría en diferentes tiempos: el tiempo de quien la crea, de quien la canta, de quien la escucha y los sucesivos tiempos de quienes la reinterpretan y vuelven a escucharla. Aun si se acepta esta premisa, resulta difícil de entender por qué no habría de aplicarse a cualquier otro tipo de música, incluida la de tradición escrita, y por qué la concepción de la música como proceso debería, necesariamente, llevar a un abandono de cualquier forma de análisis que se concentre en alguna de sus etapas o dimensiones. A esto último, al menos, responde el propio González cuando admite que la conciencia sobre la pluralidad de la canción no tiene por qué resultar paralizante para el analista, pues siempre es posible hacer “los recortes textuales necesarios según los intereses y posibilidades de nuestra investigación, sin perder la visión del todo al centrarnos en algunas de sus partes y etapas constituyentes” (2013, 96). Por tanto, no existe una incompatibilidad de fondo entre el análisis formal y los estudios de música popular.

Análisis actual vs. teoría de la época

Una crítica frecuente al análisis formal sostiene que carece de perspectiva histórica, pues suele hacer uso de conceptos o métodos ajenos a la época estudiada en lugar de aquellos que utilizaban los propios compositores y sus contemporáneos; asunto que, obviamente, tiene especial relevancia en el contexto de este dossier.

Es cierto que esta tendencia implica el riesgo de forzar una imagen teleológica de la historia de la música. Treitler lo explica así: aunque en algún momento se llamó a los automóviles “carruajes sin caballos”, en épocas anteriores a su invención nadie llamaba a los carruajes tirados por caballos “automóviles sin motor”; y, sin embargo, en musicología continuamos usando términos como “neumas adiastemáticos” (2004, 15).

Al mismo tiempo, debe admitirse que la teoría musical de una época

nos proporciona un punto de acceso al modo de pensar de los participantes en la creación de la música en el pasado —los compositores, los intérpretes, los oyentes, los mecenas, los críticos y los maestros que le dieron forma—. Nos ayuda a seguir el curso de la música en términos que hubiesen resultado comprensibles para aquellos que participaron en su creación... (Hill 2008, 14).

Sin embargo, no puede descartarse a priori que algunos de los conceptos y métodos inventados posteriormente hubiesen hecho sentido a la gente de la época en caso de haberlos conocido.¹⁰ De hecho, la tarea del historiador no consiste solo en contar lo que un sujeto del pasado dijo, sino también en plantear hipótesis sobre “aquello que no podía dejar de decir si se le planteara la pregunta”, como propuso Umberto Eco en su momento (2000, 174-175).¹¹ Desde este punto de vista, la especulación deja de ser un mal necesario en el campo de la historia de la música —una inevitable dosis de ficción que el historiador introduce para llenar los vacíos, como célebremente planteara Hayden White (1973)— para pasar a ser un proceso inherente al acto de historiar, ya que solo en la medida que seamos capaces de plantear inferencias fundadas sobre lo que los sujetos del pasado habrían dicho, pensado o hecho en otros contextos, habremos comenzado a familiarizarnos con la sociedad y la cultura en la que estaban inmersos.

10. Por esta razón, me parece más discutible la parte final del enunciado anterior, que deliberadamente he omitido en la cita: “... y nos ayuda a deshacernos de expectativas anacrónicas que solo pueden llevar a la decepción y la confusión” (Hill 2008, 14).

11. El autor no se refiere al rol del historiador, sino a la “finalidad de una búsqueda interpretativa”, pero creo que no es forzada la extrapolación que propongo aquí.

Lo anterior no implica dejar de lado los testimonios y la teoría musical de la época estudiada, ya que estos solo pueden enriquecer los puntos de vista actuales. En este sentido, parece aconsejable seguir la opinión de Illari, cuando afirma que entre un análisis “presentista” basado solo en las perspectivas actuales y otro “historicista”, que utilice solo la teoría musical del pasado, es preferible “un enfoque intermedio que relacione el conocimiento pasado con las expectativas de hoy sin obliterar ninguno de los dos...” (Illari 2013, 291). La historia de la música se concibe así como un diálogo continuo entre el presente de quien investiga y el pasado de las fuentes y los testimonios que tiene a mano (cf. Treitler 1990).

Análisis musical vs. humanidades y ciencias sociales

Mucho se ha escrito, y con justa razón, acerca de lo beneficioso que ha sido para la musicología el vincularse con las humanidades y la necesidad de potenciar esta relación en los tiempos que corren (e.g. González 2013, 43-52; Madrid 2017). Quienes nos dedicamos a estudiar la música del período colonial somos conscientes de ello, ya que hacemos uso con frecuencia de perspectivas procedentes de la sociología, la antropología y muy especialmente de la historia, entre otras disciplinas del campo de las humanidades y las ciencias sociales. No obstante, este vínculo ha conllevado también algunos problemas que vale la pena señalar.

Uno de ellos es que las corrientes culturalistas de la musicología, predominantes en las últimas décadas y fuertemente influidas por las humanidades, han tendido a posicionarse contra los conceptos de canon u obra autónoma y a distanciarse, por ello, del análisis de la partitura (Budasz 2009, 67). Esto se debe a que el formalismo resulta más cercano a los métodos cuantitativos de las ciencias naturales que a los enfoques cualitativos; de hecho, nació con esta aspiración.¹²

En términos más amplios, el problema parece ser que el estatus canónico alcanzado por teorías procedentes de las humanidades y las ciencias sociales ha llevado a entenderlas casi como las únicas formas válidas de generar conocimiento sobre las artes, en desmedro de otros métodos de investigación más vinculados con el propio campo musical y las ciencias naturales (cf. Cook y Clarke 2004, 4). Como Hooper señala, dichas teorías suelen incorporarse en el campo musicológico de forma acrítica, sin considerar, por ejemplo, que autores como Derrida y Barthes han sido recibidos con mayor entusiasmo fuera de su propio contexto disciplinario que en su interior (Hooper 2006, 12-13). Esto puede explicar, entre otras cosas, que una interpretación histórica o contextual de una pieza musical dada nos parezca con frecuencia más completa que otra derivada exclusivamente de un análisis formal, como se desprende de mi experiencia cotidiana con estudiantes de pre y postgrado. Aunque en estricto sentido se trate simplemente de explicaciones diferentes —una atiende a su función y otra a aspectos estructurales o musicales—, nos parece *intuitivamente* que una es más completa que la otra. Sin embargo, James O. Young ha puesto en evidencia que nuestras intuiciones suelen ser creencias que están condicionadas por ideas ontológicas con las que previamente nos hemos comprometido (2017, 11-16). Por tanto, es probable que las explicaciones formuladas desde la perspectiva de las humanidades y las ciencias sociales nos parezcan más completas, básicamente, porque estos campos ostentan un mayor prestigio y poder en la academia que el campo musical. Esto no implica negar que el análisis formal proporciona explicaciones parciales, sino tan solo aceptar que lo mismo es válido para cualquier otro tipo de explicación; y esto implica la obvia pero frecuentemente olvidada premisa de que comprendemos más ampliamente nuestro objeto de estudio en la medida que integramos perspectivas diversas e incluso contrastantes.

Desde luego, ni el análisis formal ni ningún otro campo está libre de sesgos derivados del prestigio y el poder. Es posible incluso sostener que, pese a haber sido construido mediante argumentos puramente técnicos y científicos, el formalismo constituyó una poderosa herramienta de validación para sus exponentes más tempranos. No por casualidad el período que comprende las últimas décadas del siglo XVIII y el siglo XIX vio instituirse las primeras cátedras de música en las universidades europeas. La lista es larga e incluye a Forkel en Göttingen (1779), Heinrich Carl Breidenstein en Bonn (1822), Adolf-Bernhard Marx en Berlín (1832) y Hanslick en Viena (1861) (García Llovera 2005, 45). Si la música era una manifestación autónoma de otras artes y disciplinas, no podía ser estudiada por un historiador o un filósofo, sino solo por

12. Decía Hanslick que el estudio de la música, para no “quedar totalmente ilusorio, tendrá que aproximarse al método de las ciencias naturales cuando menos hasta el punto de tratar de atacar la misma materia, investigando lo que ella tiene de constante, objetivo, independiente de las infinitas y cambiantes impresiones” (1947, 11-12).

un musicólogo; y esto constituía el mejor argumento posible para defender su necesaria incorporación en las universidades, mediante cátedras que gozaran de la misma autonomía. Pero, así como el formalismo es susceptible de esta crítica, vale la pena preguntarse hasta qué punto la tendencia inversa en pos del contextualismo y la interdisciplina, que predomina actualmente, responde no solo a intereses investigativos, sino también de orden político y personal; tema que, evidentemente, excede los propósitos y alcances de esta introducción.

Aun así, debe admitirse que el propio formalismo ha favorecido esta exclusión al conceptualizar las formas como cosas en lugar de ideas. Esto es contradictorio, porque la existencia de *ideas musicales* fue defendida por los propios formalistas desde el siglo XIX: Hanslick (1854) afirmaba que las ideas del compositor eran “en primer término netamente musicales” (1947, 26); Combarieu (1907) definía a la música como “el arte de pensar con sonidos” (citado por Martínez y Ramos 2017, 128); y Schönberg (c. 1950) consideraba a la pieza musical en su totalidad como “la idea que su creador quiso realizar” (2005, 60). Pero, paradójicamente, el propio formalismo tendió a “cosificar” dichas ideas al presentarlas como formas gráficas, en lugar de entenderlas como parte del pensamiento del compositor y su cultura; y, quizás por la misma razón, no fue siempre efectivo a la hora de mostrar que los problemas formales interesaban a los músicos y oyentes del pasado, por lo que resulta lógico que interesen también a quienes se ocupan de estudiarlos hoy en día.

En suma

El ya citado Young afirma que los filósofos de la música han confundido una y otra vez cuestiones internas y externas relativas a la música. En otras palabras, han pensado que “atender a las formas de pensar y hablar revelaría verdades ontológicas de fondo”, cuando, en realidad, lo único que han hecho es “desarrollar y refinar las formas de hablar sobre obras musicales” (Young 2017, 16-17). Extrapolando esto al tema de la presente introducción, las posturas en pugna sobre el análisis formal no tienen que ver con la ontología o esencia de la música, sino simplemente con formas de hablar y pensar respecto a ella. Desde este punto de vista, resulta un sinsentido entenderlas como verdades irreductibles e irreconciliables; y esto es válido también para el vínculo entre análisis y musicología histórica.

Sobre el presente dossier

Los artículos reunidos en este dossier pretenden no solo proponer nuevas perspectivas de análisis para el repertorio colonial hispanoamericano, sino también abogar por una necesaria complementariedad entre el análisis y la musicología histórica, que permita comprender más ampliamente la variedad de expresiones y culturas musicales del pasado. Sus autores y autoras compartimos intereses comunes, pero nos desempeñamos en distintas instituciones y nos hallamos en etapas diferentes de la carrera académica, lo que hace que nuestros enfoques y métodos no siempre sean coincidentes.

Javier Marín-López estudia el repertorio “sin instrumentos” del compositor español Antonio Juanas, maestro de capilla de la Catedral de México de 1791 a 1821. Mediante un documentado e inteligente análisis de un número representativo de obras, demuestra que este estilo de Juanas se caracteriza por un predominio de la homofonía y un carácter fundamentalmente declamatorio que lo vinculan solo tenuemente con el *stile antico* del siglo XVIII. De esta forma, nos ayuda a trascender la dicotomía simplificadora entre estilo antiguo y moderno para conocer más detalladamente las estrategias compositivas vigentes en el período colonial tardío. Adicionalmente, sugiere que la pervivencia de este tipo de polifonía inspirado en la tradición formaba parte de los esfuerzos de la Iglesia Católica para resistir “los embates secularizadores del liberalismo peninsular y el pragmatismo ilustrado del reformismo criollo”.

Gladys Zamora analiza comparativamente las secuencias de las misas de difuntos escritas por los compositores españoles Tomás Ochando y José de Nebra, activos en el siglo XVIII, buena parte de cuya obra se ha conservado en Hispanoamérica; y el compositor italiano Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la Catedral de México de 1750 a 1769. Entre otras ideas de interés, la autora demuestra que las obras de Ochando y Nebra no solo exhiben rasgos italianizantes, sino un estilo sincrético que se alimenta también de una tradición peninsular rastreable desde el siglo XVII. Asimismo, pero inversamente, sugiere que la falta de un modelo polifónico tradicional específico en el caso del *Lacrimosa* —parte final de la secuencia— explica el

empleo más frecuente de rasgos propios de la música italiana que ambos compositores hacen en esta sección. Así, su trabajo contribuye a escapar de otra dicotomía artificial que ha predominado en la historiografía: aquella que distingue a los compositores hispanos de la época entre “italianizados” y “no italianizados”.

Por mi parte analizo igualmente una obra de Nebra —su “Misa en Re mayor”—, pero mi enfoque es diferente al de Zamora, pues me fijo específicamente en su manera de distribuir las cadencias o “cláusulas” en los distintos grados de la escala, que a mi juicio sigue la preceptiva de fray Pablo Nassarre respecto del quinto tono. Así, una obra que a primera vista responde únicamente a los preceptos de la tonalidad moderna, como sugiere el título con el que se acostumbra designarla, se relaciona al mismo tiempo con uno de los ocho tonos polifónicos heredados del siglo XVII. En otras palabras, algunos rasgos de la música de Nebra que hoy nos parecen idiosincráticos o no convencionales son resultantes de una confluencia entre modernidad y tradición, lo que puede servir como hipótesis de trabajo para futuras investigaciones sobre otros compositores de la época.

Lucas Reccitelli, por su parte, analiza en detalle dos antífonas marianas del compositor Manuel de Sumaya, maestro de capilla de la Catedral de México de 1715 a 1739, y de la de Oaxaca desde 1745 hasta su fallecimiento a finales de 1755. Reccitelli presta atención, especialmente, al intenso y minucioso trabajo de planificación formal que exhiben ambas obras y su función retórica. Además, su trabajo tiene el mérito adicional de determinar con precisión las fuentes tanto de los textos como de los *canti firmi* utilizados por Sumaya y combinar la teoría de la época con la actual, lo que confirma que el estudio de la forma no tiene por qué estar reñido con una sólida base histórica (véase el apartado previo).

Si los cuatro textos anteriores estudian géneros litúrgicos en lengua latina, los dos últimos abordan un género paralitúrgico y en lengua vernácula como el villancico. Se trata, sin duda, de uno de los géneros favoritos de los estudios musicológicos en las últimas décadas, no solo por su innegable interés musical y literario, sino también porque su carácter híbrido y vinculado (en parte) al mundo popular encaja bien con los intereses predominantes hoy en día.

El primero de estos trabajos, escrito por Claudia Fallarero, ofrece evidencia contundente y de gran interés acerca del elevado desarrollo que la ópera alcanzó en Cuba en la primera mitad del siglo XIX, con el célebre libretista italiano Pietro Metastasio como gran protagonista. En este contexto sitúa la producción del villancico “Al par de ti dichosa”, compuesto en 1817 por Juan Paris, maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Cuba entre 1805 y 1845. Más concretamente, la autora demuestra la relación de esta obra con la *Sagrada Composición Dramática* de Metastasio (1727) y el uso que Paris hace de tópicos musicales heredados del siglo XVIII para estructurar la obra en torno a afectos contrastantes, de un modo que en parte difiere del texto metastasiano.

El dossier concluye con el artículo de Carolina Sacristán Ramírez, quien estudia la presencia del tópico de las lágrimas en los villancicos del Nuevo Mundo. Más precisamente, afirma que dicho tópico proviene de la tradición de meditar sobre el llanto del Niño Jesús según el método de San Ignacio de Loyola, que fue utilizada y difundida por los compositores de la época colonial —especialmente portugueses— en la composición de sus villancicos navideños. Para comprobarlo, analiza uno conservado en Guatemala del compositor mercedario Felipe de la Madre de Dios, quien, a semejanza de Juan Paris, pero siglo y medio antes que él, emplea toda clase de figuras retórico-musicales para “pintar” los afectos asociados al llanto, entrelazados con el tópico del sueño.

Bibliografía

- Agawu, K. 2004. “How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again”. *Music Analysis*, XXIII (2-3): 267-286.
- Budasz, Rogério. 2009. Música e Cultura. *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, Budasz, R. (ed.), Goiânia: ANPPOM, pp. 40-86.
- Claro, S. 1972. La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical. *Revista Musical Chilena*, XXVI (117): 5-16.
- Cook, N. y Clarke, E. 2004. “Introduction: What Is Empirical Musicology”. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, Clarke, E. y Cook, N. (eds.), Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-14.
- Corrado, O. 1995. Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes. *Revista Musical Chilena*, XLIX (184): 47-63.
- Davies, D. E. 2006. “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the

- Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”. Tesis doctoral, The University of Chicago.
- Davies, S. 2017. *Cómo entender una obra musical y otros ensayos de filosofía de la música*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. 2000. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- García Llovera, J. M. 2005. *Musicología. Campos y caminos de una ciencia*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- González, J. P. 2013. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- González Marín, L. A. 2016. Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión heterodoxa. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 9: 53-59.
- Hanslick, E. 1947. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana [publicado originalmente en 1854 como *Vom Musikalisch-Schönen*].
- Hennion, A. 1998. D’une distribution fâcheuse: Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia*, V (2): 9-19.
- Hernández, O. 2012. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, VII (1): 39-77.
- Hill, J. W. 2008. *La música barroca*. Traducción: Andrea Giráldez y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Hooper, G. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot UK: Ashgate.
- Illari, B. 2001. “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”. Tesis doctoral, The University of Chicago.
- Illari, B. 2013. ¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente. *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Plesch, M. (ed.), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 289-326.
- Kerman, J. 1980. How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, VII (2): 319-331.
- Kerman, J. 1985. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Korsyn, K. 2003. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press, p. 33.
- Lowinsky, E. E. 1965. Character and Purposes of American Musicology; a Reply to Joseph Kerman. *Journal of the American Musicological Society*, XVIII (2): 222-234.
- Madrid, A. 2008. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Madrid, A. 2017. Diversity, Tokenism, Non-Canonical Musics, and the Crisis of the Humanities in U.S. Academia. *Journal of Music History Pedagogy*, 7 (2): 124-130.
- Martínez, G. y Ramos, J. M. 2017. Aproximaciones al pensamiento analítico de Domingo Santa Cruz. *Resonancias*, XXI (41): 121-143.
- McClary, S. 1995. Narrative Agendas in “Absolute” Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Solie, R. A. (ed.), Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, pp. 326-344.
- Molino, J. 2011. El hecho musical y la semiología de la música. *Reflexiones sobre semiología musical*, González Aktories, S. y Camacho, G. (coords.), México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 112-172.
- Nattiez, J.-J. 2011. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale Engloutie de Debussy. *Reflexiones sobre semiología musical*, González Aktories, S. y Camacho, G. (coords.), México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-51.
- Pérez, J. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramos, P. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Sánchez-Kisielewska, O. 2015. Claves para el análisis del italianismo en la música hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra. *Diagonal*, I (1): 28-53.
- Schönberg, A. 2005. *El estilo y la idea*. Huelva: Idea Books.
- Stevenson, R. 1959. Opera Beginnings in the New World. *The Musical Quarterly*, XLV (1): 17-25.
- Treitler, L. 1989. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press.

- Treitler, Leo. 1990. History and Music. *New Literary History*, XXI (2): 299-319.
- Treitler, L. 2004. "La interpretación histórica de la música: una difícil tarea". *Los últimos diez años de la investigación musical*, Villar-Taboada, C. y Martín Galán, J. (coords.), Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 1-35.
- Vila, P. 2001. Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Músicas en transición*, Ochoa, A. M. y Cagnolini, A. (eds.), Bogotá: Cuadernos de Nación, pp. 15-44.
- Waisman, L. 2004. Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia. *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Carreras, J. J. y Marín, M. Á. (eds.), Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 227-266.
- Waisman, L. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- White, H. 1973. "Interpretation in History". *New Literary History*, IV (2): 281-314.
- Young, J. O. 2017. *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Introducción, traducción y edición de Daniel Martín Sáez. Logroño: Calanda Ediciones Musicales.
- Zamora, G. 2016. "Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás de Ochando". Tesis de licenciatura, Conservatorio de Las Rosas A.C.

SOBRE UNA FALSA DICOTOMÍA EN MODELOS ANALÍTICOS: LA MÚSICA VOCAL “SIN INSTRUMENTOS” DE ANTONIO JUANAS COMO TEXTO Y CONTEXTO (MÉXICO, ca. 1800)¹

Javier Marín-López
UJA / FeMAUB - España
marin@ujaen.es

A Juan Francisco Sans,
In Memoriam

Resumen

La actividad creativa de Antonio Juanas (1762/63-1822?), compositor peninsular que ejerció como maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de México entre 1791 y 1821, coincidió con uno de los momentos más convulsos de la historia de México: el periodo insurgente. Por esta y por otras circunstancias, su música y el conjunto del periodo han sido objeto de anacrónicas e interesadas valoraciones por parte de la historiografía que han limitado su moderna recepción. Este trabajo, que forma parte de los esfuerzos recientes por restaurar el legado de Juanas, presenta una aproximación analítica a la polifonía latina a cuatro voces “sin instrumentos” del compositor, que formaba parte del repertorio interpretado de manera ordinaria en los denominados días dobles mayores y menores, así como en otras fiestas fijas de mayor rango. A partir de una metodología que integra enfoques formalistas y sociológicos, se concluye que el marcado interés de Juanas por el cultivo de la polifonía en estilo antiguo homofónico podría interpretarse no solo como una respuesta musical ante un escenario de lucha político-religiosa y crisis social, sino también como generador de un marco contextual construido subjetivamente que contribuyó a mantener la hegemonía de la Iglesia en un momento de galopante secularización.

Palabras clave: *estilo antiguo homofónico – Antonio Juanas – México – insurgencia – teoría del contexto (Van Dijk)*

Abstract

The creative activity of Antonio Juanas (1762/63-1822?), a peninsular composer who served as maestro de capilla at the Metropolitan Cathedral of Mexico City between 1791 and 1821, coincided with one of the most convulsive moments in the history of Mexico: the insurgent period. These and other circumstances have led to anachronistic and self-interested historiographical assessments that have limited the modern reception of his music. This study, which is part of the recent efforts to restore the legacy of Juanas, presents an analytical approach to this composer's four-voice, unaccompanied Latin polyphony, which was part of the usual repertoire performed in the so-called major and minor double days, as well as in other fixed festivities of higher rank. From a methodology of analysis both formalist and sociological, it concludes that Juanas' considerable interest in an old-style-homophonic polyphony could be understood not only as a musical response to political-religious struggle and social crisis but also as a generator of a contextual frame subjectively built, aimed to maintain the Church hegemony at a time of galloping secularization.

Keywords: *Old Homophonic Style – Antonio Juanas – Mexico – Insurgency – Theory of Context (Van Dijk)*

Recibido 29/1/23

Aprobado 20/05/23

1. Versiones anteriores de este trabajo, en distintos estadios de desarrollo, fueron presentadas como ponencias en el V Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC / IMS) (Baeza - España, Universidad Internacional de Andalucía, 22 de abril de 2022, vía teleconferencia [<https://youtu.be/hxlUBn04xrU?t=2915>]) y en el 21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society (Atenas - Grecia, National and Kapodistrian University of Athens, 25 de agosto de 2022). Agradezco a Alejandro Vera, Drew Edward Davies e Isabel María Ayala Herrera sus atinadas observaciones.

SOBRE UNA FALSA DICOTOMÍA EN MODELOS ANALÍTICOS: LA MÚSICA VOCAL “SIN INSTRUMENTOS” DE ANTONIO JUANAS COMO TEXTO Y CONTEXTO (MÉXICO, *ca.* 1800)

Preámbulo

El 21 de junio de 1791, el músico peninsular Antonio Juanas (1762/63-1822?) recibía autorización para viajar desde Cádiz al Virreinato de Nueva España y cubrir la plaza vacante de maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México². En la capital virreinal, Juanas fue el responsable máximo de la música polifónica interpretada en dicha institución hasta 1815, en que se jubiló, si bien mantuvo su salario durante varios años más. Su actividad coincidió con los turbulentos años del periodo insurgente que condujo a la independencia de la entonces colonia de España. Por esta y por otras circunstancias, su figura ha sido objeto de negativas valoraciones que han limitado su moderna recepción. Robert Stevenson, en su libro pionero *Music in Mexico*, señaló que la “insipidez” de Juanas solo era comparable a la de otro emigrado europeo, Ignacio Jerusalem (Stevenson 1952, 155). Aunque con posterioridad Stevenson matizó su visión (Stevenson 1970, 156-157), el estigma quedó ya instalado en la historiografía. Así, Jesús Estrada, en su influyente *Música y músicos de la época virreinal*, afirmó que la producción de Juanas “no logró la profundidad que sí lograron sus antecesores. La razón de esto es obvia: Juanas fue congruente con su época, se inclinó por la música melódica de corte operístico que, con la corriente del siglo, invadió Europa” (Estrada 1973, 161). Construcciones ideológicas de esta naturaleza, interesada mezcla de nacionalismo, política y estética, no han tenido en cuenta aspectos como la propia valoración del Cabildo Metropolitano (que siempre tuvo a Juanas en alta estima). No interrogan las razones que le llevaron a ser el músico más conocido y demandado de su época en toda Nueva España, ni su labor como organizador del archivo musical de la Catedral y copista y arreglista de más de 500 obras (Enríquez 2017, 41; Goldman 2017). Tampoco ponderan, ni siquiera de manera superficial, una ingente producción de más de 450 piezas que lo sitúan como uno de los más prolíficos compositores de la historia de México y una figura destacada de la música catedralicia hispánica en el tránsito del siglo XVIII al XIX, indicios todos ellos de gran trascendencia por sí mismos³.

El presente trabajo forma parte de los esfuerzos recientes por restaurar la figura de Juanas desde la música misma (Bowers 1998; Goldman 2014, 319-355)⁴ y lo hace a partir del análisis de una muestra de

2. La licencia de embarque se encuentra en Sevilla, Archivo General de Indias, México, 2494, N.110, 21 de junio de 1791. El proceso de contratación de Juanas en España, a través de un apoderado de la Catedral de México en Madrid, ha sido estudiado en Marín-López 2008.

3. La búsqueda por el apellido del compositor en la base de datos *Catálogo de música. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI* arroja 453 registros, entre obras de atribución cierta y dudosa. http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_busqueda.php (en proceso de publicación en papel bajo la coordinación general de Lucero Enríquez). Sobre la particular problemática asociada a la catalogación de las obras de Juanas, véanse Covarrubias 2006, Sacristán Ramírez 2014 y Enríquez 2017. Todas las direcciones electrónicas citadas en este trabajo permanecían activas en diciembre de 2022.

4. En esta misma línea va una reciente grabación discográfica dedicadas a Juanas, a cargo de la Real Capilla del Pópulo (2020); véanse las fuentes sonoras y audiovisuales al final del artículo. Aunque el título de la grabación del Collegium Mundi Novi (2018) y la posterior edición asociada de las partituras (Endris 2019) menciona a Juanas como autor del ciclo de responsorios a la Santísima Trinidad [Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Música, A1952], en realidad se trata de un repertorio compuesto originalmente por Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715) y copiado en la década de 1730 [ACCMM, Música, A1944], luego recopiado en la década de 1780 por Mateo Tollis de la Roca (1710-1781), quien añadió dos violines y acompañamiento y su propio arreglo del octavo responsorio de la serie, *Duo Seraphim* (ausente en el ciclo primigenio de Salazar), a partir de la versión de Tomás Luis de Victoria, como sagazmente detectó Davies 2022: 83. Véase *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI, [ACCMM, Música, A1952](#). Juanas es autor de un ciclo de responsorios dedicado a la Santísima Trinidad [[ACCMM, Música, A0355](#)] que, sin embargo, no guarda relación alguna con la música grabada por el Collegium Mundi Novi y publicada por Endris.

su polifonía a cuatro voces “sin instrumentos”⁵. Este corpus testimonia la continuidad que el denominado “estilo antiguo” tuvo en la música sacra, de lo que dan cuenta no solo las abundantes copias de obras de polifonistas de los siglos XVI y XVII efectuadas a finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX⁶, sino también las piezas nuevamente compuestas con rasgos del estilo polifónico tradicional o “antiguo” y que formaban parte del repertorio habitual interpretado por la capilla catedralicia⁷. Aunque resulta difícil determinar la verdadera dimensión del fenómeno, es evidente que el retrato musical de Juanas —como el de otros tantos coetáneos en América, la península ibérica y resto de Europa— quedaría manifiestamente incompleto si se consideran únicamente sus obras a doble coro concertado con acompañamiento orquestal obligado. De manera más general, este trabajo también aspira a ofrecer una visión historiográfica más balanceada sobre la actividad musical en México en el periodo de tránsito de virreinato a estado independiente (ca. 1790-ca. 1830). Salvo excepciones (Tello, 2010; Ruiz Caballero 2010; Turrent 2013; Davies, 2018; AA.VV. 2021), la música sacra de esos años ha recibido un tratamiento marginal o, directamente, se encuentra ausente de la narrativa (AA.VV. 2010; Miranda y Tello 2013; Lolo y Presas 2016; Torres Medina 2021)⁸, obviando así el relevante papel de las funciones religiosas y la música sacra como elementos legitimadores del poder, ya sea a favor o en contra de los españoles. En lo que respecta a sus creadores, se trata de una “generación perdida” que José Manuel Izquierdo propone denominar “ilustrada” (2018, 357-361), a caballo entre colonia y república, en un periodo con entidad propia⁹.

Antes de entrar en materia, se hace imprescindible definir el marco analítico que ha inspirado esta investigación. Como ha señalado María Nagore (2004), la diversidad de métodos de análisis actualmente existente hace que resulte más adecuado hablar de prácticas o procedimientos analíticos más que de análisis musical propiamente dicho¹⁰. Ello ha cuestionado también el estatus del análisis en la disciplina (e, implícitamente, el de los problemáticos conceptos de “autor” y “obra”), oscilando entre su configuración como ciencia autónoma centrada en el estudio de los elementos formales y estructurales, o como herramienta de acercamiento a la obra musical que está al servicio de otros ámbitos, como la biografía o la historia. En la base de dicho planteamiento está la tradicional consideración dual de la obra de arte como objeto ideal, es decir, como un artefacto estático, autónomo e inmutable al paso del tiempo, o como proceso, esto es, como la materialización de una práctica cultural sometida a variables espacio-temporales y al horizonte de expectativas de cada momento. Lo que esta tesis esconde de fondo es la dicotomía entre texto y contexto, una división que resulta cuestionable toda vez que el texto, en tanto hecho sociocultural, es parte indisoluble del contexto y, por tanto, su separación resulta artificial.

5. La denominación “sin instrumentos” en el siglo XVIII no es equivalente a música *a cappella*, sino que alude a la ausencia de partes instrumentales obligadas independientes (fundamentalmente violines). La plantilla típica de la música “sin instrumentos” de Juanas incluye una parte de acompañamiento ejecutada por instrumentos graves que hacían de bajo continuo. Esta realidad es ya recogida por Fux en su célebre *Gradus ad Parnassum* (Chen 2003, 31).

6. En la Catedral de México se copiaron dos libros de polifonía con repertorio retrospectivo en 1774 y 1781 (Marín-López 2012, vol. 1, 33-36). En la Catedral de Bogotá, por citar un ejemplo sudamericano, el ciclo completo de *Magnificats* de Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1581) se copió ya bien entrado el siglo XIX, en formato y notación de facistol (Perdomo Escobar 1976, 403-404).

7. Una aclaración terminológica. A veces se usa el concepto de “estilo antiguo” de una manera restrictiva para referirse a aquellos compositores que expresamente muestran una conciencia “historicista” y una voluntad clara de recuperar técnicas contrapuntísticas del pasado. Dado que dicha conciencia, aun cuando esté en la mente del compositor, no siempre resulta plenamente explícita, y que los parámetros formales del estilo antiguo no son unívocos ni se expresan en estado puro (ni siquiera se llegaron a tipificar en el siglo XVI), en este artículo emplearé el concepto para referirme también a aquellos compositores que cultivan rasgos del estilo como continuidad de una tradición (y no únicamente como restauración de una tradición interrumpida, al modo del movimiento cecilianista). Además, ambas actitudes presentan límites difusos y no son excluyentes.

8. El reciente manual de Leonardo Waisman llega hasta 1808, pero el tratamiento que da a los compositores de la generación de Juanas es reducido (Waisman 2019, 301-305).

9. Para Izquierdo, este periodo se desarrolla entre 1770 y 1850. Sobre los problemas de periodización de la música hispana de los siglos XVIII y XIX, véase Carreras 2010 y 2016, 33-50.

10. El abanico de posibilidades de análisis de la música o —abriendo el marco— de lo musical es inmenso, según se oriente, en distintos grados y combinaciones, hacia el examen de parámetros formalistas, sociológicos o semióticos. Para una síntesis en castellano sobre las metodologías analíticas predominantes en las dos últimas décadas, véanse Sobrino 2004 y López-Cano 2022, 43-88.

La idea de que la música no puede estudiarse al margen de su contexto no es, ni mucho menos, nueva. Desde hace más de medio siglo, lingüistas como Austin (1962) y antropólogos como Merriam (1964) o Geertz (1973), por mencionar algunos ejemplos representativos, han elaborado teorías analíticas que contemplan las condiciones, funciones y circunstancias situacionales o contextuales¹¹. María Ester Grebe resumió este enfoque indicando que “la música es una construcción cultural, un hecho social y un proceso comunicativo; un discurso construido y reconstruido culturalmente, generado simbólicamente y comunicado socialmente por seres humanos” en el que también afloran “la emoción, sentimientos, ideas y creencias” (Grebe Vicuña 1993, 22). Sin embargo, en muchos casos el contexto se dibuja como un contenedor o escenario vago, cuya influencia sobre el texto es sutil, imprecisa e indirecta. El posmodernismo llevó a una polarización de las nociones de texto y contexto hasta convertirlas en absolutos irreconciliables¹². Y es aquí donde puede resultar de utilidad para la musicología la teorización de contexto desarrollada en tiempos recientes por el lingüista holandés Teun Van Dijk (2011 y 2012) en el ámbito de la teoría literaria, pero extrapolable a otras disciplinas.

La formulación de contexto elaborada por Van Dijk se desarrolla a través de un aparato conceptual complejo y elaborado, articulado en un conjunto de categorías que no es posible explicar aquí. Por ahora, nos interesa comprender la noción teórica general. De manera sintética, texto y contexto se consideran como dos instancias que se complementan en un mismo plano de igualdad: las características del contexto controlan y determinan las propiedades de unos textos que, a través de su interpretación por parte de sus destinatarios, influyen sobre la situación social. Este planteamiento evita el determinismo de las fuerzas sociales y la asunción —tan extendida como simplista— de que el contexto ejerce una influencia directa, concreta e inmediata en el texto. Como señala Van Dijk, “los contextos no son un tipo de situación social objetiva, sino más bien un constructo subjetivo con base social de los participantes sobre las propiedades de dicha situación que ellos consideran relevantes” (2012, 69). Esta consideración del contexto como interfaz socio-cognitiva, esto es, como un modelo de análisis entre el lenguaje y el discurso, por un lado, y entre la situación social, política y cultural, por otro, resulta clave para comprender los vínculos entre texto y sociedad desde nuevos postulados (Van Dijk 2012, 133-135). Aunque el estudio sistemático de las interrelaciones y articulaciones entre música y contexto no siempre es fácil de precisar, el dispositivo teórico de Van Dijk puede resultar útil para la musicología al considerar el contexto en el sentido estricto de “contexto del texto”, más allá de la consideración genérica de “condicionantes”, “circunstancias” o “escenario”. A partir de estas ideas, desarrolladas por Van Dijk como parte del Análisis Crítico del Discurso, es posible entender el repertorio de Juanas desde una perspectiva integrada, como texto y contexto al mismo tiempo, considerando tanto la música misma como la naturaleza dinámica y subjetiva de su contexto en un plano de igualdad. Se avanza así en la aplicación al ámbito musicológico —eso sí, de forma preliminar y exploratoria— de un aparato teórico más complejo y elaborado con la idea de superar la clásica dicotomía entre formalistas y referencialistas y, como ha reclamado Juan Francisco Sans, “tomar a los propios textos dentro de sus contextos de uso como unidades de análisis” (Sans 2017, 108).

11. John Austin, en su clásica teoría de los actos del habla, considera el lenguaje como una acción orientada a un contexto determinado; este enfoque acabará articulando más tarde la noción de performatividad, que tiene distintos significados, pero que implica en todos los casos el establecimiento de un efecto del enunciado desde la acción en un contexto determinado (Madrid 2009). Alan Merriam establece una estrategia metodológica en tres fases que contempla el estudio morfológico y estilístico, el estudio etnográfico del contexto y el estudio de los procesos de articulación entre música y contexto cultural. Por su parte, Clifford Geertz entiende la cultura como un sistema dinámico de interpretación de símbolos transmitidos y heredados dentro de un marco significativo, y no como una entidad determinada de manera causal por acontecimientos. Desde este punto de vista, el análisis de un sistema cultural ha de orientarse hacia la búsqueda de significados, y no tanto hacia el establecimiento de leyes, teniendo presente que los símbolos se construyen de manera colectiva, pero se aplican de manera individual.

12. Este proceso ha sido estudiado en detalle por Hooper (2006, 73-98), si bien otros autores como Samson (1999) ya lo habían observado con anterioridad.

1. El sujeto de la enunciación

Distintas evidencias reunidas en los últimos años han permitido ir completando el perfil biográfico de Juanas (Marín-López 2007b), cuya trayectoria responde a los patrones de la música religiosa de su época. Ha querido el destino que sean documentos conservados en una ciudad peninsular de provincias como Jaén (en cuya catedral Juanas se postuló como maestro de capilla a mediados de la década de 1780), los que desvelen informaciones cruciales hasta tiempos recientes desconocidas del perfil biográfico de nuestro protagonista: su fecha y lugar de nacimiento (Narros, Soria - España, 1762/63), su primera formación (en el Colegio de Infantes de la Catedral de Sigüenza) y algunos de sus maestros (como el afamado Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, con quien estudió entre 1784 y 1787). Por otra documentación sabemos que Juanas se movió en distintas instituciones religiosas castellanas, ya fuera como maestro de capilla (cargo que ejerció en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares entre 1780 y 1784; Marchamalo Sánchez 2017, 481¹³) o como aspirante a alguna plaza (en las catedrales de Ávila, El Burgo de Osma, Jaén y Zamora), hasta que el 25 de mayo de 1791 firmó un contrato con el apoderado de la Catedral de México en Madrid que le permitió embarcarse con destino a la capital novohispana como maestro de capilla, acompañado de tres cantantes (Marín-López 2008).

Juanas desempeñó su labor en complejas circunstancias sociales, políticas y personales, comenzando por una delicada salud que ya en 1797 se manifestaba como un “porfiado desvanecimiento de cabeza que le impide leer, escribir y ejercer todas funciones que son anejas a su ministerio y oficio”¹⁴. Años antes, en 1794, fue acusado de simpatizar con la causa francesa y llevado ante el Tribunal de la Inquisición (Megía Chávez 2015). Finalmente, el 14 febrero de 1815, hizo entrega del archivo de música catedralicio a su sustituto o “regente” Mateo Manterola, con la idea de regresar a España¹⁵. No obstante, parece que Juanas permaneció en Ciudad de México tras su jubilación, pues en febrero de 1821, coincidiendo con el Plan de Iguala —por el que Agustín de Iturbide declaraba Nueva España como país soberano—, el compositor castellano, aún citado en las actas capitulares como maestro de capilla, solicitaba al Cabildo certificaciones de sus servicios para regresar a España¹⁶. Seguramente continuó en México algún tiempo más, pues en junio de 1822 consta un último pago a su nombre¹⁷, desconociéndose si para entonces seguía en un México ya independiente o si formalizó su retorno a la península.

13. En el expediente de oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Zamora de 1789 se menciona a Antonio Juanas como “clérigo de prima y maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Alcalá de Henares” (Rodríguez 1997, 434). Se desconoce si en ese año Juanas seguía de maestro en Alcalá o, si como parece más probable, se encontraba ya instalado en Madrid en casa del maestro Rodríguez de Hita y únicamente mencionó su antiguo cargo para acreditar experiencia en su postulación al magisterio zamorano.

14. ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 13 de enero de 1797 (en la transcripción de textos literales presentados en este trabajo he normalizado la ortografía, he resuelto las abreviaturas y he actualizado el uso de mayúsculas, acentuación y puntuación). Quizás aquejado por esos problemas de salud, Juanas expresaba en mayo de ese mismo año su deseo de regresar a España “cuanto antes me sea posible” en una carta dirigida al Cabildo de la Catedral de Valladolid de Michoacán (Roubina 2009, 168). Con posterioridad, las fuentes documentales catedralicias incluyen diversas menciones a los achaques del maestro, así como a permisos para salir de la capital a “mudar temperamento” y hasta renunciaciones y reingresos; véase ACCMM, Actas Capitulares (AC), vol. 59, fol. 68r, 16 de enero de 1797; fols. 79v-80r, 21 de febrero de 1797; fol. 233r, 25 de septiembre de 1798; Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 21 de agosto y 24 de septiembre de 1798; Caja 24, Expediente 9, 14 de abril, 25 de junio y 23 de julio de 1804; AC-63, fol. 140r, 16 de diciembre de 1807; y fol. 247v, 16 de diciembre de 1808, entre otros.

15. ACCMM, AC-67, fol. 280r, 14 de febrero de 1815.

16. ACCMM, AC-69, fols. 316v-317r, 20 de febrero de 1821 [MEX 32000347]: “Últimamente, se dio cuenta con un escrito de don Antonio Juanas, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, en que se despide para España, dando gracias al Cabildo por el tiempo que le ha servido”. Los registros que llevan abreviatura “MEX” seguida de un número proceden de la *Base de datos de Actas de Cabildo y otros ramos* de Musicat (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México). Agradezco a Lucero Enríquez la ayuda prestada para hacer accesible esta información, que aparece consignada entre corchetes siempre que ha sido utilizada. Las referencias que carecen de dicha abreviatura proceden de la base de datos personal del autor.

17. ACCMM, Ajustes de ministros, vol. 8, fol. 105r, junio de 1822, citado por Roubina (2009, 128, nota 16).

2. Prácticas de la organización

Una de las primeras tareas desarrollada por Juanas al llegar a la Catedral de México fue la organización del archivo musical y la realización de un inventario, el llamado “Plan de música de varios autores” de 1793, según indica su portada (si bien fue iniciado en 1792 y presenta algunas adiciones de 1816 e incluso posteriores)¹⁸. El total de obras inventariadas en “papeles sueltos” ascendía a 974, de las cuales 169 (casi un 18%) aparecían en la séptima sección: “Música sin instrumentos”. A ellas hay que sumar los 21 libros y 12 libretes de polifonía que, por un decreto capitular de 1791, dejaron de utilizarse¹⁹; el propio inventario de 1793 recalca que los libros de facistol “ya no sirven”²⁰. Con anterioridad, un acuerdo capitular de 1757 ordenaba recopiar los antiguos libros de polifonía “al modo y estilo de por ahora y [que] se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden”, en referencia a las ligaduras de la notación mensural²¹. Por tanto, no ha de sorprender que, de las 169 obras “sin instrumentos”, 125 sean del propio Juanas, probablemente con la idea de suplir el repertorio contenido en los libros de polifonía que habían caído en desuso. En esta misma dirección parece apuntar la composición del ciclo completo de antífonas de la O “en contrapunto”, copiado en papeles sueltos en esos mismos años (Marín-López 2014). De todo ello se desprende que la composición de obras en estilo antiguo fue una de las prioridades creativas de Juanas durante su magisterio de capilla, si bien se desconoce si la totalidad del repertorio citado en el inventario fue creada en México o parte de ella pudo ser compuesta con anterioridad en la península.

Una nota destacada es que la música “sin instrumentos” de Juanas no fue copiada en notación mensural en libro de coro, sino en grafía moderna y en papeles sueltos, más legibles, manejables y baratos que los libros de facistol. Así pues, la renovación del repertorio iniciada por el maestro castellano llevaba aparejada, además de una nueva concepción musical y estética (como enseguida veremos), un cambio en el soporte y en la notación empleada. De hecho, en las fuentes documentales de la Catedral de México este tipo de repertorio era definido por su formato de copia (“música de facistol” o “de librete”), sus características técnicas (“en contrapunto”) o su plantilla (“asistencias de cuatro”, “sin instrumentos”, “música de voces y bajón”). En época de Juanas, la expresión “canto de órgano” o “canto figurado”, asociada a las destrezas de los cantantes, se refería a todo tipo de polifonía, en general, y se oponía al “canto llano”, que era monódico; de hecho, su enseñanza era diferenciada en el Colegio de Infantes y corría a cargo de un maestro distinto: el de “canto de órgano” solía ser un cantor o instrumentista experimentado de la capilla, mientras que el canto llano era el sochantre.

Según la teorización de Paulo Castagna (2000b), la polifonía sacra del periodo podría clasificarse, a grandes rasgos, en dos categorías compositivas generales que coexisten en el tiempo, a veces en una misma obra, y cuyas fronteras estilísticas no siempre están nítidamente definidas. El “estilo antiguo” es aquel basado en normas compositivas derivadas de la polifonía contrarreformista —con su expresión canonizada en la producción de Palestrina—; en un sentido más estricto, se refiere a la polifonía contrapuntística en latín escrita en notación mensural y copiada con frecuencia en libros de coro o cuadernos de partes (de ahí la denominación ocasional de “música de facistol”). Por su parte, el “estilo moderno” o concertante (también llamado en el

18. ACCMM, Música, A2213 (*olim* AM Inventarios, 1594), 147 fols.: “Plan de música de varios autores perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre y maestro don José Cerruto, y siendo maestro de capilla don Antonio Juanas, este presente año 1793”. El inventario se compone de las siguientes secciones (según denominación y orden del índice general del documento): “Música instrumental” [i.e., música vocal con acompañamiento instrumental obligado] (fols. 4r-41r), “Música para Maitines” (fols. 42r-83r), “Música de Semana Santa” (fols. 88r-93r), “Música de difuntos” (fols. 95r-112r) y “Música sin instrumentos” (fols. 113r-129r). Las páginas finales contienen una “Nota” (fols. 134r-v) sobre los libros de polifonía, diversas listas de los instrumentos existentes en la catedral y el Colegio de Infantes (fols. 140r-145r) y una nota final, fechada el 18 de febrero de 1815, en la que Juanas hace entrega del archivo a su sustituto, Mateo Manterola. Para un análisis y transcripción íntegra del documento, respectivamente, véanse Marín-López 2007a, vol. 1, pp. 643-649 y vol. 3, pp. 151-181.

19. ACCMM, AC-57, fol. 203v, 27 de octubre de 1791: “Otro sí, tratándose sobre las misas y canto de librete, después de tratarse largamente sobre el punto y expresadose la poca armonía y mucho desabrimiento que tiene el canto del librete, por lo que ya otras ocasiones se ha determinado abolirlo y desterrarlo de la iglesia. En cuya atención, después de todo, se acordó que se destierre enteramente el canto del librete y que vaya el maestro de capilla disponiendo todo lo necesario para las funciones, según su estilo y modo. Todo lo cual quedó resuelto y acordado” [MEX 22003173].

20. ACCMM, Música, A2213, fol. 134v.

21. ACCMM, AC-43, fols. 98r-v, 19 de abril de 1757.

contexto hispánico “a papeles” al escribirse en particellas o papeles sueltos), utilizaba numerosas técnicas, sobre todo italianas, derivadas de la ópera y la música instrumental, y se acompañaba generalmente de partes instrumentales obligadas de creciente idiomatismo, en un comienzo de cuerda y posteriormente de viento y percusión. Aunque el uso de estas etiquetas se mantiene por convención, se trata de una conceptualización basada en arquetipos ideales y abstractos definidos en términos dicotómicos en el contexto italiano de principios del siglo XVII (Palisca 1994), que posteriormente se replica en todo el mundo católico, incluida el área hispánica, como atestigua la *Escuela Música* de Pablo Nassarre (1724, vol. 1, 278)²². Esta distinción estética se mantenía en el siglo XVIII, pero sus límites eran ya difusos y el análisis de repertorios compuestos *alla Palestrina* de las primeras décadas de dicha centuria demuestra que su relación con las técnicas polifónicas renacentistas es ya muy relativa, sobre todo en su concepción armónica (Druesedow 1972, vol. 1, 366-371; Carreras 1984, vol. 1, 174-224; Reccitelli 2020)²³. El examen del repertorio de Juanas revela igualmente una realidad altamente compleja y una concepción mucho más flexible y dinámica en la que se yuxtaponen formatos de copia, tradiciones compositivas, géneros litúrgicos, funciones ceremoniales y contextos performativos.

En el caso concreto de la Catedral de México, la revisión de diversas fuentes normativas permite profundizar en el grado de protagonismo de ambas categorías en las décadas anteriores a la llegada de Juanas. De un lado, el *Diario Manual* compilado por Juan de Peñaranda en 1751, y el volumen de *Ceremonias* preparado por el sochantre Vicente Gómez en 1819. Ambos libros ceremoniales ofrecen multitud de indicaciones generales y específicas sobre el culto y la liturgia catedralicias, tanto ordinarias como extraordinarias, así como el rango de los días y el orden de la música²⁴. De otro, la *Tabla de las asistencias* preparada por el chantre Ignacio de Ceballos y publicada en 1758, que detalla las participaciones de la capilla de música en las funciones litúrgicas de la catedral; si bien no es posible extrapolar este calendario de participaciones al magisterio de Juanas, sí que puede considerarse un reflejo de tradiciones musicales anteriores²⁵.

Del análisis cruzado de estas fuentes, cuya principal función era normativa, se concluye que un 55% de las asistencias de la capilla de música (unas 180 de un total de 325) debían realizarse “sin instrumentos”, entre ellas las siguientes: misas denominadas “de renovación del Santísimo Sacramento”, que tenían lugar todos los jueves del año, menos el Jueves Santo y el de Corpus; las misas de la Virgen, todos los sábados del año, menos el Sábado Santo; las *Salves*, cantadas “en contrapunto” todos los sábados, excepto los de Cuaresma; y los *Asperges*, cantados todos los domingos con misa solemne después de Tercia. Además, el repertorio “sin instrumentos” tenía presencia en los tiempos litúrgicos penitenciales de Adviento, Cuaresma y Semana Santa, así como en otras festividades de primera clase como el Corpus Christi y San Hipólito, patrón de la ciudad. Igualmente, se interpretaba este tipo de polifonía sencilla en determinadas fiestas de santos y aniversarios votivos y en todas las procesiones anuales (ordinarias y extraordinarias) como prueba el legajo [ACCMM, Música, A2036](#)²⁶.

22. “De tres modos se halla la música cantada con letra, los dos en lengua latina y el otro en lengua vulgar. De los dos modos que se hallan en lengua latina se ejecuta solamente en la Iglesia. El uno es la que se halla en libros impresos de misas y motetes, y este es el uso más antiguo porque no usaban los antiguos músicos de la segunda especie que hoy se usa, que es cantar los salmos y motetes con mucho número de voces, divididas en coros y acompañadas con variedad de instrumentos”.

23. Para una discusión más amplia del concepto de estilo antiguo en los siglos XVII y XVIII y sus características técnicas en diferentes contextos geográficos, véanse Miller (1998, vol. 3, 480-572), Chen (2000, 91-251) y Montagnier (2017, 172-211).

24. El libro de Peñaranda se conserva en el ACCMM, Ordo, Libro 2: “Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año” (manuscrito, 1751). El libro de Gómez lleva por título: “Ceremonias que se practican en esta Santa Iglesia, así en el coro como en el altar en todo el año. Según los estatutos de erección, mandatos del Venerable Cabildo, y costumbres loables, y otras cosas pertenecientes al servicio de esta Santa Iglesia. Con varias cosas que han acontecido. &a. Por el subchantre [*sic*] presbítero Vicente Gómez, año de 1819”. De este último he consultado una edición facsímil (Herrera Alcalá 2004), realizada a partir de un original comprado en subasta y conservado —según parece— en el Archivo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas, aunque no he podido localizarlo en la base de datos electrónica de dicho acervo accesible en la web del Colegio de México (<https://ahdsc.colmex.mx/UI/Public/Consulta.aspx>).

25. Ciudad de México, Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, R 1354 LAF: *Tabla de las asistencias de la Capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México, en que se notan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella y sus respectivas obligaciones*. Ciudad de México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758.

26. Según el ceremonial de 1819, había tres tipos de procesiones: “públicas en la calle, enteras por fuera del cementerio, [*y*] corrientes por las naves” (Herrera Alcalá 2004, 25r).

Este elevado número de asistencias, consecuencia de los requerimientos del ceremonial, revela el importantísimo papel de la polifonía en “estilo antiguo” en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Era, además, un repertorio que, por sus reducidos requerimientos de plantilla (cuatro voces y acompañamiento), resultaba más económico y particularmente idóneo en una época como la de Juanas y los años inmediatamente posteriores, caracterizados por momentos de carestía de voces, generalizadas faltas de asistencia de miembros de la capilla y reducciones presupuestarias²⁷. Así pues, tan cierto es que el estilo moderno era más espectacular, exuberante y atractivo como que su presencia se limitaba a fiestas de primera y segunda clase y ceremonias extraordinarias, siendo la música “sin instrumentos” la que operaba sobre una base constante en las fiestas ordinarias y en los denominados días dobles mayores y menores (también, puntualmente, en algunas fiestas solemnes de primera y segunda clase, según se explicó más arriba)²⁸. La equilibrada coexistencia de ambas categorías compositivas permite matizar la relevancia que la historiografía ha concedido al estilo moderno, identificado con la idea de progreso y vanguardia por sus novedades formales y estilísticas.

Tal y como se aprecia en el Anexo 1, las obras “sin instrumentos” de Juanas citadas en el inventario de 1793 cubren la práctica totalidad de los géneros litúrgicos: desde motetes para procesiones (29) y misas (completas o movimientos sueltos, 13) hasta los géneros característicos del tren litúrgico de las Horas (7 juegos de Vísperas, 10 salmos, 13 himnos, 2 antifonas), sin olvidar piezas para festividades penitenciales donde la presencia de música en estilo antiguo era obligada: Adviento, Cuaresma, Semana Santa y Difuntos. En total, 125 composiciones que cubrían un amplio espectro litúrgico. Un tema pendiente de estudio, que no es posible desarrollar aquí, es que algunas de estas obras “sin instrumentos” existen en versiones con un acompañamiento de cuerdas y vientos que, a veces, doblan las voces, con pocos elementos idiomáticos. Ello sugiere que, en este repertorio, los instrumentos están pensados como un refuerzo o complemento añadido a las voces del que se podía prescindir.

3. Aspectos formales del discurso

Dado que no es posible ofrecer una caracterización completa de este corpus, limitaremos este muestreo preliminar a tres manuscritos que contienen géneros paradigmáticos de la música “sin instrumentos” de Juanas: un cuaderno autógrafo en formato partitura o “borrador”, con treinta “motetes” interpretados en las procesiones, datados entre 1792 y 1806 ([ACCMM, Música, A2036](#)); un legajo con salmos y otras piezas para el oficio de Vísperas fechado en 1793 ([ACCMM, Música, A0270](#)); y otro cuaderno misceláneo con “borradores” de *Salves* y otras antifonas, invitatorios, himnos y responsorios de difuntos compuestos entre 1792 y 1812 ([ACCMM, Música, A0230](#))²⁹. En su conjunto, este corpus es representativo de la síntesis estilística a la que asiste la música sacra hispánica en las décadas finales del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, un fenómeno análogo al que se estaba produciendo entonces en todo el mundo católico y que prefigura las grandes reformas de la música eclesiástica que se producirán en torno a 1850³⁰.

27. ACCMM, AC-64, fols. 103v-104r, 5 de octubre de 1809; AC-65, fols. 29r-v, 23 de octubre de 1810 [MEX 32000998]; y AC-67, fols. 311v-313r, 26 de abril de 1815. Sobre la situación de la capilla de música de la Catedral de México en las décadas inmediatamente posteriores a Juanas, véanse Lazos (2009) y Hernández Sánchez (2011 y 2017). Para una visión continental de ese periodo, véase Mendoza de Arce 2001, 473-526.

28. En la Catedral de México había seis categorías de días festivos, de mayor a menor solemnidad: de primera clase, de segunda clase, dobles mayores, dobles, semidobles y simples.

29. Los hipervínculos conducen a las fichas de estas fuentes en el *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI. Una selección de este repertorio fue estrenado por la Real Capilla del Pópulo en el marco del XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / Ciclo Vandelvira en La Guardia (Jaén - España) el 24 de noviembre de 2017 y la grabación está disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rNYbaH0FI>. Posteriormente, parte del repertorio fue grabado en formato CD: *Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México / Choral Music for Mexico City Cathedral*. Real Capilla el Pópulo, J. E. García Ortega (dir.). [Sociedad Española de Musicología, Serie El patrimonio musical hispano, 38 (2020)].

30. No existe un estudio de conjunto sobre la implementación de estas reformas en el México decimonónico, que fueron impulsadas por el arzobispo Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos a través de diversos decretos en la década de 1860 (Pareyón 2007, vol. 2, 876). Es probable que existieran paralelismos con los movimientos desarrollados en otros países, igualmente promovidos de manera directa y activa por arzobispos, como en el caso de Chile (Cabrera 2016, 150-253). Sobre los movimientos de reforma de la música sacra en México en la primera mitad del siglo XX, véase Díaz Núñez 2010.

Las piezas “sin instrumentos” de Juanas se caracterizan por su brevedad. En el caso de los motetes, por ejemplo, solo ocho de las treinta piezas superan el medio centenar de compases, oscilando habitualmente entre los treinta y cincuenta³¹. Esta concisión quizá tenga que ver con la tendencia generalizada de la época a acortar la duración de las piezas (presente en muchos arreglos del propio Juanas de música de otros compositores), así como con la propia función ceremonial de estas obras, interpretadas en las estaciones procesionales. Todos presentan la misma plantilla, que es la tradicional de la polifonía coral: cuatro voces (tiple, alto, tenor y bajo), con un acompañamiento similar a la voz grave (por momentos más elaborado), generalmente cifrado (en algunos casos, las cifras han sido repasadas con una tinta más oscura) y probablemente interpretado por uno o dos instrumentos (por lo general violón, bajón y órgano, si bien el clarinete también está documentado como acompañante)³². No se aprecian jerarquías entre las voces, existiendo un equilibrio estructural entre ellas. Otras preferencias exhibidas en los motetes son el compás menor o “compasillo” C (solo seis de los treinta motetes están en compás ternario, $3/4$, más dos en compás mayor o binario partido C); en el repertorio métrico de los himnos, el compás binario comparte protagonismo con el ternario.

Estructuralmente, las obras están compuestas de principio a fin, sin cambios de sección, aunque con un planteamiento formal en bloques determinado por el seguimiento del texto y articulado por pausas generales, calderones o cambios de textura. Los encabezados presentan las advocaciones litúrgicas y, ocasionalmente, la fecha, pero no hay indicaciones de tiempo (a diferencia de lo que ocurre en su música con acompañamiento orquestal del autor) y el empleo de signos de dinámica y expresión es parco, limitándose a algunas ligaduras de expresión, así como a las abreviaturas de *piano* (“p.”) y *forte* (“f.” o “f.e”) en algunas obras. Las melodías son preponderantemente lineales y diatónicas, con un ámbito reducido en torno a la octava y con una sobriedad generalizada solo perturbada por ocasionales *appoggiature* y ornamentos de carácter galante (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Antonio Juanas, *Solve jubente Deo* (1806), cc. 23-27.

31. Los casos extremos son *Juravit Dominus* (con 22 compases) y *Vidi Dominus* (con 76).

32. Un acta capitular de 1807 da cuenta de un escrito del violonchelista Agapito Portillo en el que solicita “se le dispense la asistencia de las funciones que llaman de librete, en las que ciertamente no es necesario su instrumento del violonchelo”; AC-63, fols. 141v-142r, 22 de diciembre de 1807 [MEX 32000894]. El ceremonial de 1819 confirma, a propósito de las misas de renovación, que debían cantar en el coro una “tanda” de músicos, el sochantre, dos niños y el organista, precisando que antes asistían instrumentos “bajos de la capilla y oboes acompañando a las voces con música de librete [...] y solo quedaron las voces” (Herrera Alcalá 2004, 1 y 18-19). En otras asistencias “sin instrumentos”, como las del servicio de Vísperas y los aniversarios solemnes de réquiem, sí se hacía necesaria la presencia de la capilla de voces y bajos en el facistol, alternando a versos con el órgano y a fabordón (Herrera Alcalá 2004, 52-53 y 79). En el caso del *Pange lingua* de Jueves Santo se habla expresamente de la capilla de voces “acompañada de los bajones”, mientras que para el *Vexilla Regis* de Viernes Santo corría a cargo del “maestro de capilla con los músicos de bajón, clarinete y voces” (Herrera Alcalá 2004, 216 y 245). El clarinete también acompañaba en determinados momentos el canto llano (Herrera Alcalá 2004, 264).

El tratamiento rítmico es igualmente sencillo, adaptado a la acentuación del texto, con un predominio de valores largos y un limitado uso de efectos rítmicos, no registrándose cambios de compás en una misma obra. Las texturas son simplificadas y homogéneas, con protagonismo de la escritura silábica y acordal que, como señaló Samuel Rubio en su clásico manual de polifonía (1956, 156-158), reforzaba la expresión de tres afectos: 1) admiración, adoración y súplica; 2) alegría y gozo; y 3) fuerza y grandeza. Las armaduras presentan pocas alternaciones (de nuevo en el caso de los motetes, once tienen un bemol, seis dos bemoles, y cinco un sostenido; los ocho restantes no presentan alteraciones en la armadura). El manejo armónico es rudimentario: armonías convencionales y estables; afianzamiento de la tonalidad principal a través de los acordes de tónica, dominante y subdominante; modulaciones ortodoxas a la tonalidad relativa o la homónima y cadencias claramente definidas con acordes de cuarta y sexta, apoyadas en la propulsión armónica funcional del bajo continuo; ocasionales notas de paso, alteraciones accidentales y disonancias en un estilo cuasi “penitencial” que ahora se extrapola a todos los tiempos del año litúrgico. Muchas de estas características se aprecian en la *Salve Regina* de 1805 (Ejemplo 2).

Tiple *todos*
 Alto *todos* *duo*
 Tenor *todos* *duo*
 Bajo *todos*
 Acomp.

Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul -

4/6 3#/5 3# 2/4 3/6 6# 6

S *todos*
 A *todos*
 T *todos*
 B *todos*
 Acomp.

et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les
 ce - do, et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les

3# 4/6 3#/5 6

14

S fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

A fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

T fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

B fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

Ac

21

S tes et flen - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

A tes et flen - - - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

T tes et flen - - - - tes in hac la - cry - ma - rum val - - - le.

B tes et flen - - - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

Ac

Ejemplo 2. Antonio Juanas, *Salve Regina* (1805), cc. 1-27.

Aunque Juanas muestra una preferencia por texturas llenas, no abandona totalmente el contrapunto, que es usado de manera libre, fragmentaria y bajo una concepción armónica. Así lo acreditan las breves imitaciones motivicas y ocasionales pasajes en contrapunto libre, por lo general limitado a entradas imitativas a distancias regulares (Ejemplo 3) o, más excepcionalmente, irregulares (Ejemplos 4 y 5), rápidamente disueltas en bloques homofónicos, y sin rastro alguno de técnicas canónicas.

todos

Tiple Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - - - - ni spon - - - sa

Alto *todos* Ve - ni spon - sa Chri - sti, spon - - - sa

Tenor *todos* Ve - ni spon - sa Chri -

Bajo

Acomp.

S
Chri - - - - - sti, ve - ni, ve - ni spon - sa Chri - sti,

A
Chri - - - - - sti, ve - ni, ve - ni spon - sa Chri - sti,

T
sti, spon - - - sa Chri - sti, ve - ni, ve - ni spon - sa Chri - sti,

B
Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - ni, ve - ni spon - sa Chri - sti,

Ac
6 6

Ejemplo 3. Antonio Juanas, motete *Veni sponsa Christi* (1806), cc. 1-11.

S
rit, e - gre - gie mar - - - - - tir, Se -

A
rit, e - gre - gie mar - - - - - tir, e - gre - gie mar - tir Se -

T
rit, e - gre - gie mar - tir Se -

B
rit, e - gre - gie mar - - - - - tir Se -

Ac
6 6 5 6 6 5 4 3 6 3 5 6 6 6

Ejemplo 4. Antonio Juanas, motete *Beatus es* (s.f.), cc. 12-18.

Tiple
Vi - di Do - mi - num se - den - - - - - tem,

Alto
Vi - di Do - mi - num se - den - - - - - tem,

Tenor
Vi - di Do - mi - num se - - - - - den - - - - - tem,

Bajo
Vi - di Do - mi - num se - den - - - - - tem,

Acomp.
4 6 3 5 3 2 4 3 6 7 6 4

Ejemplo 5. Antonio Juanas, motete *Vidi Dominum* (s.f.), cc. 1-6.

Otro gesto característico de la textura de estos motetes consiste en la entrada simultánea de dos voces, con frecuencia las intermedias, añadiéndose las extremas al compás siguiente (Ejemplos 6 y 7), aunque no faltan ejemplos a la inversa (Ejemplo 8). A veces, los cambios de textura se acompañan de inscripciones descriptivas (“todos”, “a 4” y “duo”)³³.

S
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
A
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
T
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
B
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
Ac
2 4 6 3 6 6♯ 7 6♯

Ejemplo 6. Antonio Juanas, motete *Hoc est praeceptum meum*, cc. 16-20.

S
a: Et me - ru - e - runt ha - be - re
A
a: Et me - ru - e - - - runt ha - be - re
T
a: Et me - ru - e - - - runt ha - be - re
B
a: Et me - ru - e - runt ha - be - re
Ac
6 2 4 3 6 6♯

Ejemplo 7. Antonio Juanas, motete *Tradiderunt corpora*, cc. 10-16.

33. La inscripción “a 4” parece referirse a que esas partes debían cantarse por solistas (uno por voz), mientras que la leyenda “todos” implicaría la participación *a tutti* de la capilla vocal al completo, simulando una especie de “falsa policoralidad” sin aumentar el número de partes escritas. Así lo sugiere el hecho de que hay obras de Juanas con un segundo coro como *ripieno* que duplica y refuerza al primero con propósitos expresivos, un fenómeno que es característico en muchos compositores de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX; véanse, por ejemplo, los casos de Esteban Salas (Escudero 2011, 176) y José Lidón (López Ruiz 2017, 364).

S
cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

A
cto. Si-cut e-rat in prin - ci - pi - o

T
cto. Si-cut e-rat in prin - ci - pi - o

B
cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

Ac
6 34 67

Ejemplo 8. Antonio Juanas, salmo *Dixit Dominus* (1793), cc. 93-95.

Algunas piezas presentan técnicas renacentistas definitorias del *stile antico* que, para la época, podrían considerarse arcaizantes. Una de ellas consiste en la utilización escolástica del *cantus firmus* en la trama polifónica, un recurso que siempre tuvo una alta consideración entre los teóricos (Ejemplos 9 [Alto] y 10 [Bajo]).

Tiple ^{todos}
Lu - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - -

Alto
Lu - - - men ad re - ve -

Tenor

Bajo

Acomp.
6 2 3 2 3
4 4 6 4 6

7
S
- - - - nem, ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

A
la - ti - o - - - - nem, lu - - - - men ad

T
Lu - - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

B
Lu - - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

Ac
6 4 3
5 5

13

S gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

A re - - - ve - - - la - - - ti - - - o - - - nem

T gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

B gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

Ac 3 6 4 5 3 6 3 2 4 3 6

Ejemplo 9. Antonio Juanas, motete *Lumen ad revelationem*, cc. 1-18.

todos

Tiple Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum

Alto Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne - re -

Tenor Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne - re -

Bajo Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne -

Acomp. 6 6 *p*

9

S *p* ve - ne - re - mur cer - nu - i: et an - ti - - - quum do - cu - men - tum, no - vo

A - mur cer - nu - i: et an - ti - - - quum do - cu - men - tum, no - vo

T - mur cer - nu - i: et an - ti - quum do - cu - men - tum,

B re - mur cer - *f* nu - i: et an - ti - quum do - cu - men - tum,

Ac *f* 6 3# 5 3#

17

S ce - - - dat ri - - - tu - i: *p* Pre - stet *f* fi - des, pre - stet fi - des sup - ple -

A ce - - - dat ri - - - tu - i: *p* Pre - stet *f* fi - des, pre - stet fi - des sup - ple -

T no - vo ce - dat ri - - - tu - i: Pre - stet fi - - - des sup - ple -

B no - vo ce - dat ri - - - tu - i: Pre - stet fi - des sup - ple -

Ac 6 5 6 4# 6 6 6 6# 7^b 3 3 *p* *f*

26

S men - - - - tum, *p* sen - su - *f* um, sen - - - su - um de - fe - ctu - i.

A men - - - - tum, *p* sen - su - *f* um, sen - - - su - um de - fe - ctu - i.

T men - - - - tum, sen - su - um de - fe - ctu - i.

B men - - - - tum, sen - su - um de - fe - ctu - i.

Ac 6 *p* *f*

Ejemplo 10. Antonio Juanas, himno *Tantum ergo*, cc. 1-34.

Igualmente, es característico de los compositores de la generación de Josquin otro recurso empleado de manera constante por Juanas en su polifonía “sin instrumentos” para generar variedad textural y contraste antifonal: las agrupaciones de voces en parejas a modo de *bicinium* (Ejemplo 11), a veces durante largos fragmentos coincidentes con oraciones del texto —en el caso de motetes (Ejemplo 12)— y versos completos —en salmos y cánticos—³⁴.

11

S *duo* Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - - - nam, *todos* ac - ci-pe co - ro - nam, ac - ci-

A Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - nam, ac - ci-

T *duo* Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - - - nam, *todos* ac - ci-pe co - ro - nam, ac - ci-

B Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - nam, ac - ci-

Ac *p* *f* 6 6 3#

17

S *duo* pe co - ro - - - nam, quam ti - - - bi Do - mi - nus, *todos* *p* quam ti - bi

A pe co - ro - - - nam, *duo* *p* quam ti - bi *todos*

T pe co - ro - - - nam, *duo* quam ti - - - bi Do - mi - nus, *p* quam ti - bi

B pe co - ro - - - nam, *p* quam ti - bi

Ac 4 3# 6 5 *p*

Ejemplo 11. Antonio Juanas, motete *Veni sponsa Christi*, cc. 11-21.

34. Esta técnica, considerada un marcador estilístico de la polifonía franco-flamenca en el tránsito del siglo XV al XVI, fue imitada por multitud de compositores en la práctica totalidad de los géneros vocales e instrumentales del periodo, siendo un importante factor para el desarrollo del estilo policoral (Brown 1976, 123-124). Su conocimiento por parte de teóricos y polifonistas españoles ya fue señalado por Stevenson 1976, 234-246.

23

S
nes.

A
nes. *duo*
Pas - cha no - strum im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est

T
nes. *duo*
Pas - cha no - strum im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est

B
nes.

Ac
6# 3# 4 3 6# 3# 3#

30

A
Chri - stus, im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est Chri - stus:

T
Chri - stus, im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est Chri - stus:

Ac
3# 3 6 4 3#
ff

37

A
i - taque e - pu - le - mur in a - zi - mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta -

T
i - taque e - pu - le - mur in a - zi - mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta -

Ac
6 4 3# 3 6 3 3

44

S
todos
et e - dent

A
tis, *todos*
sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta - tis, et e - dent car -

T
tis, *todos*
sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta - tis, et e - dent car -

B
todos
et e - dent

Ac
6# 3# 3# 6 4 3#

Ejemplo 12. Antonio Juanas, motete *Immolabit hedum* (1794), cc. 23-51.

Junto a estos recursos técnicos renacentistas, se da una comedia realización dramática del texto, asociada al tratamiento de la disonancia, al empleo de figuras retóricas y a sorprendentes cambios melódicos, armónicos o texturales que tienen por objetivo representar los afectos, rasgos que remiten a una tradición barroca ya exenta de aspavientos y dramatismo (Ejemplos 13-15)³⁵. Otro aspecto característico del tratamiento textual de Juanas es su clara preferencia por la declamación acordal y la escasez de repeticiones de palabras o frases.

Tiple
Re - gnum mundi, re - gnum mundi et om - nem or - na - tum se - cu - li con-

Alto
Re - gnum mundi, re - gnum mundi et omnem or - na - tum se - cu - li con-

Tenor
Re - gnum mundi, re - gnum mundi et om - nem or - na - tum se - cu - li con-

Bajo
Re - gnum mundi, re - gnum mundi et omnem or - na - tum se - cu - li con-

Acomp.
3# 3 3# 6 6

Ejemplo 13. Antonio Juanas, motete *Regnum mundi*, cc. 1-9.

62 *todos* *todos*

S
De - po - su - it po - ten - tes de se - de,

A
i. De - po - su - it po - ten - tes de se - de, de - po - su - it po -

T
De - po - su - it po - ten - tes de se - de, de - po - su - it po -

B
i. De - po - su - it po - ten - tes de se - de, de -

Ac
6 6 6# 3 3b 6

Ejemplo 14. Antonio Juanas, cántico *Magnificat*, cc. 62-71.

35. Otros contemporáneos de Juanas realizaban un uso más sofisticado de las técnicas retóricas en sus motetes; es el caso, por ejemplo, de José Mauricio Nunes García, estudiado por Silva y Neto 2018.

108

S
cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

A
cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

T
cut lo - cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

B
si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - - - stros,

Ac
5/3 6 6 6 6 5/3 6 6 5/3

113

S
A - bra - ham, A - bra - ham et se - mini

A
A - bra - ham, A - bra - ham et se - mini

T
A - bra - ham, A - bra - ham

B
A - bra - ham, A - bra - ham

Ac
6 6 6 6

Ejemplo 15. Antonio Juanas, cántico *Magnificat*, cc. 108-116.

El motete *Descendet Dominus* es un buen ejemplo de esta contenida expresividad: se inicia con un motivo melódico descendente en la voz superior (al que se contrapone el diseño arpegiado del bajo), como representación majestuosa de la bajada de Cristo, y hace un uso intensivo de movimientos melódicos ondulantes en todas las voces (*circulatio*). El empleo de esta figura retórica, símbolo de la perfección y emblema de María (Kirkendale 1984), resulta verosímil con la advocación litúrgica de esta pieza, dedicada a la Expectación de María o Virgen de la O (Ejemplo 16).

todos

Tiple
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Alto
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Tenor
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Bajo
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Acomp.
6 7 6 4 3 2 3

8

S bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - lus:

A bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - - - - - lus: o - ri -

T bel - lus, si - cut plu - - - - - vi - a in bel - lus: o - ri -

B bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - lus:

Ac 6 6 4/6 3/5

Ejemplo 16. Antonio Juanas, motete *Descendet Dominus*, cc. 1-14.

Aunque es necesario profundizar en el análisis del resto de géneros litúrgicos “sin instrumentos”, en particular la serie de misas y *Salves*, esta aproximación selectiva evidencia que el concepto de estilo antiguo a principios del siglo XIX en México solo mantenía tenues puntos de contacto con el *stile antico* contrapuntístico, tal y como quedó codificado en la tratadística dieciochesca. Se suprimen recursos imitativos estrictos y solo se mantienen algunos elementos de la escritura contrapuntística, regidos por consideraciones armónicas más que melódicas, en un contexto formal de gran sencillez. Todo parece indicar que, en la mentalidad de Juanas, la antigüedad se asocia con el carácter acordal y declamatorio. Este estilo que podríamos denominar, siguiendo a López Ruiz (2017, 374), “estilo antiguo homofónico” reúne algunas características tradicionales de la “música de Iglesia”, pero adaptadas al ideal del “buen gusto” que caracterizó la época ilustrada que a Juanas tocó vivir. Por tanto, más que un *revival* o la imitación consciente de un lenguaje antiguo, se asiste a la reinención de una tradición que incorpora inevitablemente rasgos de la práctica contemporánea. Cabe señalar que el caso de Juanas está lejos de ser único; más bien su estilo parece uno ampliamente difundido entre los compositores eclesiásticos de los siglos XVIII y XIX, tanto peninsulares como americanos³⁶.

4. La interfaz socio-cognitiva

Junto a las prescripciones ceremoniales antes descritas, esta pervivencia del estilo polifónico tradicional hay que buscarla también en factores concretos del contexto que la propia música ayudó a moldear. Desde finales del siglo XVIII, se sentían con fuerza en la Iglesia de México los embates secularizadores del liberalismo peninsular y el pragmatismo ilustrado del reformismo criollo. Así, en 1786 la Corona española, necesitada de ingresos para financiar las guerras, publicó un edicto mediante el cual la administración del diezmo se transfirió a las juntas provinciales que encabezaban los intendentes. En 1795 se abolió la inmunidad del clero en los casos de delitos graves. Y en 1804 se lanzó el Real Decreto de Consolidación de Vales Reales que, en la práctica, suponía la incautación de bienes raíces eclesiásticos y el cobro de capitales de censos, capellanías y obras pías (Florescano y Menegus 2000, 368-388). Estas y otras reformas administrativas y económicas impulsadas por los Borbones reflejaban una nueva concepción de Estado, laico y moderno en lugar de un Estado-Iglesia, que acabó minando el propio poder eclesiástico. A estas medidas, que generaron mucho descontento entre el clero novohispano, se añadió la crisis política ocasionada por la entronización de José Bonaparte y el levantamiento del 2 de mayo de 1808 en Madrid, que desencadenó una enorme inestabilidad también en los virreinos americanos. Una época convulsa y de excepción en la que, tal y como nos recuerda Ana Carolina Ibarra, las catedrales “jugaron un papel político determinante en la elaboración de un discurso de unidad para contener la crisis” (2010, 11-12) y reforzar la continuidad de sus propias actividades, como parte de una estrategia de legitimación del poder eclesiástico.

36. El repertorio brasileño del periodo, gran parte del cual es anónimo, ha sido estudiado en detalle por Castagna (2000a). Los casos de Esteban Salas (1725-1803) y Cayetano Pagueras (1751-*post.* 1807)) han sido abordados por Escudero (2011, 180-197; 2013, 47-103). Este “estilo antiguo homofónico” también fue empleado por compositores anteriores como Santiago Billoni (*ca.* 1700-*ca.* 1763) (Davies 2011, 291-312) y posteriores como Francisco de Asís Martínez Lechón (*fl.* 1857-1876) (Pearce Pérez 2021, 300-323).

En este contexto social e institucional tan preciso, un saber disciplinar con un código específico como la música polifónica debió de convertirse en una representación política de unidad y pureza en la mente de los actores sociales involucrados. Como inveterada tradición musical formalmente instituida en la Catedral hacía 300 años, no era solo reflejo del propio prestigio y poder de la Iglesia y garante de su *status quo*, sino también un elemento constructor de su identidad en un contexto público. Este repertorio sencillo y funcional, de pequeño formato y gran economía de medios, pero escrito en una lengua atemporal como el latín, creó un universo cognitivo identificado con el ideal de autoridad e inmanencia de la música sagrada en un momento de grandes transformaciones sociales, galopante secularización y descomposición irreversible del orden establecido. Así pues, cabe considerar a esta polifonía en estilo antiguo homofónico una interfaz socio-cognitiva compartida entre los actores sociales, que conformaban una compleja y dinámica red comunicativa no exenta de contradicciones y ambigüedades.

Consideraciones finales

Del trabajo realizado en torno a este repertorio en estilo antiguo homofónico de Juanas se desprenden consideraciones historiográficas de más largo alcance que, a mi modo de ver, problematizan algunos aspectos de nuestra visión no solo de este compositor, sino del período colonial iberoamericano tardío en su conjunto.

De un lado, invita a revitalizar nuestra mirada hacia fenómenos hasta ahora marginalizados por su naturaleza transicional o hacia músicos cuyas trayectorias biográficas quedaron escindidas entre dos siglos. El caso de Juanas resulta paradigmático por su trayectoria profesional fragmentada (desarrolló su carrera en España y en México) y por la convulsa situación político-institucional de su tiempo (vivió la transformación de colonia en nación independiente). Además, su labor se desarrolló en un momento de crisis económico-social y de cuestionamiento de la hegemonía peninsular y del propio poder de la Iglesia, organización a la que pertenecía. Todos estos ingredientes podrían hacer poco atractivo el estudio de su figura.

De otro, no obstante, muestra que la música del periodo insurgente va más allá de las canciones e himnos patrióticos, los bailes populares o el repertorio teatral (a favor o en contra del dominio peninsular), manifestaciones relevantes, pero en modo alguno exclusivas de ese momento histórico. El repertorio sacro, con el boato ceremonial que llevaba aparejado, fue también parte consustancial del paisaje sonoro de la época y elemento legitimador del poder. Tan cierto es que la sociedad civil consumía cada vez otros repertorios, como que la música eclesiástica —diversa en estilos, funciones y contextos performativos— ocupaba aún un lugar predominante, aunque muchas historias de la música mexicana la omitan.

En tercer lugar, invita a cuestionar la aplicación de categorías y etiquetas histórico-estilísticas centroeuropeas en la música latinoamericana. Conceptos como el de Clasicismo, pensado para un contexto tan específico como el vienés de la década de 1790, no resultan apropiados para la música iberoamericana del período, como ejemplifica el caso de Juanas. Esto amerita también una revisión del concepto lineal y diacrónico del tiempo que maneja la “gran historia”. La evidencia aportada confirma que, en la Catedral de México, en torno a 1800, el estilo antiguo homofónico se encontraba plenamente vigente tanto a través de obras nuevamente compuestas como de piezas creadas siglos antes e interpretadas desde entonces de manera ininterrumpida.

Finalmente, este trabajo ha mostrado que es posible ir más allá de la falsa dicotomía entre texto y contexto que ha definido muchos modelos analíticos. La teoría del contexto de Van Dijk aplicada al ámbito musicológico invita a repensar las formas concretas de interacción de los textos y sus contextos, entendidos estos últimos como constructos subjetivos y dinámicos en los que interactúan los actores sociales, tanto a nivel individual como colectivo. Integrados en estructuras sociales más complejas como los cabildos eclesiásticos, los actores más poderosos pueden controlar el acto comunicativo de manera intencional. Desde esta perspectiva, el estilo antiguo homofónico de Juanas tendría justificada su simplicidad para cumplir su función comunicativa de manera fiable y servir de enlace cognitivo social, adquiriendo un sentido relevante para todos los participantes que interactúan en red en esa situación comunicativa. Pese a que es necesario profundizar en la aplicación de la sofisticada conceptualización de Van Dijk, tratando de extrapolar sus categorías de análisis del discurso lingüístico al ámbito musical, se trata de una noción potencialmente fértil que orienta la producción discursiva de un individuo o grupo y que permite integrar de manera comprensiva las dimensiones textuales y contextuales como parte de una única realidad.

Anexo

Obras de Antonio Juanas en la sección “Música sin instrumentos” del “Plan de música de varios autores” (1793) (ACCMM, Música, A2213, fols. 113r-129r)³⁷

Misas

- [821] 6^a. Del maestro Juanas otra por Csolfaut mayor a siete con borrador y 15 papeles.
 [822] 7^a. Otra del dicho autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 15 papeles.
 [823] 8^a. Otra del mismo autor por Bfa a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [824] 9^a. Otra del mismo autor por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 15 papeles.
 [825] 10^a. Otra del mismo autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [826] 11^a. Otra del mismo autor por Csolfaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [827-829] 12^a. Otra del mismo autor para las dominicas, *Et incarnatus est y Benedictus* con borrador y 14 papeles.
 [830-831] 13^a. Otra del mismo autor, ferial, por Csolfaut mayor el *Adjuva nos* por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles.
 [832] 14^a. Otra del mismo autor, también ferial, por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.
 [833] 15^a. Otra ídem del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.

Salmos

- [850-852] 1^o. Del maestro Juanas *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Dlasolrre menor ~~con~~ sin borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0269](#) o [ACCMM A0327](#)]
 [853-855] 2^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Elami con borrador y ~~15~~ 14 papeles. [[ACCMM A0266](#)]
 [856-858] 3^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Gesolrreut menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0270](#)]
 [859-861] 4^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Alamirre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0278](#)]
 [862-864] 5^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Csolfaut mayor con borrador y 15 papeles.
 [865-867] 6^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
 [868-870] 7^o. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate y Magnificat* por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A2038](#)]

Salmos sueltos

- [871] 1^o. Del maestro Juanas *Lauda Jerusalem* a cuatro por Alamirre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0275](#)]
 [872] 2^o. Del mismo autor *Lauda Jerusalem* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0291](#)]
 [873] 3^o. Del mismo autor *Lauda Jerusalem* a cuatro por Gsolrreut mayor con su borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0304](#)]
 [874] 4^o. Del mismo autor *Credidi* a cuatro (con violines y sin ellos) por Gsolrreut menor con borrador y 20 papeles. [[ACCMM A0258](#)]

37. Cuando la obra citada en el inventario se ha localizado en la base de datos *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI se añade la signatura entre corchetes (el catálogo digital está en progreso, de ahí que haya algunas obras o géneros aún no incorporados a la web —como las misas, las Pasiones de Semana Santa o los himnos—, que ofrecen una identificación dudosa o que, incluso, han podido extraviarse). La numeración entre corchetes que figura al comienzo de cada ítem se corresponde con el número de obra o asiento en el inventario y ha sido añadida editorialmente.

- [875] 5º. Del mismo autor *Credidi* a cuatro (con violines y sin ellos) por Ffaut mayor con borrador y 21 papeles. [[ACCMM A0308](#)]
- [876] 6º. Del mismo autor *Memento Domine, David* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0267](#)]
- [877] 7º. Del mismo autor *In exitu Israel de Egipto* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0260](#)]
- [878] 8º. Del mismo autor *Domine, probasti me* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0256](#)]
- [879] 9º. Del mismo autor *Voce mea ad Dominum clamavi* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0268](#)]
- [880] 10º. Del mismo autor *Confitebor tibi, Domine* (de Ángeles) a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0305](#)]

Motetes para las procesiones

- [882] 2º. Del maestro Juanas *O quam suavis est Domine* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0368](#)]
- [883] 3º. Del mismo autor *Inmolavit hedum* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0197](#)]
- [884] 4º. Del mismo autor *O sacrum convivium* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0183](#)]
- [885] 5º. Del mismo autor *O salutaris ostia* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [886] 6º. Del mismo autor *Sacerdos in aeternum* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0222](#)]
- [887] 7º. Del mismo autor *Sacris solemnibus* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [888] 8º. Del mismo autor *Sancta Maria* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0174](#)]
- [889] 9º. Del mismo autor *Sancta et immaculata* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [890] 10º. Del mismo autor *Beatam me dicent* a cuatro por Bfa con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0196](#)]
- [891] 11º. Del mismo autor *Beata mater* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0226](#)]
- [892] 12º. Del mismo autor *Corde et animo Christo canamus* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0233](#)]
- [893] 13º. Del mismo autor *Descendet Dominus* (para la Expectación de Nuestra Señora) a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0199](#)]
- [894] 14º. Del mismo autor *Lumen ad revelationem* (para el día de la Purificación de Nuestra Señora) a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#), [ACCMM A0170](#) y [ACCMM A0091](#)]
- [895] 15º. Del mismo autor *Hoc est praeceptum meum* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0189](#)]
- [896] 16º. Del mismo autor *Tradent enim vos in conciliis* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0225](#)]
- [897] 17º. Del mismo autor *Ecce ego mitto vos* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0234](#)]
- [898] 18º. Del mismo autor *Beatus es et bene tibi erit* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [899] 19º. Del mismo autor *Beatus es et bene tibi erit* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [900] 20º. Del mismo autor *Christus Jesus splendor Patris* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [901] 21º. Del mismo autor *Vidi Dominum sedentem* a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles.
- [902] 22º. Del mismo autor *Beatus Laurentius* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0217](#)]
- [Al margen izquierdo:] Están juntos
- [903] 23º. Del mismo autor *Filiae Jerusalem* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0178](#)]

- [904] 24°. Del mismo autor *In conspectu Angelorum* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
 [905] 25°. Del mismo autor *Tu es vas electionis* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles.
 [906] 26°. Del mismo autor *Solvi juvente Deo terrarum* a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles.
 [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0248](#)]

[Al margen izquierdo:] Están juntos

- [907] 27°. Del mismo autor *Regnum mundi* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles.
 [[ACCMM A2036](#)].
 [908] 28°. Del mismo autor *Juravit Dominus* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles.
 [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0184](#)]
 [909] 29°. Del mismo autor *Justus germinabit* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles.
 [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0182](#)]
 [910] 30°. Del mismo autor *Tradiderut corpora sua* a cuatro por Elami menor con borrador y 14 papeles.
 [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0250](#)]

Nota. Los borradores de todos los motetes que anteceden no están con sus copias, sino unidos juntos o encuadernados para que no se extravíen se encontrarán debajo de los mismos motetes. Son dos cuadernos.

- [915-917] Del maestro Juanas 1° *Tantum ergo*, 2° *Sanctorum meritis*, 3° *Pangamus nerio* con borrador y 15 papeles.
 [918-920] Del mismo autor 1° *Ave Maris Stella*, 2° *Iste confesor*, 3° *Deus tuorum militum* con borrador y 15 papeles.
 [921-924] Del mismo autor 1° *Jesu dulcis memoria*, 2° *Egregie Doctor Paule*, 3° *Pange lingua gloriosi: Laureant certaminis*, 4° *Exultet orbis gaudiis* con borrador y 15 papeles.
 [925-927] Del mismo autor 1° *Miris modis*, 2° *Custodes hominum*, 3° *Creator alme siderum* con borrador y 15 papeles.

Música para Semana Santa

- [929] 1°. Del maestro Juanas *Stabat Mater Dolorosa* por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
 [930] 2°. Del mismo autor *Gloria, laus et honor tibi* por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
 [931] 3°. Del mismo autor Pasión de San Mateo para el Domingo por Almirre menor con borrador y 17 papeles.
 [932] 4°. Del mismo autor Pasión de San Marcos para el Martes por Almirre menor con borrador y 10 papeles.
 [933] 5°. Del mismo autor Pasión de San Lucas para el Miércoles por Almirre menor con borrador y 10 papeles.
 [934] 6°. Del mismo autor Pasión de San Juan para el Viernes por Almirre menor con borrador y 15 papeles.
 [935] 7°. Del mismo autor *Vexilla regis prodeunt* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
 [936] 8°. Del mismo autor *De lamentione Jereminae prophetae* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0133](#)]
 [937] 9°. Del mismo autor *De lamentione Jeremiae prophetae* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0371](#)]
 [938] 10°. Del mismo autor *Christus factus est* a cuatro por Almirre menor con borrador y 6 papeles.
 [939] 11°. Del mismo autor *Miserere mei, Deus* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 9 papeles.

Música de difuntos

- [940] 1°. Del maestro Juanas Misa a cuatro por Ffaut mayor (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles.
 [941-943] 2°. Invitatorio, 2° salmo, 1ª lección (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles.
 [[ACCMM A2029](#) y [ACCMM A2030](#)]
 [944-945] 3°. Segundo nocturno, salmo *Ad te Domine levavi* por Gsolrreut mayor, lección 1ª *Responde mihi* por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0263](#)]
 [946-947] 4°. Del mismo autor, tercer nocturno, salmo *Beatus qui intelligit* por Gsolrreut mayor, lección 1ª *Spirius meus* por Almirre menor a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0334](#)]
 [948] 5°. Del mismo autor responso *Libera me, Domine* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0168](#)]

[949-950] 6°. Del mismo autor responso 1° *Qui Lazarum* por Dlasolrre menor 2° *Ne recorderis* por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0136](#)]

Antifonas

[958] Del maestro Juanas *Asperges me* a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0230](#) y [ACCMM A0345](#)]

[959] Del mismo autor *Vidi aquam* a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0230](#) y [ACCMM A0179](#)]

Salves

[960] 1ª. Del maestro Juanas por Alamirre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.02]

[961] 2ª. Del mismo autor por Gsolrreut menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.06]

[962] 3ª. Del mismo autor por Csolfaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.05]

[963] 4ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[964] 5ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.01?]

[965] 6ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.04 o A0230.14 y [ACCMM A0216](#)]

[966] 7ª. Del mismo autor por Bfa con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.07]

[967] 8ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[968] 9ª. Del mismo autor por Elafa con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.09]

[969] 10ª. Del mismo autor por Csolfaut menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.08]

[970] 11ª. Del mismo autor por Elami menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.10]

[971] 12ª. Del mismo autor por Bfabemi menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.12]

[972] 13ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[973] 14ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.04 o A0230.14 y [ACCMM A0216](#)]

[974] 15ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.01?]

Bibliografía

AA.VV. 2010. *... y la música se volvió mexicana*. Testimonio musical de México, 51. Ciudad de México: CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y CONACULTA. Libro + 6 CDs.

AA.VV. 2021. *Diálogos transversales. La Independencia de México según la música de las catedrales*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente y Proyecto MUSICAT [coloquio en línea]. 27 de septiembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=2tEOAfmTOB0>

Austin, J. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Bowers, T. R. 1998. *The Vespers Psalms of Manuel Arenzana and Antonio Juanas*, Tesis de Maestría. University of Maryland.

Brown, H. M. 1976. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Cabrera, V. 2016. *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.

Carreras, J. J. 1984. *La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición de Magnificat*, Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. 2 vols.

_____. 2010. El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia. *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, M. Á. Marín (ed.), Logroño y Zaragoza: Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando El Católico, pp. 23-56.

- _____. 2018. El siglo XIX musical. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*, J. J. Carreras (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 33-149.
- Castagna, P. 2000a. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo. 3 vols.
- _____. 2000b. Prescripciones tridentinas para la utilización del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la música religiosa católica (1570-1903). *Primer Congreso Internacional de Musicología. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 19-22 de octubre de 2000*. [Inédito]. <https://archive.org/details/PrescripcionesTridentinasParaLaUtilizacionDelEstiloAntiguo>
- Chen, J.-Y. *The Tradition and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music, 1740-1800*, Tesis Doctoral. Harvard University.
- _____. 2003. Palestrina and the Influence of "Old" Style in Eighteenth-Century Vienna. *Journal of Musicological Research*, nro. 22: 1-44.
- Covarrubias, M. 2006. Los *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo* (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico. *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, L. Enríquez y M. Covarrubias (eds.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 265-282.
- Davies, D. E. 2011. *Santiago Billoni: Complete Works*, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 170. Middleton: A-R Editions.
- _____. 2018. Fuentes desechadas: hacia una revalorización de los repertorios catedralicios decimonónicos. *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, J. Marín-López (ed.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 411-421.
- _____. 2022. Review: recording. Antonio Juanas: Premiere Recordings of Selected Choral Works. Antonio Juanas (c1762–c1821). Collegium Mundi Novi / R. Ryan Endris (conductor). Centaur CRC3663, 2018; one disc, 64 minutes. *Eighteenth-Century Music*, nro. 19/1: 82-84.
- Díaz Núñez, L. P. 2010. *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX*, Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dijk, T. van. 2011. *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2012. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- Druesdow, J. E. 1972. *The Missarum Liber (1703) of José de Torres y Martínez Bravo*, Tesis Doctoral. Indiana University. 2 vols.
- Endris, R. R. 2019. *Antonio Juanas. Ocho responsorios para los Maitines de la Santísima Trinidad*. Leinfelden-Echterdingen: Carus Verlag.
- Enríquez Rubio, L. 2017. Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 8: 32-46.
- Escudero, M. 2011. *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Música Sacra de Cvba, Siglo XVIII, 8. Valladolid: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Universidad de Valladolid.
- _____. 2013. *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*, Música Sacra de Cvba, Siglo XVIII, 9. Valladolid: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Universidad de Valladolid.
- Estrada J. 1973. *Música y músicos de la época virreinal*. Prólogo, revisión y notas de Andrés Lira. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- Florescano, E. y Menegus, M. 2000. La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808). *Historia General de México. Versión 2000*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 363-430.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Goldman, D. L. 2014. *The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815*, Tesis Doctoral. Northwestern University.
- _____. 2017. Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios*

- de innovación y pervivencia*, L. Enríquez (ed.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 2, pp. 139-159.
- Grebe Vicuña, M. E. 1993. Perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio de la música en su contexto sociocultural. *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires, 25 al 28 de agosto de 1993*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, pp. 16-23.
- Hernández Sánchez, A. 2011. *José María Bustamante en la capilla de música de la Catedral Metropolitana de México*, Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2017. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*, Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera Alcalá, J. G. 2004. *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819. Sub Chantre P. Vicente Gómez*. San Cristóbal de las Casas: Diócesis de San Cristóbal de las Casas y Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica.
- Hooper, G. 2006. *The Discourse of Musicology*. Ashgate: Aldershot.
- Ibarra, A. C. 2010. *El clero de la Nueva España durante el proceso de independencia, 1808-1821*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Izquierdo König, J. M. 2018. En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia (1790-1850). *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, J. Marín-López (ed.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 355-376.
- Kirkendale, Warren. 1984. *Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator. Acta Musicologica*, 56(1): 69-92.
- Lazos, J. G. 2009. *José Antonio Gómez's Invitatorio, Himno y 8 Responsorios: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript*, Tesis Doctoral. Université de Montréal. 2 vols.
- Lolo, B. y Presas, A. (eds.). 2016. *Cantos de guerra y paz. La música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Música y Musicología, 3. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- López-Cano, R. 2022. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.
- López Ruiz, L. 2017. *El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Madrid, A. L. 2009. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (artículo 4). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Marchamalo Sánchez, A. 2017. *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en la universidad cisneriana, 1499-1831 (génesis, desarrollo y fortuna)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Marín-López, J. 2007a. *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral. Universidad de Granada. 3 vols.
- _____. 2007b. Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816). *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 2: 14-31.
- _____. 2008. Músicos madrileños con destino a la Catedral de México. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 3: 5-14.
- _____. 2012. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Catálogos y Documentación, B14-15. Madrid: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén. 2 vols.
- _____. 2014. Dinámicas de género en un repertorio singular: las antifonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, L. Enríquez (ed.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 1, pp. 13-68.
- Mejía Chávez, C. G. 2015. Comunicación y delación: el caso de Antonio Juanas y José Roblejo Lozano (1794-1795). *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, nro. 92: 37-57.
- Mendoza de Arce, D. *Music in Ibero-America to 1850: a Historical Survey*. Lanham y Londres: The Scarecrow Press.
- Merriam, A. P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- Miller, S. R. 1998. *Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe piene, the Palestrina Tradition and the stile antico*. Tesis Doctoral. University of Chicago. 3 vols.
- Miranda, R. y Tello, A. (eds.). 2013. *La música en los siglos XIX y XX*, El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4. Ciudad de México: CONACULTA.
- Montagnier, J.-P. 2017. *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780: The Evidence of the Printed Choirbooks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagore, M. 2004. El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, nro. 1: 1-12. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nassarre, P. 1724. *Escuela música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- Palisca, C. V. 1994. The Artusi-Monteverdi Controversy. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 54-87.
- Pareyón, G. 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana. 2 vols.
- Pearce Pérez, M. del C. 2021. *La música en el contexto religioso de La Habana (1853-1898): espacios, músicos y repertorios*, Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- Perdomo Escobar, J. I. 1976. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Reccitelli, L. 2020. Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya. *Revista Argentina de Musicología*, nro. 21: 129-187. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/339>
- Rodríguez, P. L. 1997. '...En virtud de bulas y privilegios apostólicos': expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'*: 409-479.
- Roubina, E. 2009. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Joyas musicales de la Catedral de Valladolid-Morelia. Ciudad de México: INBA, Ediciones Eón y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades.
- Rubio, S. 1956. *La polifonía clásica*. El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Ruiz Caballero, A. 2010. *¡Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España*. Documentos de Trabajo IELAT, nro. 21: 1-28. http://ielat.com/wp-content/uploads/2018/03/DT21-Antonio_Caballero_Web.pdf
- Sacristán Ramírez, C. 2014. Música tachada: ¿Catalogación de obras desechadas? *Hallazgos*. <http://musicat.unam.mx/Hallazgos/H04.html>.
- Samson, J. 1999. Analysis in Context. *Rethinking Music*, N. Cook y M. Everist (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 499-544.
- Sans, J. F. 2017. Música y estudios del discurso: una atracción fatal. *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*, B. Corti y C. Díaz (coords.). Villa María [Argentina]: Editorial Universitaria, pp. 97-117.
- Silva, R. L. da y Neto, D. M. 2018. *Judas mercator pessimus* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: o espaço da significação musical na expressão do motete. *Musica Theorica. Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 3(2): 159-188. <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musicatheorica/article/view/87>.
- Sobrino Sánchez, R. 2005. Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28(1): 667-696.
- Stevenson, R. 1952. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- _____. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States.
- _____. 1976. Josquin in the Music of Spain and Portugal. *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, E. E. Lowinsky y B. J. Blackburn (eds.), Londres: Oxford University Press, pp. 217-246.
- Tello, A. 2010. El tránsito de los virreinos a los estados independientes. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, C. Carredano y V. Eli (eds.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 23-70.
- Torres Medina, R. H. 2021. El uso de la música en el tránsito del Reino a la República. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, nro. 73: 65-94. <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/884>

Turrent, L. 2013. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Waisman, L. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Fuentes musicales

Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Música:

- [A0230 \(olim AM0204\)](#): Antonio Juanas, “Este cuaderno contiene los borradores de las Salves, Asperges me, Vidi aquam, Et incarnatus est, invitatorios de Resurrección, y de la Santísima Trinidad, Regina caeli laetare, himnos de Vísperas, Libera me largo, Ne recorderis, Qui Lazarum, todo sin instrumentos” (1792-1812) [cuaderno manuscrito en partitura, 41 fols.].
- [A0270 \(olim AM0243\)](#): Antonio Juanas, “Vísperas a quatro con ripienos sin instrumentos compuestas por Don Antonio Juanas, Maestro de Capilla de esta Sancta Yglesia Metropolitana de México, año 1793”. [en una mano posterior:] Son 15 papeles y la partitura”; en el fol. 4v de la partitura se precisa que las obras fueron concluidas el 23 de enero de 1793 [cuaderno manuscrito en partitura, 5 fols. + partichelas manuscritas].
- [A2036 \(olim AM1809\)](#): Antonio Juanas, “Este cuaderno contiene 30 borradores de los motetes sin instrumentos que se cantan en las procesiones” (1792-1806) [cuaderno manuscrito en partitura].

Fuentes documentales

Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México:

- Actas Capitulares: vols. 43, 57, 59, 63, 64, 65, 67 y 69 (1757-1821)
- Ajustes de ministros: vol. 8 (1822)
- Correspondencia: Caja 24, Expedientes 5, 6 y 9 (1797-1804)
- Ordo, Libro 2: “Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año” (1751).

Ciudad de México, Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, R 1354 LAF: *Tabla de las asistencias de la Capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en que se notan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella y sus respectivas obligaciones*. Ciudad de México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758 [impreso]

Sevilla, Archivo General de Indias, México, 2494, N.110 (1791).

Bases de datos electrónicas

<https://catalogo-ahdsc.colmex.mx/inventario>: *Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas*. El Colegio de México.

http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_busqueda.php: *Catálogo de música. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

<http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>: *Actas de Cabildo. Base de datos de Actas de Cabildo y otros ramos*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fuentes sonoras

- Antonio Juanas. Premiere Recordings of Selected Choral Works.* Collegium Mundi Novi, R. R. Endris (dir.). [Centaur CRC3663 (2018)]. <https://open.spotify.com/album/7DJGa43UVta6c1DrAjdmk9>
- Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México / Choral Music for Mexico City Cathedral.* Real Capilla el Pópulo, J. E. García Ortega (dir.). [Sociedad Española de Musicología, Serie El patrimonio musical hispano, 38 (2020)]. <https://open.spotify.com/album/2j1NV34nIvIMEKTy75g0WB>

Fuentes audiovisuales

- Un maestro de capilla en el México insurgente: Antonio Juanas.* La Real Capilla del Pópulo, J. E. García Ortega, dir. Concierto del XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / Ciclo Vandelvira, La Guardia (Jaén - España), 24 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=rnYNybaH0FI>

LA SECUENCIA DE DIFUNTOS, LA TRADICIÓN PENINSULAR Y EL ESTILO ITALIANO: ANÁLISIS DE “ITALIANISMOS” Y “ESPAÑOLISMOS” EN LAS SECUENCIAS DE OCHANDO, NEBRA Y JERUSALEM

Gladys A. Zamora Pineda
UNAM - México
gazp_19@hotmail.com

Resumen

La presencia de música y músicos italianos en las distintas geografías de la Corona española a lo largo del siglo XVIII y el cambio estético que conllevó en su música litúrgica han sido ampliamente estudiados por la musicología panhispánica. Sin embargo, la convivencia entre la música italiana y la música de tradición litúrgica peninsular se ha percibido como un fenómeno homogéneo. Los autores españoles y americanos que asimilaron los elementos del estilo italiano se han concebido como “italianizados” y en consecuencia se ha obviado la pervivencia de algunas prácticas y elementos compositivos propios de su tradición y formación de origen. El presente artículo, a través de un análisis sobre la *Secuencia* de difuntos de tres compositores bien conocidos en del siglo XVIII, busca mostrar algunas de las maneras en que los autores españoles dieron vigencia a su tradición de música religiosa, sin por ello dejar de conciliar las nuevas tendencias musicales. Consecuentemente, se busca poner en evidencia el sincretismo y la simbiosis cultural en que estuvieron inmersos los músicos españoles, coloniales e italianos del siglo XVIII.

Palabras clave: *italianismo – tradición litúrgica peninsular – secuencia de difuntos – sincretismo musical – siglo XVIII*

Abstract

The presence of Italian music and musicians in the various geographies of the Spanish crown throughout the eighteenth century and the aesthetic change that it entailed for its liturgical music have been widely studied by pan-Hispanic musicology. However, the coexistence between Italian music and the music of the peninsular liturgical tradition has been perceived homogeneously. The Spanish and American authors who assimilated the elements of the Italian style have been conceived as “Italianized”. Consequently, the survival of some practices and compositional elements typical of their tradition and formation of origin has been ignored. Through an analysis of the Sequence of the Deceased of three well known composers in the 18th century, this article seeks to expose some of the ways in which Spanish authors gave validity to their tradition of religious music while reconciling new musical trends. Consequently, the aim is to make evident the syncretism and cultural symbiosis in which the eighteenth century’s Spanish, Colonial, and Italian musicians were immersed.

Keywords: *Italianism – Peninsular Liturgical Tradition – Sequence of the Deceased – Musical Syncretism – Eighteenth Century*

Recibido 29/1/23
Aprobado 18/8/23

LA SECUENCIA DE DIFUNTOS, LA TRADICIÓN PENINSULAR Y EL ESTILO ITALIANO: ANÁLISIS DE “ITALIANISMOS” Y “ESPAÑOLISMOS” EN LAS SECUENCIAS DE OCHANDO, NEBRA Y JERUSALEM

Introducción

A lo largo del siglo XVIII la presencia de música y músicos italianos llegados a la península y a los territorios hispanoamericanos implicó un cambio drástico en los paradigmas estéticos de la música litúrgica panhispanica. Este hecho ha sido ampliamente señalado en los discursos musicológicos desde el siglo XIX y en ambos lados del Atlántico;¹ sin embargo, la tendencia ha sido dibujar un panorama dicotómico sobre el estilo italiano y su relación con la música litúrgica de tradición peninsular.

Por un lado, los compositores que asimilaron los elementos del estilo italiano han sido concebidos en los discursos como “italianizados”.² Por otro, los compositores que mantuvieron un apego por los procedimientos propios de la tradición litúrgica fueron designados como seguidores del *stile antico* (principalmente los que estuvieron activos en las primeras décadas del siglo).³

Este artículo busca demostrar que dicha postura dicotómica sobre aquello que se ha entendido como “estilo italiano” ha obviado las vinculaciones entre la recepción de la música italiana y la música litúrgica, y las implicaciones socio-musicales de dicho fenómeno. A su vez, tampoco evidencia los diferentes matices, modos y particularidades con que los compositores españoles y novohispanos asimilaron el estilo italiano

En las páginas que siguen, propongo una breve revisión historiográfica para establecer las características y los elementos con los que actualmente se ha codificado al “estilo italiano”. Posteriormente, utilizando como marco teórico algunas de las “claves para el análisis del italianismo en la música hispana” de Sánchez Kisielewska (2015, 28-53) y una serie de “claves de españolismos” de autoría propia, analizaré las *Secuencias de difuntos* de José de Nebra (Aragón, 1702-1768), de Tomás Ochando (Murcia, c. 1725-1799), y de Ignacio Jerusalem (Lecce, 1730-1809).

La misa de réquiem contaba con una larga tradición en el mundo hispánico que convertía al género en un espacio litúrgico más conservador, sin que por ello dejara de incorporar los elementos del estilo italiano. De hecho, hasta antes de Sebastián Durón (1660-1716) la secuencia de difuntos se interpretaba únicamente en canto monódico o canto de órgano, es decir, en el estilo polifónico tradicional. Esto explica el foco de este artículo en dicha sección. No obstante, el marco teórico diseñado para su análisis puede aplicarse a otros movimientos de la misa de réquiem y, eventualmente, a otros repertorios panhispánicos en los que conviven elementos conservadores y elementos modernos del estilo italiano. La selección de los compositores se ha hecho en función de la trascendencia que ha tenido su obra en los relatos historiográficos. En particular, su obra fúnebre gozó de una amplia difusión e interpretación en el siglo XVIII, y en el caso de los españoles sabemos que su misa de réquiem siguió interpretándose hasta el siglo siguiente.

Finalmente, a través del análisis se harán evidentes los diferentes recursos y técnicas compositivas que utilizan los dos autores españoles mencionados, en contraste con los procedimientos técnico-estilísticos que sigue el compositor italiano. Consecuentemente, se busca poner en realce la pluralidad de contextos geográficos y musicales que pueden reflejarse en la obra de un mismo autor;⁴ y, además, replantear la perspectiva de un estilo italiano homogéneo.

1. El tema ha estado presente desde los pioneros trabajos de Soriano Fuertes (1855-1859), Eslava (1852-1860), Mitjana (1993), hasta las publicaciones más recientes como la historia de Leza (2014) o Waisman (2019). O en otro formato de narrativa, el libro de *Músicas coloniales a debate* (Marín López 2018), por citar solo algunos.

2. Este concepto aparece desde el s. XX en la historia de Mitjana (1993) [1920], y ha mantenido vigencia en los discursos actuales.

3. Esta visión dicotómica está presente también en los trabajos de Mitjana, sin embargo, comienza a consolidarse desde un siglo antes con las clasificaciones de Eslava en su *Breve Memoria...* (1860).

4. Un ejercicio similar, que ha servido de referencia teórica a este texto, fue el de B. Illari sobre Zipoli y sus “distintas genealogías” (2011).

Este artículo busca proporcionar nuevas herramientas analíticas para la música panhispánica del siglo XVIII; y, al mismo tiempo, reflexionar sobre algunas de las categorías estilísticas con las que se ha estudiado este *corpus* musical, su alcance y su pertinencia.

El estilo italiano en los relatos históricos

En el año 2000, la publicación del libro *La Música en España en el siglo XVIII* significó, de acuerdo con sus editores, un cambio para la musicología española en tanto que mostraba al siglo XVIII “[...] como un periodo de cambio y modernización en el que la cultura musical española se abrió a las distintas influencias europeas” (Boyd y Carreras 2000, contraportada). Esta premisa aludía a las posturas historiográficas de los siglos XIX y XX que habían mantenido una perspectiva de “[...] la España del siglo XVIII como una etapa de ‘extranjerización’, un periodo en el que España casi perdió su identidad cultural [...]” (Boyd y Carreras 2000, 13).

Esta perspectiva se afincaba en la idea de que la presencia de música italiana en la península había significado la ruptura y decadencia de la tradición litúrgica española. En consecuencia, se había instaurado un paradigma italiano, de música operística, con un sistema teórico ajeno en muchos sentidos (armónico, instrumental y hasta de notación) al del estilo español. Las palabras de Mitjana ilustran esta perspectiva historiográfica: los autores italianos, y los españoles que habían abrazado los ideales estéticos italianizantes “querían hacer del templo una sucursal de la ópera italiana” (1993, 236).⁵ Por otro lado, los “buenos músicos” eran para Mitjana aquellos que se habían mantenido como “defensores de las gloriosas tradiciones nacionales” (236) y se mantenían lejos de “los modales afectados [...] del estilo italiano” (235).⁶

La discusión no es exclusiva de los discursos históricos, pues las diatribas en contra del estilo italiano tienen su origen en el mismo siglo XVIII. En este sentido, Benito Feijoo (1676-1764) y su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) se han convertido en una de las mayores referencias para denunciar la inconformidad que, ya en la misma época, algunos músicos y autoridades eclesiásticas habían manifestado en contra de esta música.⁷ No obstante, y como puede constatar en la *Historia* de Mitjana, cabe mencionar que pocas veces se han tomado en consideración los discursos más tardíos del benedictino en los que se hace latente un cambio de postura sobre esa música italiana que tiene “un no sé qué” que “agrada al oído y [...] es buena y bonísima” (*Teatro Crítico Universal*, sexto tomo). Es decir, la figura de Feijoo se convirtió en un estandarte del anti italianismo, y sus primeros escritos dieron sustento histórico a la visión peyorativa que desde el siglo XIX comenzó a codificarse en torno al estilo italiano.

Retomando las palabras de Boyd y Carreras (2000), es incuestionable que la perspectiva negativa sobre la influencia extranjera ha desaparecido de los estudios musicológicos. Las últimas producciones históricas, como lo demuestran *La Música en el siglo XVIII* editada por M. Leza (2014), *Una historia de la música colonial hispanoamericana* de L. Waisman (2019), o el libro *Entre lo italiano y lo español...* editado por P. Capdepón y L. González Marín (2022) —por citar solo algunos—, han dedicado un espacio significativo a estudiar las aportaciones de los músicos italianos, y, sobresalientemente, han estudiado los cambios en el repertorio: las formas, los instrumentos, las texturas, los cambios armónicos, etc. Sin embargo, pese al abandono de la visión peyorativa, el panorama sobre la convivencia entre los dos *corpus* musicales se ha mantenido en términos dicotómicos (“italianizados” o seguidores del *stile antico*); y el proceso de asimilación por parte de los autores panhispánicos se ha descrito en muchas ocasiones como un fenómeno de calca estética.

5. Aunque a lo largo del siglo existieron otros trabajos importantes como los A. Salazar (1972) y J. Subirá (1954), y más tarde el libro de Martín Moreno (1985) debe tenerse en cuenta que el trabajo de Mitjana se ha considerado como “la primera historia de la música española escrita con rigor” (Mitjana 1993, 226). En adición, la perspectiva historiográfica del musicólogo resulta paradigmática del pensamiento regeneracionista en que se encontraban inmersos los estudios españoles, cuando menos, en la primera mitad del siglo XX.

6. En algunos momentos las clasificaciones de “buenos” y “malos” compositores hechas por Mitjana parecieran contradictorias. Por ejemplo, se refiere a Nebra como un buen compositor, seguidor de la tradición española, aun cuando desde el siglo XVIII al músico se le había reconocido por su buen manejo de cromatismos, “extraños puntos” y utilización de los violines (todos elementos relacionados con el estilo italiano). Véase *Aposento anti-crítico* de F. Corominas (1726).

7. El discurso XIV del tomo I, *La música de los templos*, ha sido el texto más socorrido de Feijoo para manifestar su disgusto en contra de la música de los teatros, la presencia de los violines y “las modas extranjeras”.

Consecuentemente ¿a qué se refieren los discursos históricos cuando hablan de un músico “italianizado”? y ¿qué significa suscribirse al estilo italiano? De relato en relato, y desde el mismo siglo XVIII se ha ido conformando una lista de los elementos propios de este estilo que, a su vez, ha servido como un indicador del cambio de paradigma estético a nivel individual y también colectivo. Es decir, la presencia de estos elementos en la obra de tal o cual compositor ha servido para confirmar su adherencia al estilo italiano; pero, también, la confirmación indiscutible de estos elementos en la música de ambos lados del Atlántico ha servido para corroborar la idea de un panorama homogéneo de música sacra italianizada.

Con más o menos detalle, dependiendo del relato, la lista de elementos característicos del estilo italiano incluye la presencia de los violines en el templo (dos violines, un bajo de cuerda frotada y más tarde la viola); el desarrollo de un lenguaje instrumental emancipado del lenguaje vocal; el relajamiento de los procedimientos contrapuntísticos; un nuevo tratamiento de la disonancia; la “falsa policoralidad”; el desarrollo de nuevas formas y géneros vocales (el aria, el recitado, la cantata y el *aggiornamiento* del villancico)⁸ y la asimilación del lenguaje operístico en la música sacra. Por otro lado, se afirma que la presencia de los violines terminó por consolidar la desaparición de las claves altas; la aparición de nuevas alteraciones en el sistema armónico; el uso de nuevos compases ternarios y el también progresivo mutis del conjunto de ministriles.

Debe tenerse en cuenta que estos cambios sucedieron de manera gradual y algunos habían comenzado a gestarse desde el siglo anterior.⁹ Por otro lado, es notable que los relatos historiográficos más recientes hayan encontrado un punto de concordancia en la cronología. La mayoría coincide en señalar las décadas centrales (1740-1760) como el punto definitivo de cristalización y asimilación del estilo italiano, y su vigencia hasta finales del siglo.¹⁰

Respecto a la perspectiva que ha entendido la italianización como un fenómeno homogéneo, Drew Davies sostiene que la manera en que se difundió la cultura musical italiana entre las iglesias, cortes y teatros de España e Hispanoamérica, pero también en otros centros europeos, puede entenderse como un fenómeno de “proto-globalización” (2006, 43). Es decir, la propuesta del musicólogo busca acentuar la homologación estilística y la implantación de una tendencia musical a nivel global, enmarcada en un proceso de modernización sin precedentes en la historia de la música occidental (2006, 43-52).

Sin ahondar en las consideraciones que tuvo la difusión de la cultura italiana en otros centros europeos, respecto al territorio panhispánico Davies asegura que “la empresa italianizante había reemplazado mayoritariamente las convenciones españolas de la música en ambos lados del Atlántico hacia mediados del siglo [...]” (*This, Italianizing endeavor had for the most part replaced long-standing Spanish conventions of music-making on both sides of the Atlantic by the middle of the century, as indeed it had in most other European musical venues from Lisbon to St. Petersburg*) (43, la traducción es mía).

En adición, sobre la Nueva España afirma también que, sin negar la multiculturalidad de América Latina, “[...] la estética novohispana funcionaba mediante el seguimiento consciente de los modelos italianizantes, antes que los sincréticos locales” (*the aesthetics of Novohispanic works quite consciously follow Italianate models, not local syncretic ones*) (70, la traducción es mía).

Esta propuesta reafirma que la asimilación de los elementos italianos sucedió en las décadas centrales del siglo XVIII, pero también que fue este el momento en que el paradigma italiano se consolidó como dominante. Las palabras de Waisman se hacen eco de la propuesta de Davies y reafirman la perspectiva uniforme. En su historia de la música colonial latinoamericana, el autor establece una periodización que

8. Sobre la transformación del villancico puede consultarse el texto de A. Torrente que se intitula justamente, *Aggiornamiento* del villancico (2014, 133-136).

9. Es importante señalar la transformación paulatina. En las primeras décadas del siglo no es infrecuente encontrar partituras donde las voces siguen anotándose en claves altas, requiriendo de un transporte; mientras que los instrumentos modernos (los violines) se escriben en la tesitura natural, combinando claves que antes se habrían considerado como “altas” con las claves naturales. Por otro lado, respecto al cambio en el pensamiento armónico, Correa de Arauxo publicó en 1626 su *Facultad orgánica*, en la que aparecen tientos hasta con tres sostenidos (1626). Este hecho hace notar que algunos cambios habían comenzado a gestarse en la escena litúrgica española con cierta independencia de la influencia del estilo italiano.

10. Estos elementos y las propuestas de periodización en la escena litúrgica pueden encontrarse con puntualidad en las obras ya citadas de Malcolm Boyd (2000), Máximo Leza (2014) y Leonardo Waisman (2019).

divide el siglo XVIII por la mitad y asegura que en su segunda parte se “constituye un bloque relativamente más homogéneo en estilo que la primera” (2019, 295).¹¹

Es en este momento historiográfico en el que el presente artículo encuentra justificación. Puede establecerse entonces que, pasado el siglo XX, los discursos musicológicos desecharon la visión negativa sobre el estilo italiano. No obstante, el paradigma de análisis se ha concentrado en los elementos que conforman este estilo, generando un lugar común sobre el manejo de estos elementos en las obras de los autores españoles y coloniales. En consecuencia, tenemos un panorama dicotómico en función de los compositores “italianizados” y aquellos que no adoptaron las convenciones de este estilo. Pero también un escenario estilístico homogéneo para los primeros. Es decir, las fuentes historiográficas señalan un fenómeno de migración musical donde obras y compositores llegados de Italia (particularmente de Nápoles) a las distintas geografías de la Corona española implantaron un sistema técnico-estilístico único y totalmente homogeneizado.

Ahora bien, ¿este repertorio podría analizarse bajo una perspectiva sincrética? ¿Existen elementos técnicos y estilísticos que permitan evidenciar particularidades hispanas en el fenómeno de “italianización”? De ser así, ¿puede corroborarse que, en simbiosis con los elementos característicos del estilo italiano, la música funcionó también como un medio consciente para mantener la pervivencia de la tradición litúrgica peninsular?

El repertorio y las claves para “italianismos” y “españolismos”

Después de la revisión historiográfica considero pertinente justificar el repertorio seleccionado para el análisis y establecer el marco teórico sobre el que se construye el ejercicio analítico.

El villancico dieciochesco se ha convertido en el género antonomástico para demostrar el proceso de italianización; es quizás el género que hizo mayormente perceptibles las transformaciones estilísticas y la incorporación de los elementos italianos. Además de las adaptaciones estéticas, los cambios morfológicos que implicaron la adición de arias y recitados a los ya tradicionales estribillos y coplas hicieron de este género un modelo claro de los procesos italianizantes (Torrente 2010). Por esta razón, los villancicos (aun con algunos debates taxonómicos por su relación con la cantada) han tenido un lugar protagónico en los estudios musicológicos y han sido un referente panhispánico para hablar del proceso de italianización.¹²

Considerando que el repertorio paralitúrgico podía significar un espacio de mayor relajamiento respecto a las normativas eclesiásticas, cabe cuestionar cómo se asimilaban los elementos del estilo italiano en los géneros litúrgicos: ¿los repertorios más conservadores del ceremonial religioso permiten establecer otros parámetros de “italianización”? En función de este interrogante es que propongo el análisis a partir de la *Secuencia* de difuntos.

La selección de este movimiento se justifica en diversos sentidos. Debe tenerse en cuenta que esta secuencia pertenece a la *misa de difuntos*. La misa, pese a ciertos cambios inevitables tras el correr de los siglos, se mantuvo a lo largo del XVIII como el género más conservador de las ceremonias religiosas; además de preservar su texto en latín, mantuvo su función protagónica y fija dentro de las celebraciones (aunque, claro, su trascendencia se refleja no solo en la tradición hispana, sino también en la tradición occidental, en general).¹³ Teniendo en cuenta que la música italiana se filtró inventivamente en todos los espacios sonoros

11. Es importante señalar que el estilo al que refiere Waisman es el “estilo galante” (295). Este concepto ha ido ganando presencia tanto en los discursos de la musicología hegemónica como en los estudios panhispánicos (Hertz 2003; Gjerdingen 2007; Leza 2014). Aunque la relación temporal, estilística e ideológica entre el concepto de lo galante y el estilo italiano es innegable, el presente artículo (tal como lo hace Drew Davies en su trabajo aquí citado) opta por utilizar el concepto de estilo italiano.

12. Entre los muchos trabajos que han abordado el tema de los villancicos, además del texto recién citado de A. Torrente, puede consultarse, del mismo autor, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740” (Boyd y Carreras 2000, 87-94). Este texto analiza en detalle la transformación del villancico en el escenario madrileño. Por otro lado, en *The Italianized frontier*, la mayoría de los ejemplos analizados como evidencia del fenómeno de italianización corresponden a cantatas y villancicos (Davies 2006).

13. Respecto al lugar que ha tenido la misa en el mundo occidental véase *Música y lenguaje. El desarrollo de la música occidental, representado por la puesta en escena de la misa* (Georgiades, 1954).

de la celebración religiosa, encuentra lugar también en la misa, aunque de forma más contenida.¹⁴ Entonces, es plausible concebir la misa como un lugar de convivencia idóneo entre ambas tradiciones.

Respecto de la selección particular de las misas con función fúnebre, debe tenerse en cuenta que el encargo de una misa para difuntos, siempre que fuera para las exequias de un finado notable, representaba una oportunidad para el despliegue de recursos compositivos, en los que se hacía latente el uso conciente o inconsciente de prácticas simbólicas cotidianas y la inserción de tópicos retórico-musicales propios de la tradición religiosa española pero también del estilo italiano (como demostraré más adelante a través del análisis). La misa de difuntos puede entenderse como un espacio publicitario de la pericia, del conocimiento y de la identidad estética del compositor. Como demuestran las fuentes y copias tardías, además de las peticiones expresas del cabildo para reinterpretar ciertas misas de difuntos, la composición de una obra de esta dimensión, y para esta celebración litúrgica, en más de un caso (Ochando, Nebra, Fajer) significó para el autor un hito en su carrera profesional, en la difusión de su obra y en la vigencia sonora de su música en los siglos venideros.¹⁵

En este sentido, todos los movimientos de la misa son susceptibles de analizarse con esa misma óptica de espacio sincrético. No obstante, tras haber estudiado los elementos técnico-estéticos de algunas misas de difuntos de autores representativos de la escena musical panhispánica dieciochesca, la *Secuencia* se distingue por un mayor número de procedimientos compositivos que demuestran un pensamiento sincrético y de convivencia entre ambas tradiciones. Al respecto, González Marín afirma que hacia finales del siglo XVIII la *Secuencia*, terminó por convertirse “en un punto clave de la misa de Réquiem” para los autores españoles (2003, X-XI). En parte por la división de los números que progresivamente va mostrando el apego por el significado del texto, pero también por su conexión con el pasado litúrgico; pues, de acuerdo con el autor, hasta antes de Durón la *Secuencia* se interpretaba comúnmente en canto llano (X-XI). A través del análisis se expondrá al detalle esa conexión con el pasado, que puede vislumbrarse ya desde su cercanía con el canto llano.

En cuanto a los autores seleccionados: José de Nebra, Tomás Ochando e Ignacio Jerusalem, los criterios de delimitación han buscado plantear un estudio de caso con compositores que permitan establecer un panorama representativo; y, además, establecer algunas premisas generales que puedan encontrar resonancias en estudios similares. En primer lugar, los tres autores estuvieron activos pasada la segunda mitad del siglo, hecho que resulta relevante a causa de la premisa historiográfica ya comentada que atribuye el proceso definitivo de italianización a la época posterior a las décadas centrales del siglo XVIII. Significativamente, las tres misas fúnebres fueron compuestas en años muy cercanos y después de 1750: la de Ochando *ca.* 1756, la de Nebra en 1758 y la de Jerusalem en 1760.

En segundo lugar, Nebra y Jerusalem se han convertido en estandartes estilísticos del siglo XVIII. Por su parte, Ochando, pese a su poca presencia en los discursos musicológicos, ha podido confirmarse como uno de los compositores más importantes de la escena madrileña y cuya música tuvo una amplia difusión y vigencia en la Nueva España (Zamora Pineda 2019).

En adición, el lugar de formación de cada compositor termina por contribuir a su justificación. Ochando y Nebra fueron formados en las primeras décadas del siglo XVIII en el contexto religioso típico de la tradición peninsular, y, por seguro, con un “plan de estudios” aún vinculado a la educación musical de los siglos anteriores. De Jerusalem, por otro lado, además de su origen italiano, puede corroborarse su paso por la escuela napolitana.

Finalmente, desde el punto de vista teórico y metodológico, el análisis propuesto encuentra amparo en las *Claves para el análisis del italianismo en la música hispana...* de Olga Sánchez-Kisielewska (2015). Por medio de un análisis comparativo entre las misas concertadas de Nebra y Jerusalem, la musicóloga buscaba demostrar que las misas de ambos compositores seguían procedimientos técnicos diferentes; y que, pese a

14. Con relación a la misa española dieciochesca, Leza afirma que “contaba con una amplia tradición en la búsqueda de principios de unificación musical en todas sus partes” y de esta forma encontraba un vínculo con el *stile antico*, pero también con un tratamiento más moderno (2014, 248).

15. Para la vigencia que tuvo la misa de difuntos de Nebra puede consultarse la edición realizada por González Marín (2003). En el caso de Ochando puede consultarse: “El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano...” (Zamora Pineda 2019). En el caso de García Fajer puede consultarse *Música de García Fajer en Italia: el caso de la «Misa de Réquiem» conservada en Enna (Sicilia)* (Grippaudo 2010). Por otro lado, en el caso de Fajer debe considerarse también la trascendencia de su Oficio de difuntos y su amplia difusión por la América española. En este caso puede consultarse *La proyección de García Fajer en el virreinato de Perú* (Vera 2010).

algunos elementos compartidos (auspiciados por la asimilación de los elementos italianos en la obra del aragonés), en realidad, había una gran diferencia de prácticas compositivas entre las misas compuestas en Madrid y aquellas que seguían las pautas de la escuela de Nápoles.¹⁶

A través de una serie de claves para “medir el grado de italianismo”, la autora llegaba a la conclusión de que ambos músicos pertenecían a una “comunidad lingüística” diferente. Esas claves se conformaban con los siguientes parámetros: el manejo de pasajes netamente instrumentales; la designación de pasajes vocales solistas; la segmentación del texto; la selección del compás y la tonalidad; y el manejo de esquemas galantes y figuras retóricas.

El presente análisis se concentra en las primeras dos claves —el manejo de pasajes instrumentales y el tratamiento de los pasajes vocales— para analizar las *Secuencias* de difuntos; aunque el resto servirá para establecer un breve marco de consideraciones generales. Por otro lado, además de compartir el objetivo de Sánchez-Kisielewska —“contribuir a una mayor precisión técnica en el estudio del italianismo musical” (30)—, el ejercicio analítico busca poner en evidencia no solo un diferente grado de italianización en los músicos españoles, sino hacer latentes procesos propios de la tradición española, como citas al canto llano, pero también citas de autores setecentistas, referentes polifónicos del “canto mixto”; la vigencia de ciertos aspectos del sistema de notación de los siglos anteriores y la selección de la plantilla instrumental. Es decir, una serie de “claves de españolismos”.

Finalmente, antes de proseguir con el análisis es importante señalar que este artículo parte de una investigación mayor en la que se han analizado todas las secciones de la misa fúnebre de los tres autores. Al ser la *Secuencia*, como ya dije, el movimiento que refleja un mayor nivel de sincretismo se ha seleccionado como el repertorio de estudio, sin embargo, cuando algunos datos resultantes del ejercicio sobre el resto de la misa sean relevantes, serán expuestos para reforzar la tesis central.

La *Secuencia* de difuntos, un espacio de sincretismo estilístico

El primer punto de análisis es el manejo de pasajes instrumentales. De acuerdo con Sánchez-Kisielewska los autores italianos dedicaban invariablemente mayor atención al tratamiento de estos pasajes. En cuestión de números, Jerusalem dedicaba entre el 17% y el 24% al lucimiento instrumental en sus misas concertadas; en tanto que Nebra (y también Ochando en su misa en Re mayor) dedicaba un porcentaje del 13% (Zamora Pineda 2020).

En un sentido general, esta premisa se confirma categóricamente en las misas fúnebres. Jerusalem dedica el 22% a pasajes exclusivamente instrumentales; en tanto que Ochando el 6% y Nebra tan solo el 4% (tabla 1).

Tabla 1. Porcentaje de compases instrumentales en la misa de difuntos de Ochando, Nebra y Jerusalem

	Ochando	Nebra	Jerusalem
Compases instrumentales en toda la misa	41 de 742	40 de 1008	226 de 1020
Porcentaje	6%	4%	22%

Fuente: Elaboración propia

Jerusalem mantiene una cantidad porcentual dentro del mismo rango tanto en su *ordinarium missae* como en la misa *pro defunctis*. Sin embargo, en los autores españoles la cantidad de compases instrumentales exhibe una clara disminución (del 13% al 6% y 4%) que, en realidad, sigue demostrando una estructura de pensamiento compositivo compartido. Lo importante en esa disminución, frente a la consistencia numérica en Jerusalem, es que puede explicarse por la tradición litúrgica en el caso de los españoles y por

16. En un estudio previo, se amplía a Ochando y su misa en Re mayor el estudio de caso de Sánchez-Kisielewska. Considerando que en algunas ocasiones al murciano se le refirió como heredero del estilo de Jerusalem, era sobresaliente que las conclusiones del análisis permitieran establecer mayores vínculos compositivos entre Nebra y Ochando que entre Ochando y Jerusalem. Véase *Más cerca de Nebra que de Nápoles* (2020).

las convenciones estilísticas en el caso del italiano. Por encima de la ocasión y el género litúrgico, el manejo instrumental de Jerusalem parece primar en su concepción estilística y compositiva.¹⁷ En el caso de Nebra y Ochando, el uso más contenido de pasajes instrumentales se corresponde con la idea de la misa como un género conservador, pero también con el carácter solemne característico de la música para las exequias en la tradición hispana;¹⁸ y que, salvando las distancias, encuentra un nexo compositivo con las obras homónimas de Sebastián Durón (1660-1716) y Mateo Romero (1575-1647).¹⁹

En este sentido, ¿qué sucede con la *Secuencia*? Sobresalientemente, el *Dies Irae* de Nebra dedica 10.4% de compases al lucimiento instrumental; y el de Ochando un 16.9%. Por su parte, Jerusalem dedica el 32% (tabla 2). Aunque numéricamente podría confirmarse, de nuevo, una distancia porcentual entre el *leccese* y los músicos españoles, los números permiten mayores interpretaciones puestos en contexto.

Tabla 2. Porcentaje de compases instrumentales en la Secuencia de difuntos de Ochando, Nebra y Jerusalem

	Ochando	Nebra	Jerusalem
Compases instrumentales en la <i>Secuencia</i>	34 de 201	37 de 356	132 de 411
Porcentaje	16.9%	10.4%	32.1%

Fuente: elaboración propia

A lo largo de la misa del aragonés y del murciano no existe ningún otro movimiento con una cantidad semejante de compases dedicados al lucimiento instrumental. De hecho, es significativo que Nebra no dedique un solo compás a la orquesta sin las voces hasta antes de la *Secuencia*. Y después de ella, solo el *Agnus Dei* tiene algunos compases con desarrollo instrumental (el 6.6%). Puesto en los términos de Sánchez-Kisielewska, la *Secuencia* se percibiría como el movimiento con un mayor grado de italianización. No obstante, al revisar otros parámetros de análisis lo que puede confirmarse es un mayor grado de sincretismo.

Las palabras de González-Marín que he citado anteriormente (“hasta antes de Durón la *Secuencia* se interpretaba comúnmente en canto llano”), permiten establecer una hipótesis para explicar los procedimientos distintivos de este movimiento. Si hasta antes de Durón la *Secuencia* se interpretaba en canto llano, puede asumirse que, a falta de un modelo polifónico tradicional o anterior, los compositores del siglo XVIII se sintieran en libertad de incorporar aquí más elementos del estilo italiano.

Rebasando el parámetro numérico y situándose a nivel de la retórica, no solo es relevante la cantidad de pasajes instrumentales en cada misa, sino la manera en que estos son tratados. De acuerdo con Davies, uno de los elementos esenciales en la música de la estética galante era la utilización de ritmos lombardos como símbolo de elegancia (2006, 58);²⁰ pero, de acuerdo con los tratados históricos, el estilo galante estaba determinado también por los tresillos y las figuras en dieciseisavos, frecuentemente en un bajo con notas repetidas que establecían la armonía.

17. Esto no significa que Jerusalem obviara algunos recursos retóricos y estilísticos propios de una obra fúnebre. Lo que quiero subrayar es la diferencia de concepción estilística y compositiva entre los autores españoles e italianos.

18. En la tradición hispana de exequias, en particular en las reales, la música ejercía un papel fundamental para manifestar “con vehemencia” los afectos expresados en los textos litúrgicos (González Marín 2004). Sin embargo, esa manifestación debía mantener una “rigurosa medida y serenidad externa a la hora de la muerte”. Así, puede explicarse el carácter solemne de la música fúnebre hispana (Arellano 1990, 393).

19. Sobre la tradición hispana de música fúnebre, González Marín asegura que la pervivencia de cierta “música especialmente concebida para los actos funerarios” se mantuvo a pesar de los cambios dinásticos y estilísticos (2003, VII-XI). En adición, la *misa pro defunctis* de Sebastián Durón (1660-1716) compuesta a finales del siglo XVII encuentra semejanza con la obra homónima de Mateo Romero (1575-1647); pues aún con las distancias etarias y considerando que la obra de Durón es de las primeras obras del género en introducir partes instrumentales, el brihuego limita la participación de los instrumentos a momentos muy específicos y con un tratamiento idiomático más cercano al de la polifonía vocal setecentista. Para la misa de Durón puede consultarse la edición de P. Rodríguez (2003) y para la de Romero, la edición de J. Etzion (2001).

20. Los ritmos lombardos consisten en una sucesión de notas apuntilladas, donde una nota corta precede a la larga, generando una síncope con la acentuación en la nota corta.

Jerusalem comienza la mayoría de los movimientos o los cambios de sección con ritmos dactílicos o yámbicos, o bien, con notas en dieciseisavos en distintas figuraciones. En contraste, Nebra y Ochando evitan casi a lo largo de toda la obra la utilización de estas figuraciones y el ritmo está determinado por negras y corcheas sin ritmos lombardos.

Pero la excepción vuelve a estar en la *Secuencia*, particularmente en el *Lacrimosa*. Tanto Nebra como Ochando musicalizan este texto con un acompañamiento instrumental casi enteramente compuesto sobre la base de ritmos lombardos y dieciseisavos; cabe señalar que dentro del movimiento es la sección del texto con un mayor porcentaje de compases instrumentales —¿la sección más italianizante, dentro de ese movimiento italianizado?—. Sobresalientemente, esta es una de las pocas secciones que Jerusalem no comienza con tales figuraciones rítmicas y, además, dedica solo tres compases al solo instrumental (tabla 3).

Tabla 3. Porcentaje de compases instrumentales en cada sección de la Secuencia de difuntos de Ochando, Nebra y Jerusalem

<i>Secuencia de José de Nebra</i>	Compases	Compases instrumentales	Porcentaje
<i>Dies irae</i>	211	24	11.4
<i>Lacrimosa</i>	60	13	21.7
<i>Pie Jesu Domine</i>	85	0	0
Total	356	37	10.4
<i>Secuencia de Tomás Ochando</i>			
<i>Dies Irae</i>	122	14	11.5
<i>Lacrimosa</i>	60	20	33.3
<i>Huic ergo</i>	19	0	0
Total	201	34	16.9
<i>Secuencia de Ignacio Jerusalem</i>			
<i>Dies Irae</i>	85	27	28.2
<i>Rex tremenda</i>	55	19	34.5
<i>Querens me</i>	42	9	21.4
<i>Ingemisco</i>	97	45	46.4
<i>Preces me</i>	43	12	27.9
<i>Confutatis/ oro supplex</i>	60	17	28.3
<i>Lacrimosa/ Huic ergo</i>	29	3	10.3
Total	411	132	32.1

Fuente: Elaboración propia

¿Qué significa la disparidad compositiva entre los tres autores? ¿Por qué Jerusalem sigue un procedimiento opuesto al que parecería propio del estilo italiano, en la sección en que los españoles parecen adherirse en mayor medida a dicho estilo? De acuerdo con L. Prensa la estrofa del *Lacrimosa Dies Illa* no estaba en el texto original de la secuencia (datado en el siglo IX) y fue añadida siglos más tarde por Tomás de Celano (1200-1260) (Prensa s.f.). Sin embargo, el *Lacrimosa* debió formar parte del canto llano ya para la época de Morales, Guerrero y Victoria (recordando que en la época de los polifonistas españoles la secuencia seguía siendo interpretada en canto llano) y, de hecho, había sido aprobada como parte del texto canónico en el Misal de Pío V (2021, 24). No obstante, su tardía aparición sí podría explicar de alguna manera lo sucedido con el *Lacrimosa* de Ochando y de Nebra. Según Rodríguez Tique:

La última estrofa de la secuencia, *Lacrimosa dies illa*, rompe con el estilo compositivo de las estrofas anteriores pues además de olvidar el esquema de tres versos por sección, la rima, aunque sigue siendo bisilábica ya no es perfecta. En tanto, que los dos primeros versos terminan en “a” mientras que los dos últimos en “eus” (16).

Las seis últimas líneas (*Lacrimosa dies illa*) le fueron añadidas con poca destreza para adaptar esta pieza a las misas de Réquiem, no pertenecen al poema original, rompen la triple rima y hacen aparecer de manera imprevista al difunto (*Huic ergo parce, Deus*) al que no se había aludido hasta aquel momento (17).

Cabe especular si la razón por la que los autores españoles “italianizan” el *Lacrimosa* deriva de su conocimiento silábico y métrico. Tomando en cuenta que esta sección “rompe con el estilo compositivo de las estrofas” y no habiendo un modelo tradicional como precepto, era un espacio susceptible a “modernizar.” Aunque es difícil hacer una afirmación categórica al respecto, en un Graduale publicado cerca de 1720 (resguardado hoy en la Biblioteca Nacional de España), y que contiene el gregoriano de “Misas para el año y difuntos”, el texto de la *Secuencia* es el único que no está totalmente musicalizado. La música termina en el *teste David cum Sybilla*. Si bien las 17 estrofas restantes no están puestas en música, habría que volver a la idea de que el *Lacrimosa*, al romper con el ritmo de la rima, implicaba una musicalización distinta al resto del texto. Así, pudiera ser plausible que la ausencia de música en el *Gradual* dieciochesco sea otra explicación para que los compositores españoles escribiesen una música menos apegada a la tradición local (figuras 1 y 2).

Respecto a Jerusalem, las razones que lo llevan a tratar el *Lacrimosa* de una forma más contenida encuentran un vínculo con sus contemporáneos napolitanos y demuestran su pertenencia a esta escuela. Nicola Fago (1677-1745) y Niccoló Jommelli (1714-1774), a quienes Charles Roekle señala como autores destacados en la tradición de misas fúnebres napolitanas (1978) y quienes han sido concebidos, en general, como representantes de la escuela de Nápoles, siguen un procedimiento semejante al de Jerusalem. Ninguno de los dos compositores dedica una introducción orquestal al *Lacrimosa*, desaparecen los solos vocales, y los ritmos lombardos y apuntillados se sustituyen por negras y corcheas; en el caso de Jommelli incluso aparecen acordes en notas largas (blancas y redondas) para las cuerdas. Así, más allá de confirmar un mayor o menor número de pasajes instrumentales en la obra de cada compositor, a través de las pautas propuestas por Sánchez-Kisielewska, pueden ponerse en consideración una serie de elementos técnicos y estilísticos que muestran pensamientos compositivos diferentes entre los autores españoles y el italiano.

Siguiendo con las “claves” de dicha musicóloga, otro aspecto importante es el tratamiento de los solos vocales. Haciendo un ejercicio similar al de los pasajes instrumentales, los resultados son igualmente significativos. Volviendo a partir de los números y con una mirada global sobre lo que sucede en las misas completas, Nebra y Ochando dedican solo el 5% del total de su réquiem a los pasajes vocales solistas, y Jerusalem el 9% (tabla 4).

Tabla 4. Porcentaje de compases instrumentales en la misa de difuntos de Ochando, Nebra y Jerusalem

	Ochando	Nebra	Jerusalem
Compases de solos vocales en toda la misa	37 de 742	54 de 1008	96 de 1020
Porcentaje	5%	5%	9%

Fuente: Elaboración propia

Aquí los datos deben leerse con ciertos criterios. Por principio de cuentas, aun cuando los españoles parecen dedicar el mismo número de compases a los solos vocales, es notable que en la misa del aragonés no haya ninguna sección enteramente compuesta para un canto solista. Es decir, aparecen algunas frases de lucimiento vocal ya sea por la participación con el coro, pasajes solistas con la orquesta o algunos fragmentos a dúo, pero ningún movimiento de la obra está en realidad concebido en esencia como una *Kirchenaria*.²¹ Solo el *Dies Irae* tiene una sección vocal solista con una participación más extensa. Por su parte, Ochando sí dedica dos segmentos del texto íntegros a un tratamiento solista: el *Tē decet hymnus Deus*, del introito y el *Lacrimosa*, de la *Secuencia*.

Ya que en este caso el objeto de estudio se concentra en la *Secuencia*, basta mencionar sobre el *Tē decet* que, aunque parece acercarse al estilo operístico, en realidad es un ejemplo más del pensamiento

21. El concepto de *Kirchenaria* refiere a un *aria* con texto sacro, un *aria* de iglesia.

sincrético del compositor. La melodía solista es una cita del motivo inicial de la misa de Durón; pero, en ambos casos, los compositores están haciendo una referencia al sexto tono *psalmódico*, típico de las entonaciones de misas de difuntos y que coincide con el *initium* del tono romano de lamentación.²² En todo caso, aun si el murciano no hubiera estado en contacto con la música del brihuego, es innegable el guiño melódico hacia la tradición litúrgica, y es también evidente la habilidad del compositor para hacer de un pasaje en apariencia asociado al aire operístico, una evocación de la tradición desde el canto llano hasta Durón.

Volviendo a la cantidad de pasajes solistas, Jerusalem dedica cuatro secciones íntegras al lucimiento vocal a lo largo de la misa, tres de ellas en la *Secuencia*. Esos solos vocales son pasajes virtuosos, con ornamentos y largas series de dieciseisavos con clara filiación operística. Esto no sucede con el pasaje solista del *Dies Irae* de Nebra, ni, como ya expliqué, con el *Te decet* de Ochando. A partir de aquí, puede confirmarse que las distancias con el lenguaje operístico de los españoles van más allá de los porcentajes.

Poniendo el foco, nuevamente, en la *Secuencia*, lo primero que sobresale es que el pasaje con mayor intervención vocal solista de Nebra está en el *Dies Irae*; y en el caso de Ochando, de los dos pasajes que dedica al tratamiento solista uno está en la *Secuencia* (el *Lacrimosa*).

Es importante mencionar que el desarrollo del lenguaje instrumental y el desarrollo del estilo vocal virtuosístico mantienen una relación directa. Este hecho se hace manifiesto en el *Tuba mirum* de Nebra. Además del *Lacrimosa*, el *Tuba mirum* es la otra sección con ritmos apuntillados y dieciseisavos en la orquesta a lo largo de toda la misa del aragonés. Dicho acompañamiento se entiende al ver la construcción de las voces, pues, aunque el coro está presente, el tiple primero del primer coro entona a solo el *Tuba, mirum spargens sonum per sepulchra regionum*, con alternancia del resto de las voces del coro 1, seguidas de un efecto de reverberación de las voces del coro 2. Evidentemente, el tiple primero es la trompeta apocalíptica y el eco de los dos coros es el reflejo del sonido que se esparce, *spargem sonum*.

Es de notar también la claridad en la retórica de Nebra, ya que en un pasaje de dos versos evidencia el manejo de diferentes elementos sincréticos tanto en las voces como en los instrumentos: el tiple primero tiene una melodía con semicorcheas y puntillos cuando entona el *Tuba Mirum* y el *spargens sonum*. Por lo tanto, la trompeta esparce el sonido a través de una melodía con ritmos italianizantes y acompañada por unos violines que siguen el mismo elemento retórico. Pero cuando se llega a los sepulcros de la región (*per sepulchra regionum*), la melodía, aunque solista, cambia los puntillos por notas en valores de redonda; es decir, la melodía cambia para reflejar un sonido propio de la tradición litúrgica, propio de la región.

Pero la posibilidad retórica del texto da a Nebra aún más elementos para reflejar en esos versos. Cuando “todos se reúnen ante el trono” (*coget omnes ante thronum*), el tiple primero ya no tiene cabida como solista y se une al coro; los ritmos apuntillados han desaparecido por completo y las voces del primer coro se quedan solas, sin los instrumentos, entonando el *coget omnes* en dos compases que evocan la polifonía en bloque de los siglos anteriores. En tan solo dos versos y valiéndose del significado del texto, Nebra va del estilo italiano, haciendo uso de todo lo representativo de este estilo (las cuerdas, los solos vocales, los ritmos apuntillados), a la polifonía propia de la tradición litúrgica, con notas largas, bloques homofónicos sin virtuosismos y hasta la desaparición de la orquesta.²³ A este punto el sincretismo y la conciencia estilística de Nebra es evidente.

Por otro lado, aunque Ochando no dedica la sección íntegra del *Dies Irae* a un canto solista, igual que Nebra concede un espacio para el desarrollo vocal en el *Tuba mirum*. El procedimiento compositivo es muy diferente, pero permite demostrar una intención igualmente sincrética. El *Tuba mirum* de Ochando es una especie de señuelo y se asemeja al tratamiento del *Te decet*. El hecho de que el compositor dedique este pasaje a un solo de tiple (o a una especie de dúo con el tiple segundo) permite asumir, como es típico en estas secciones, que se trata de una melodía operística con adornos, giros melódicos, ritmos ligeros y apuntillados, entre otros. En sentido opuesto, el murciano compone una especie de canto llano acompañado en algunos compases por los violines en notas negras, pero sobresalientemente por los clarines que en el cierre de cada frase parecen acentuar las últimas notas del canto. Evidentemente, los clarines son el esparcimiento sonoro de la trompeta, anunciado por el texto. En este verso de la secuencia no hay lugar para un acompañamiento

22. La melodía referida de Durón puede consultarse en la edición ya citada de P. Rodríguez, cc. 24 a 28, p. 92. La cita del canto llano puede consultarse en Graduale también ya referido, MPCANT/28, BNE, fols. 66 y 67.

23. Este pasaje puede consultarse en la edición ya citada de González Marín, pp. 125-130, cc. 89-121 (2003).

instrumental al estilo italiano, porque, en realidad, la melodía, aunque solista, está evocando la tradición litúrgica hispana y al canto mixto que le era propio a la *Secuencia* hasta antes de Durón.²⁴

Es también importante señalar que al principio del *Dies Irae* y en el *Quantus tremor*, Ochando hace una cita melódica del gregoriano, y aunque el *Tuba mirum* y el *coget omnes* parecen una invención cantollanista del propio compositor, el *Mors stupebit* y el *cum resurget* vuelven al mismo recurso de citar la melodía gregoriana.²⁵ Consecuentemente, con o sin citas, toda la sección solista se corresponde estilísticamente. Y con el seguimiento de pautas interválicas similares en cada verso, parece como si Ochando intentara “camuflar” su motivo melódico con el del canto llano.

Finalmente, para hablar del *Lacrimosa* de Ochando es necesario considerar una de las “claves de españolismos”. Además de las citas al canto llano y a autores setecentistas, en la *Secuencia*, Ochando combina elementos del sistema de notación de los siglos anteriores. Si bien el *Lacrimosa* está compuesto como un *aria* con carácter de lamento amoroso y con todos los elementos propios del estilo italiano (introducción instrumental, ritmos lombardos, adornos y virtuosismos en la voz), el resto de la *Secuencia* está escrito en metro ternario, con una notación de breves y semibreves y con presencia de ennegrecimientos; ciertamente una notación en desuso para la segunda mitad del XVIII y propia de la música del s. XVII.

En este sentido, la *Secuencia* de Ochando (sin contar el *Lacrimosa*) encuentra un vínculo con la obra de Fray Manuel Correa (ca. 1600-1653). Su *Dies Irae* es uno de los pocos ejemplos modélicos de *secuencia* hispana en el siglo XVII. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la obra enteramente escrita “*ad longum*” y con metro ternario está compuesta como los himnos en “canto mixto”. Es decir, un estilo “más próximo al canto llano, pero con el aspecto mensural del canto de órgano” (González Marín 2004) (figura 3 y 4).

El metro ternario propio del “canto mixto” y la semejanza de notación entre Correa y Ochando hacen evidente el vínculo del murciano con la tradición. Es como si Ochando hubiese escrito las voces de la *Secuencia*, sin contar el *Lacrimosa*, un siglo antes; y en adición, el *Lacrimosa* termina por ser un *aria* con todos los elementos del estilo moderno, inserta en medio del canto más tradicional de la misa de difuntos.

Sobre la presencia de elementos gráficos, es importante señalar también que Ochando deja ver su conocimiento en el manejo idiomático de los instrumentos modernos. Sin contar el *Lacrimosa*, las otras dos secciones de la *Secuencia*, el *Dies Irae* y el *Huic ergo*, demuestran un “sincretismo a dos planos, lo italiano conjugado con lo español en lo vertical y en lo horizontal” (Zamora Pineda 2019, 161). La orquesta de ambas secciones tiene un compás de $\frac{3}{4}$, y aunque sin puntillos ni figuras rítmicas de gran virtuosismo; los valores no son relativos y revelan un pensamiento mensural propio del s. XVIII. Sin embargo, las voces de los dos coros de ambas secciones del texto están copiadas en un compás ternario de proporción mayor, es decir un compás de proporción y *tempo relativos* (ver figura 3). Para interpretar la *Secuencia*, ¿debían ser reducidos los valores de las voces o debían aumentarse los valores de la orquesta? Más allá de la opción que pudiera considerarse históricamente adecuada para la interpretación, lo que importa es el valor semiótico del manuscrito. A través de la notación, Ochando empalma los dos estilos de manera simultánea en uno de los cantos más solemnes y conservadores de la tradición hispana, convirtiendo la *Secuencia* en un espacio totalmente sincrético.

Finalmente, y volviendo la mirada a Jerusalem, vale la pena señalar que los procedimientos compositivos para los pasajes solistas resultan opuestos a los españoles. En primer lugar, de las tres secciones solistas que dedica el italiano a la *Secuencia* ninguna se corresponde con la de los españoles. En sentido contrario, tanto el *Tuba mirum* como el *Lacrimosa* están contruidos a través de bloques homofónicos, sin ninguna participación solista; además el *Dies Irae*, siendo el texto con un mayor número de pasajes vocales solistas en los españoles, tiene cero compases de este tipo en la misa del *leccese*.

Tomando todos estos criterios en consideración es posible asentar que, más allá del porcentaje, los pasajes, secciones y fragmentos de lucimiento vocal tienen, en efecto, mayor protagonismo en la obra de Jerusalem. No obstante, y a pesar de que este elemento se ha dado por asimilado en la música hispana, el análisis permite evidenciar un tratamiento muy particular de los solos vocales en las obras de los españoles.

24. El trazo interválico de la melodía es por grados conjuntos y con saltos no mayores a un intervalo de tercera. La segunda frase del *Tuba Mirum* (y del *Per sepulchra regionum* que repite exactamente la misma melodía) tiene un salto de séptima (sol-fa) que se compensa con una melodía descendente que llega hasta el do. No obstante, la esencia de la melodía gregoriana se mantiene porque el salto no representa un rompimiento sino, justamente, el comienzo de una nueva frase justificada por la segunda frase del verso.

25. Véase “El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando...”, capítulo III. En este capítulo pueden corroborarse las citas del gregoriano del *Dies Irae* y el *Quantus tremor* (Zamora Pineda 2019).

Para concluir el análisis, en un marco de consideraciones generales, vale la pena mirar *grosso modo* algunos otros elementos como la dotación instrumental y la segmentación del texto. De acuerdo con González Marín, en el contexto hispano, “la utilización de un par de flautas para denotar un significado fúnebre en la música hunde sus raíces en la antigüedad [...]” (2003, 10).

El común denominador de la plantilla orquestal en las misas fúnebres hispanas desde Durón hasta Ochando es efectivamente la presencia de un par de flautas. Pero, para sumar elementos a la idea de la *Secuencia* como un espacio sincrético, es notable que, a partir de ese movimiento, las flautas desaparezcan en la misa de Ochando (aunque no en la de Nebra). Sobresalientemente en todos los réquiems que Roeckle analiza como representativos de la escuela napolitana, ninguno utiliza las flautas, como tampoco lo hace Jerusalem.

Respecto a la segmentación del texto, considerando toda la misa, el *leccese* divide la obra en 24 secciones, el doble que Nebra y Ochando (11 y 12 respectivamente). En adición, la sección del texto con más divisiones en Jerusalem es la *Secuencia*, dividida en siete subsecciones, que pasan por siete diferentes tonalidades en función de Do menor, como la tonalidad principal. Además, existe una variedad de compases y de agógicas que demuestra una retórica de afectos variados.

En el caso de los españoles, la *Secuencia* de ambos se divide en tres secciones (*Dies Irae, Lacrimosa, Pie Jesu* en Nebra; *Dies Irae, Lacrimosa, Huic ergo* en Ochando) con un panorama tonal y agógico menos variado. Ochando mantiene toda la *Secuencia* en Mi bemol, y la única sección con un compás diferente, como ya he mencionado, es el *Lacrimosa*. En el caso de Nebra, la tonalidad principal es Re menor, que mantiene una relación con la tonalidad principal de la misa (Fa mayor) como evocación a los tonos del canto llano para la música fúnebre. Solo el *Lacrimosa* está compuesto en un compás de $\frac{3}{4}$ (las otras dos secciones están en un compás mayor \mathbb{C}) y en la tonalidad de Si bemol que, pese a su cercanía tonal con Re menor, representa en realidad un alejamiento de la tradición.

Resulta paradójico que Nebra y Ochando “italianicen” un texto que, de acuerdo con la escuela napolitana implica procedimientos contrarios; en otras palabras, al “italianizar” el *Lacrimosa*, o bien, concebirlo con un mayor grado de italianización, en realidad están yendo en sentido contrario respecto de la práctica italiana, particularmente napolitana.

Conclusiones

Entre los españoles, cada compositor coincide en entreverar a su manera la tradición con el estilo italiano en un canto que, por un lado, representaba a la tradición (la *secuencia* en canto llano) y, por el otro, dejaba un espacio fértil para la innovación estilística, ante la falta de un modelo polifónico tradicional (el *Lacrimosa*).

Puede confirmarse que tanto Ochando como Nebra pertenecen a una misma comunidad lingüística. Los procedimientos compositivos que siguen hacen manifiesta la asimilación de los elementos italianos, pero también, una toma de decisiones muy probablemente conscientes que demuestran su bagaje estilístico, el conocimiento de su tradición y su capacidad de sincretismo. Se hace pues latente la pluralidad de contextos geográficos y musicales que pueden reflejarse en la obra de un mismo autor. En este sentido, la idea de un panorama dicotómico entre el *stile antico* y el estilo italiano pierde, cuando menos, cierta vigencia.

Las conclusiones del análisis, sin intenciones de establecer premisas axiomáticas, permiten evidenciar que el proceso de italianización sucedido en la música panhispanica fue sin duda un proceso de diálogos estilísticos y producto de una compleja circulación y apropiación cultural. A través del ejercicio analítico se han planteado algunas pautas y claves para tratar de entender cómo funcionó este proceso de convivencia entre la tradición de música litúrgica peninsular y el estilo italiano; sin embargo, queda claro que este estudio de caso deja abierta la posibilidad de establecer nuevas y diferentes claves “de italianismos” y “españolismos” que puedan contribuir a un mejor estudio del repertorio litúrgico del siglo XVIII, en ambos lados del Atlántico y por compositores hispanos, coloniales e italianos.

Bibliografía

- Arellano, I. 1990. "Varela, Javier. La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 6 (2): 392-396.
- Boyd, M., y J. J. Carreras (eds.). 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge UP.
- Capdepón Verdú, P., L. A., González Marín. 2022. *Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (Siglos XVI-XX)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Corominas, J. F. 1726. *Aposento anti critico, desde donde se ve representar la gran comedia*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz.
- Correa de Arauxo, F. 1626. *Facultad orgánica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao.
- Davies, D. 2006 *The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*. Tesis doctoral, Chicago: University of Chicago.
- Eslava, H. 1860. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- . 1852-1860. *Lira sacro-hispana, gran colección de obras de música religiosa*. Madrid: Martín Salazar. Editor y proveedor.
- Etzion, J. 2001. *Mateo Romero (Maestro Capitán). Collected Works I 2 Missa 'Bonae Voluntatis'. 9 Vocum. Missa Pro Defunctis. 8 Vocum*. Holzgerlingen: Hänssler.
- Feijoo, B. J. 1726-1740. *Teatro crítico universal*. Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados.
- Georgiades, T. G. 1954. *Musik und Sprache: das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen*. Berlin: Springer.
- Gjerdingen, R. 2007. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- González Marín, L. A. 2003. *José de Nebra, oficio y misa de difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*. Madrid: ICCMU.
- . 2004. *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*. Barcelona: CSIC.
- Grippaudo, I. 2010. Música de García Fajer en Italia: el caso de la "misa de réquiem" conservada en Enna (Siria). *La ópera en el Templo*, editado por Miguel Ángel Marín. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 313-342.
- Heartz, D. 2003. *Music in European capitals: the galant style, 1720-1780*. New York: Norton.
- Illari, B. 2011. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Leza, J. M. (ed.) 2014. *La música en el siglo XVIII*. Vol. 4. Madrid: FCE.
- Marín López, J. (ed.). 2018. *Músicas coloniales a debate*. Madrid: ICCMU.
- Martín Moreno, A. 1985. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Mitjana, R., A. Martín Moreno. 1993. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Madrid: Centro De Documentación Musical.
- Prensa, L. El tropo y la secuencia en la práctica musical. s.f. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/18/59/07prensa.pdf> (último acceso: 17 de 01 de 2023).
- Ratner, L. 1980. *Classic music: expression, form and style*. NY: Schirmer.
- Rodríguez Tique, O. 2021. *La secuencia Dies Irae. Una interpretación teológica y estética del sentido de la muerte*. Tesis de licenciatura. Bogotá: Universidad Javeriana,
- Rodríguez, P. 2003. *Sebastián Durón. Oficio de difuntos a tres y cinco coros*. Madrid: Alpuerto.
- Roeckle, Ch. 1978. *Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style*. Tesis doctoral Austin: Universidad de Texas.
- Salazar, A. 1972. *La música de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Saldívar, G. 1934. *Historia de la música en México épocas precortesiana y colonial*. México: SEP-departamento de Bellas Artes.
- Saldoni, B. 1868-188. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull.
- Sánchez-Kisielewska, O. 2015. Claves para el análisis del italianismo en la música hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*: 28-53. <https://escholarship.org/uc/item/5f60p1dm>. (último acceso: 18 de 01 de 2023.)
- Sanguinetti, G. 2012. *The Art of Parimento. History, Theory adn Practice*. NY: Oxford University Press.
- Soriano Fuertes, M. 1855-1859. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Madrid y Salazar.

- Subirá, J. 1954. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona-Madrid: Salvat editores.
- Torrente, A. 2010. “Misturadas de castelhanadas com o oficio divino”: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII. *La ópera en el templo*, editado por Miguel Ángel Marín, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 193-236.
- Vera, A. 2010. La proyección de García Fajer en el virreinato de Perú. Su “Vigilia de difuntos” conservada en la catedral de Santiago de Chile. *La ópera en el templo*, editado por Miguel Ángel Marín. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 343-360.
- Waisman, L. 2019. *Una historia de la música colonial latinoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Zamora Pineda, G. 2020. Más cerca de Nebra que de Nápoles: La misa en Re mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante. *Celebración y Sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, editado por Anastasia Krutitskaya. Morelia: UNAM, ENES, pp. 235- 250.
- . 2019. El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando (ca. 1725-1799): entre la tradición y el estilo italiano. Tesis de maestría. Ciudad de México: UNAM.

LA PERSISTENCIA DE LOS OCHO TONOS POLIFÓNICOS EN LA MÚSICA HISPÁNICA DEL SIGLO XVIII: LA MISA EN “RE MAYOR” DE JOSÉ DE NEBRA

Alejandro Vera

Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Música – Chile
averaa@uc.cl

Resumen

El presente trabajo estudia una misa de José de Nebra, influyente compositor español activo en el siglo XVIII, cuya obra se ha conservado tanto en archivos peninsulares como hispanoamericanos. Más concretamente, se interesa por la forma en que el autor distribuye las cadencias o “cláusulas” de la pieza en los distintos grados de la escala. Esta difiere de la tonalidad moderna en el uso del sexto grado y la dominante en una proporción casi equivalente, por lo que resulta discutible entenderla en términos exclusivamente tonales, como se hace hoy en día. Este trabajo sostiene que el rasgo señalado responde a los preceptos del teórico Pablo Nassarre respecto al quinto tono. Por tanto, el lenguaje de Nebra se relaciona no solo con la tonalidad moderna, sino también con la preceptiva de los ocho tonos polifónicos heredados del siglo XVII. En otras palabras, algunos rasgos de su obra que pueden parecerse idiosincráticos o no convencionales se explican por la confluencia entre modernidad y tradición.

Palabras clave: *música en España e Hispanoamérica – siglo XVIII – José de Nebra – modernidad vs. tradición – tonalidad vs. ocho tonos polifónicos*

Abstract

This paper studies a mass by José de Nebra, an influential Spanish composer active in the 18th century, whose work has been preserved both in peninsular and Spanish-American archives. More specifically, it analyzes how the author distributes the cadences or “cláusulas” of the piece in the different degrees of the scale. This distribution differs from the modern tonality in using the sixth degree and the dominant in an almost equivalent proportion, so it is debatable to understand it in exclusively tonal terms, as it is done today. This paper maintains that the indicated feature responds to the precepts of the theoretician Pablo Nassarre regarding the fifth tone. Thus, the language of Nebra relates not only to modern tonality but also to the theory about the eight polyphonic tones inherited from the 17th century. In other words, some features of his work that now may seem idiosyncratic or unconventional can be explained by the confluence between modernity and tradition.

Keywords: *Music in Spain and Spanish America – 18th Century – José de Nebra – Modernity vs. Tradition – Tonality vs. Eight Polyphonic Tones*

Recibido 29/1/23

Aprobado 4/9/23

LA PERSISTENCIA DE LOS OCHO TONOS POLIFÓNICOS EN LA MÚSICA HISPÁNICA DEL SIGLO XVIII: LA MISA EN “RE MAYOR” DE JOSÉ DE NEBRA

Introducción

El presente trabajo estudia una obra de un compositor español, pero de gran relevancia en el panorama musical hispanoamericano del siglo XVIII, como se verá. Es esta una centuria particularmente interesante, por la coexistencia no siempre fácil entre una práctica tradicional —caracterizada por la persistencia de la modalidad y el predominio de géneros vocales como el villancico— y otra moderna —entre cuyos rasgos sobresalen la tonalidad funcional¹ y el auge de géneros instrumentales como la sinfonía y la sonata—. Desde luego, esta tensión entre tradición y modernidad trasciende el ámbito propiamente musical, pues es precisamente en dicha centuria cuando, bajo la influencia del pensamiento ilustrado, comienzan a emerger en el mundo hispano voces que demandan una visión laica de los problemas políticos y económicos, así como un desarrollo científico autónomo, independiente de los criterios teológicos. El hecho de que la Iglesia Católica mantenga aún una fuerte influencia sobre los distintos campos del saber explica tanto las tensiones generadas como la penetración más lenta que las ideas ilustradas tuvieron en España y sus colonias, en comparación con otros lugares de Europa (Tietz 1992, xii). Sin embargo, ya a mediados del siglo XVIII había “pequeñas avanzadillas ilustradas en todas las ciudades principales de las Indias” (Elliot 2017, 567). Así, la hipótesis que articula este trabajo es que algunos rasgos musicales del repertorio español y colonial del siglo XVIII que han sido señalados como particulares o no convencionales en estudios previos pueden explicarse por la confluencia entre modernidad y tradición.

De todos ellos, los que se mencionan con mayor frecuencia tienen que ver con el manejo de la tonalidad y la armonía. Siguiendo un orden cronológico, Drew Davies afirma en su tesis doctoral que la música escrita por los compositores novohispanos del siglo XVIII parece perseguir los mismos fines estéticos que la de los europeos, especialmente cuando está escrita en estilo italianizante. Sin embargo, se diferencia de esta por su inconsistente uso de la “armonía cromática” (aquella que emplea notas y acordes ajenos a la armadura); es decir que, en ciertas ocasiones, los compositores novohispanos restringen las modulaciones al mínimo, mientras que en otras se muestran propensos a un cromatismo extremo. Pero, aun en estos casos, la ubicación de sus modulaciones y otros elementos —como los ornamentos melódicos— resultan inusuales para las convenciones europeas de la época (Davies 2006, 271-272, 486-487).

Coincidentemente, Bernardo Illari sostiene que la música religiosa escrita por el jesuita Domenico Zipoli tras pasar al Nuevo Mundo en 1717 exhibe rasgos particulares que son reminiscentes de la “tonalidad no funcional” y los tonos polifónicos del siglo XVII. Por ejemplo, “la región del relativo predomina sobre la dominante”, y las modulaciones y puntos cadenciales tienden a dibujar varios arcos tonales, en lugar de uno solo, como ocurre predominantemente en el repertorio italiano. Para el autor, esto podría deberse tanto a la influencia de la música española como al conocimiento de la polifonía clásica que tenían los compositores italianos de la época, entre otros factores (Illari 2011, 267, 374, 382, 395).²

Leonardo Waisman (2019, 295, 299), por su parte, afirma que los compositores novohispanos y peruanos de la segunda mitad del siglo XVIII muestran la impronta del estilo galante. Esta es patente en los “rasgos de superficie” —predilección por el canto solista, sustitución de la policoralidad por un coro con acompañamiento orquestal y lentificación del ritmo armónico—. Sin embargo, no suelen conferir un peso tan importante a la tonalidad secundaria como los compositores galantes y clásicos, a excepción de Ignacio

1. Al hablar de tonalidad funcional o moderna, me refiero al sistema musical en boga en la música europea de los siglos XVIII y XIX, que se caracteriza, entre otras cosas, por el uso de solo dos modos (mayor y menor), la diferenciación de funciones entre los distintos grados de la escala y el predominio de los grados I, IV y V (tónica, dominante y subdominante). Cabe señalar, no obstante, que el uso del término “tonalidad” solo se consolidó a partir del siglo XIX (vid. Hyer 2022).

2. El autor utiliza la expresión “tonalidad no funcional” para referirse al sistema musical basado en los ocho tonos polifónicos, en lugar de los modos mayor y menor propios de la tonalidad moderna. Me referiré a dicho sistema en el siguiente apartado.

Jerusalem, “el único que, establecida la tónica, marcha decididamente hacia la dominante (o relativa mayor) y se instala en ella como en una nueva casa propia”.³

Si los estudios anteriores dan cuenta de características propias de los compositores activos en Hispanoamérica, otros sugieren que se trata de rasgos compartidos con los músicos peninsulares. Uno de estos se debe a Olga Sánchez-Kisielewska (2015, 40-41), quien, luego de comparar obras de Jerusalem y el compositor español José de Nebra, concluye que el primero utiliza los esquemas galantes de un modo similar a sus contemporáneos activos en Nápoles, mientras que el segundo lo hace de una “manera idiosincrática” —por ejemplo, emplea un esquema que genera fuertes expectativas de conclusión en el tono principal como el *Prinner*, pero en lugar de ello introduce una cadencia en la dominante—. Esto “pone de relieve el hecho de que sus recursos y preferencias no son los mismos que los de los compositores napolitanos”.

Asimismo, un trabajo reciente sobre el compositor español Tomás Ochando, escrito por Gladys Zamora (2017), concluye que sus misas exhiben ciertos rasgos propios del estilo galante, pero se diferencian de este por su limitación armónica a los grados fundamentales y sus escasas modulaciones hacia tonalidades menores. En otras palabras, también en este caso se observan aparentes particularidades en el manejo de la armonía y la tonalidad funcional.

Cabe señalar que ni Nebra ni Ochando parecen haber viajado al Nuevo Mundo, pero su obra sí lo hizo y en abundancia: existen piezas del primero en archivos de Chile, Guatemala (nada menos que veintiocho), México y Uruguay (Stevenson 1970, 159, 185, 191, 338; Mendoza 2017, 4); y de Ochando en diversos archivos mexicanos y en el Archivo Arzobispal de Lima (Zamora, 2019, 9, 14, 17-19, 24, 26, 40, 128-135). Por ende, su estudio es relevante para quienes se interesan por la música de la América colonial.

Al margen de este hecho, los autores citados coinciden en señalar la existencia de un estilo musical distinto del que acostumbramos a designar como “galante”, que se caracterizaría, entre otras cosas, por un modo diferente de utilizar los recursos propios de la tonalidad funcional. Al mismo tiempo, varios de ellos insinúan que esto podría deberse a la apropiación del repertorio galante en un contexto distinto al originario —hispanoamericano, español o ambos—. Sin embargo, aún no están claros los principios teóricos y técnicos que gobernarían dicho estilo, por lo que sus procedimientos suelen dar la impresión de ser “idiosincráticos” (Sánchez-Kisielewska 2015, 43), “inconsistentes” o “no convencionales” (Davies 2006, 271-272). Pero esto podría deberse a que responden a convenciones diferentes a las que seguían los compositores galantes.

En un trabajo reciente sobre el compositor catalán José de Campderrós, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Chile entre 1793 y 1811, he propuesto que estas convenciones pudieran provenir de la teoría española del siglo XVIII. Si bien esta incorporó gradualmente los principios de la tonalidad moderna, aún estaba influida por la preceptiva de los ocho tonos polifónicos, hecho que debió tener implicaciones relevantes para la obra de los compositores hispanos del período. Más precisamente, el texto sugiere que la escasez de modulaciones y el modo de distribuir las tonalidades en la obra de Campderrós podría relacionarse con las recomendaciones del teórico Pablo Nassarre en el sentido de efectuar las cadencias más relevantes sobre las notas principales de cada tono y reservar aquellas sobre otros grados, fundamentalmente, para expresar el sentido del texto (Vera 2020).

Aunque la hipótesis sobre la influencia de la modalidad en el repertorio del siglo XVIII no es del todo nueva,⁴ no existen, hasta ahora, análisis detallados que permitan determinar hasta qué punto y de qué manera se materializó en las composiciones del período. Esto no deja de llamar la atención si se considera que la persistencia de los ocho tonos polifónicos hasta bien entrada la centuria sí ha sido señalada. Robert

3. Muy probablemente esta afirmación vaya siendo matizada a medida que se estudie más música del período. Por ejemplo, en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile se conserva un “Dixit Dominus” atribuido a Joseph de las Heras, compositor del que nada sabemos con certeza, pero que probablemente corresponda a un presbítero del mismo nombre, activo en Perú en torno a 1730-1753. La obra consta de cinco secciones y, al menos en las primeras cuatro, la música se establece firme y prolongadamente en la tonalidad secundaria, antes de volver a la tónica. Puede escucharse una interpretación de esta obra por parte del grupo Les Carillons, a partir de una transcripción de mi autoría, en <https://www.youtube.com/watch?v=ol5BLCwXZmE> [consulta 28-12-2022].

4. Ya hemos visto que Illari planteó esta posibilidad en relación con la música de Zipoli. Asimismo, Rebeca Velásquez (2003, 27-31, 69) afirmó en su momento que el tratamiento “rudimentario” de la armonía en Campderrós podía deberse al “peso de siglos de modalidad” y le atribuyó el uso de algunos tonos polifónicos en un Magnificat, pero no llegó a profundizar estas ideas. Más recientemente, Waisman (2019, 301) ha sugerido que las cadencias sobre el segundo grado en algunas arias y estribillos del peruano José de Orejón y Aparicio podrían constituir una reminiscencia del “sistema tonal hispánico de principios de siglo”.

Stevenson, por ejemplo, hizo notar en su momento que Blas Tardío de Guzmán, maestro de capilla en Sucre, “todavía en la década de 1750 se aferraba a la práctica de rotular sus obras latinas y españolas en ‘1º tono’, ‘5º tono’, ‘6º tono’ u ‘8º tono’” (1971, 98); y Cristóbal García Gallardo, más recientemente, ha puesto en evidencia que autores españoles de finales de siglo, como Fernando Ferandiere y Juan Antonio de Vargas y Guzmán, mantienen los ocho tonos como marco de referencia, pero comienzan a aplicarles armaduras modernas (2011, 137, 142; cf. García Gallardo y Murphy 2016, 89; y Marín 2014, 157). Sin embargo, la tendencia general ha consistido en atribuir a esta práctica un carácter meramente nominal, sin consecuencias relevantes para el trabajo compositivo.⁵

La hipótesis de este trabajo es que algunos de los rasgos que diferencian la música española e hispanoamericana del estilo galante originado en Italia pueden explicarse por la influencia del sistema de los ocho tonos polifónicos no solo al momento de rotular las obras, sino sobre todo de componerlas y darles forma. Para comprobarlo, reexaminaré el caso de Nebra, autor cuya música tuvo un impacto relevante en la Hispanoamérica del siglo XVIII; pero, en lugar de analizar los esquemas de conducción de voces, como hace Sánchez-Kisielewska, me concentraré en la organización tonal, aspecto que, como hemos visto, ha sido señalado como “no convencional” en el repertorio colonial y español.

Estudio de caso: la Misa en “Re mayor” de Nebra

En comparación con otros compositores españoles del siglo XVIII, la biografía de José de Nebra (Calatayud, 1702-Madrid, 1768) se conoce con bastante detalle, especialmente luego de que comenzara a desempeñarse como organista en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, en torno a 1717. En la década siguiente (1724), pasó a ocupar el mismo puesto en la Real Capilla española, en la que permanecería por el resto de su vida. Por estos años comenzó a componer música para el teatro madrileño y colaboró con importantes dramaturgos como José de Cañizares. Su debut en el teatro de corte tuvo lugar en 1728, cuando escribió la música para la ópera *Amor aumenta el valor*, en colaboración con los italianos Giacomo Facco y Philipo Falconi. Durante los años que siguieron, declinó ofertas para ocupar la maestría de capilla y el puesto de organista en importantes catedrales españolas, y en 1751 fue nombrado maestro asistente de la Real Capilla y los niños cantores. El réquiem que escribió en 1758, por el fallecimiento de la reina María Bárbara de Braganza, continuaría interpretándose en el siglo XIX y alcanzaría una amplia difusión (Mendoza 2011, 7-15; Leza 2022).⁶

Dada su colaboración con compositores como Falconi o Facco y su participación en el teatro madrileño,⁷ sería esperable que Nebra fuese capaz de elaborar planes tonales a gran escala a la manera que lo hacían sus colegas italianos; y, en efecto, así lo hace en las arias que escribió para *Amor aumenta el valor* en 1728.⁸ Como se detalla en la Tabla 1, en aquellas que están en modo mayor la parte A modula a la dominante para volver luego a la tónica (I-V-I), mientras que la parte B suele comenzar en la relativa menor y culminar en su dominante (vi-iii); en otras palabras, y sin perjuicio de alguna excepción,⁹ el plan tonal de Nebra se ajusta al estándar de la época (cf. Sherrill 2016, 138, 304). En cuanto a las arias en modo menor, la parte A modula siempre a la relativa mayor para volver luego a la tonalidad principal (i-III-i), mientras que la parte B se inicia en la relativa mayor —a veces tras un breve paso por la tónica— y culmina en la dominante (III-v). Así,

5. García Gallardo (2011, 145) afirma que en dicha época se incrementó la tendencia a transportar los ocho tonos originales o “naturales” para abarcar el rango cromático completo de los 24 tonos, pero señala que la distinción entre aquellos era “puramente terminológica frente a la relevante distinción entre mayores y menores”.

6. No he podido consultar el trabajo sobre Nebra de Álvarez Martínez (1993).

7. Vale la pena recordar que la influencia italiana en la música teatral madrileña era patente desde antes de la década de 1720 (véase, entre otros, Carreras 2000).

8. Me baso en la edición de González Marín (2011). Agradezco al autor el haberme enviado copia de sus transcripciones antes de que pudiera consultar la edición impresa.

9. En el dúo “Prestad aliento, dad confianza”, la parte B se inicia en la relativa menor y modula a su subdominante, para luego volver a dicha tonalidad (vi-ii-vi) (González Marín 2011, 137-153).

también en este caso Nebra emplea un esquema utilizado con frecuencia por los compositores del resto de Europa, desde Alessandro Scarlatti a Händel (cf. Harris 1994, 82-83).¹⁰

Sin embargo, dichas arias están escritas en estilo italiano, por lo que no son, quizás, el tipo de repertorio más adecuado para buscar características diferenciadoras.¹¹ ¿Cuál podría ser este? Un posible indicio se halla en un testimonio del teórico Francisco de Santa María en su tratado de 1778 (170-171):

Estas dos consonancias [Do-Mi-Sol y Re-Fa-La] las llaman, algunos, *modo mayor* a la primera, y *modo menor* a la segunda; porque, en realidad, las operaciones de música se reducen a estos dos términos, aunque con variedad en los signos de sus diapasones; pero en nuestra España, como lo más que se escribe es para la Iglesia y no para el teatro, se usan los ocho modos o tonos, los que tienen en sus diapasones algunas diferencias que les distinguen de los dos modos dichos.¹²

En consecuencia, para verificar si Nebra emplea o no un tipo de organización tonal diferente al de la tonalidad moderna o funcional, debería recurrirse a su obra sacra. Por esta razón, dedicaré las páginas que siguen al estudio de un caso específico: su Misa en “Re mayor”.¹³ Como explica Sánchez-Kisielewska, esta misa parece estar compuesta en “un estilo más antiguo” que otras del autor, dado que exhibe un claro protagonismo del coro y no incluye ningún número que pueda catalogarse como aria o dúo. Además, se diferencia del modelo de misa napolitana por abarcar el ciclo completo del ordinario y porque el Gloria está dividido en solo tres secciones, todas relativamente homogéneas: solo en el “Quoniam” se modifican la tonalidad y el compás (2015, 32-34). Aunque no existe constancia de la fecha de composición de esta obra, debió ser escrita entre 1724 y 1765, pues una de las partes conservadas en Guatemala lleva inscrito el nombre del músico y copista Bernardo Alberich, quien sirvió en la Real Capilla en dichos años (Mendoza 2017, 130-133).¹⁴ Si bien este rango de fechas es poco preciso, sitúa la obra en pleno auge del estilo galante.

En la Tabla 2 se detallan las modulaciones e inflexiones¹⁵ hacia otras tonalidades en las diferentes partes de esta misa.¹⁶ Dado que los ocho tonos polifónicos estaban definidos en gran medida por su diapason y la distribución de sus cadencias (lo veremos seguidamente), la tabla señala también los principales puntos cadenciales de la obra. En la época, estos eran designados con el término “cláusula”, que consistía, para Lorente (1672, 239-241), en “bajar un punto y volverle a subir”; en otras palabras, implicaba siempre el uso de un retardo o “ligadura”, según la terminología empleada entonces. Además, había dos tipos de cláusula: “sostenida”, en la que la melodía principal del retardo se movía por semitonos, y “remisa” (hoy diríamos friga), en la que transcurría por tonos (Figura 1).

10. Cabe señalar que la similitud entre las arias de Nebra y sus contemporáneos italianos fue tempranamente advertida por Bussey (1980, 181).

11. Desde luego, el hecho de no haber diferencias significativas en el ámbito tonal no impide que pueda haberlas en otros aspectos, como los esquemas de conducción de voces estudiados por Sánchez-Kisielewska.

12. Citado también por García Gallardo (2011, 137). En la transcripción de documentos de la época modernizo la puntuación y la ortografía, salvo cuando esta tiene implicaciones fonéticas.

13. La obra está escrita para dos coros (S1 S2 A T; S A T B), dos violines, oboe, clarín y acompañamiento. Se utilizan las claves convencionales para cada parte en la época (e.g., clave de Do en primera línea para la soprano, de Do en tercera línea para el alto, etc.). Javier José Mendoza (2017, 129-154) afirma que la única copia conocida se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Ms. 740, “Missa a 8...” (pp. iv, 130). Sin embargo, existe otra versión en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, Mp 868, que ha sido publicada por Paulino Capdepón (1992, 22, 77-155).

14. Tomo las fechas de actividad de Alberich de la tesis de Judith Ortega (2010, vol. 2, 4).

15. Utilizo el término inflexión como equivalente al término inglés *tonicization*, es decir, para designar un traslado esporádico y breve a otra tonalidad.

16. Me baso en las ediciones ya citadas de Mendoza (2017, 26-123) y Capdepón (1992, 77-155).

EXEMPLO DE LA CLAVSVLA Sústendida.



EXEMPLO DE CLAVSVLA Remiffa.



Figura 1. Ejemplos de cláusula sostenida y remisa en el tratado de Lorente (1672, 240).

Sin embargo, un teórico posterior, el franciscano Pablo Nassarre, afirmaría que el retardo, aun siendo frecuente, no era condición esencial para hablar de “cláusula”:

Verdad es que introdujeron los antiguos prácticos, y lo observan los modernos, el ligar una voz antes de cerrar en especie disonante, cerrando después en la especie perfecta: pero esto no es de todas veces que hace cláusula, porque no siempre hay lugar para hacer *ligadura*. Pero como se practica con frecuencia, llaman cláusula al modo de cantar de la voz que cierra en *octava* con el *bajo*... (Nassarre 1723, 365).

De hecho, en un tratado anterior de su autoría, el propio Nassarre había definido la cláusula como el “fin, o período de alguna obra. [...] Siempre que las voces descansan algún poco, acabando en sentencia la letra, se tiene por cláusula, o siempre que se hace conclusión después de la ligadura, y siempre que el tono de la obra, o parte de ella, termina” (Nassarre 1700, 109).¹⁷

Dada la diferencia de opiniones entre ambos teóricos, la Tabla 2 distingue entre “cláusulas” —aquellas con retardo o en las que la melodía principal ejecuta la síncopa característica del retardo, en el sentido descrito por Lorente— y “cadencias” —sin retardo ni síncopa— a fin de determinar con cuánta frecuencia Nebra utiliza uno y otro tipo.

Los datos resultantes podrían ser cuestionados a priori con el argumento de que constituyen un mero listado de rasgos formales sobre un aspecto de la obra, por demás parcial. Sin embargo, de su análisis se desprenden varias ideas de interés. Una de ellas es que las “cláusulas” predominan ampliamente sobre las “cadencias” (47 contra 7, respectivamente), lo que indica que Nebra se mantiene más apegado al modo de cadenciar descrito por Lorente (Figura 2). De modo que, también en este aspecto —además de aquellos señalados por Sánchez-Kisielewska—, la Misa en “Re mayor” exhibe una factura tradicional o “antigua”.

De mayor interés aún es la frecuencia con la que se distribuyen las cláusulas y cadencias en cada grado de la escala. Como se detalla en la Tabla 3, la mayoría se efectúa en el primer grado, lo que no necesita explicación. Sin embargo, llama la atención que el nivel siguiente lo ocupen la dominante y el sexto grado en una proporción casi equivalente. Es cierto que, mientras que ninguna subsección de la misa concluye en el sexto grado, dos de ellas —el “Christe” y el “Quoniam”— lo hacen en la dominante, lo que confiere a esta última

17. Como es sabido, la edición original de este tratado es de 1683.

un peso mayor. Aun así, este énfasis en el sexto grado es poco frecuente en la música en estilo galante y ha sido señalado por Illari (2011, 374) como uno de los rasgos de la obra sacra de Zipoli que podrían provenir de la “tonalidad no funcional” del siglo XVII.

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating D major. The time signature is common time (C). The lyrics are: "Ky - - - ri - e, Ky - - - ri - e, Ky - ri - e - lei - son,." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are square brackets above the first measure of each staff, possibly indicating a specific performance instruction or a section marker.

Figura 2. Primera “cláusula” en la Misa en “Re mayor” de Nebra; elaboración propia a partir de la transcripción de Javier José Mendoza (cc. 1-9, solo primer coro; cláusula en cc. 8-9).

Los otros dos grados sobre los que Nebra efectúa cláusulas o cadencias son el segundo y el cuarto. La frecuencia es equivalente, pero en este caso es aún más claro el énfasis en el cuarto grado. Por un lado, una subsección de la misa —el “Crucifixus”— concluye en la tonalidad de Sol mayor y ninguna lo hace en Mi menor. Por otro, en repetidas ocasiones Nebra efectúa inflexiones a la subdominante apenas se inicia la música, algo poco frecuente en el repertorio tonal. Así ocurre al comienzo del Kyrie 1, el Kyrie 2, el Credo, el “Et incarnatus”, el “Crucifixus” y el “Agnus Dei” (Tabla 2).

Muy probablemente, estos rasgos en apariencia no convencionales pueden explicarse a la luz de la preceptiva de los ocho tonos polifónicos. Como es sabido, estos derivan de la aplicación de los tonos salmódicos a la escritura de música polifónica y, según los indicios disponibles, su uso se generalizó a comienzos del siglo XVII. Aunque se ha afirmado que el primer teórico español que explica detalladamente el sistema es Lorente (Illari 2013, 299; García Gallardo y Murphy 2016, 85), este ya se describe en el tratado de Montanos (1592) y su uso puede rastrearse incluso en teóricos anteriores como Juan Bermudo y Tomás de Santa María (Zaldívar Gracia 2008, 13-16). Sea como fuere, cada uno de los ocho tonos estaba definido por su escala o diapasón, su armadura y sus claves, que podían ser naturales o transpositoras. Además, tenía una nota principal, llamada *final*, y una secundaria, llamada *mediación*.¹⁸

Según Nassarre, las piezas con un diapasón formado a partir de Re y cuya armadura incluía dos sostenidos correspondían a un quinto tono “punto alto” (Nassarre 1724, 320), es decir, transportado una segunda mayor ascendente con relación a su escritura estándar. En efecto, cuando se anotaba con claves naturales, este tono se formaba a partir de Do, no llevaba accidentados en la armadura y sus notas principales eran Do y Sol —“final” y “mediación”, respectivamente—. La otra posibilidad era anotarlo con claves “altas” o transpositoras, en cuyo caso se escribía a partir de Fa, con bemol en la armadura, y debía transportarse una cuarta descendente al momento de la ejecución (Nassarre 1724, 309). Por tratarse de las notas más importantes, la mayoría de las cláusulas y sobre todo aquellas “más principales” debían realizarse en la *final* o la *mediación* —Do y Sol en el quinto tono “natural”—. Sin embargo, al objeto de dar variedad a la música, el compositor podía también “clausular” en los grados VI, IV, II y III (Nassarre 1724, 433; cf. Nassarre 1723, 356). Aunque el teórico no señala explícitamente que este orden determine la frecuencia con la que debe “clausularse” en

18. Véanse los trabajos de Zaldívar Gracia (2006, 194), Illari (2013, 289-326), García Gallardo y Murphy (2016, 79-86), y Robledo (2016, 597). Desde luego, el sistema de ocho tonos no solo es tratado por la teoría española, sino también por la del resto de Europa, como puede verse, entre otros, en el libro de Franz Wiering (2001, capítulo 4).

cada grado, al menos dos pasajes sugieren que es así. En la *Segunda parte* de su voluminoso tratado, Nassarre afirma que, en el quinto y el sexto tono, la nota La es la que menos se usa para hacer cláusula;¹⁹ se trata, justamente, del tercer grado de la escala, si el quinto tono se anota con claves transpositoras, a partir de Fa. El otro pasaje tiene que ver con el primer tono. Nassarre afirma que, luego de la final (Re) y la mediación (La), sus cláusulas tienen lugar en Sol, Mi, Do y Fa; pero poco después añade que esta última es la que menos se usa, para diferenciar este tono del segundo, cuyo diapasón comparte (Nassarre 1724, 432). Es decir, en ambos casos la opción que figura al último corresponde a la cláusula menos utilizada, lo que sugiere que el orden de presentación sí tiene que ver con la frecuencia de uso.

Esta hipótesis adquiere más fuerza al comprobarse que la disposición de las cláusulas que Nassarre prescribe para el quinto tono coincide con el énfasis que Nebra hace en los distintos grados de la escala, según se ve en la Tabla 3. Luego de la final (I) y la mediación (V), predomina el sexto grado, seguido por el cuarto y el segundo. El tercero simplemente no se utiliza y menos aún el séptimo, que Nassarre ni siquiera contempla como posibilidad, por no tener quinta justa naturalmente, sino disminuida —Si-Fa, cuando el tono se apunta desde Do— (Nassarre 1724, 430).

Todo esto explica las comillas que hasta ahora he empleado al citar el título de esta misa: lo que para nosotros aparenta ser una obra en Re mayor, corresponde en realidad a una obra en el quinto tono “punto alto”. Desde esta perspectiva, diferente de la de la tonalidad moderna, el compositor no aspira a elaborar un gran arco tonal para cada sección, sino a dar variedad a la música por medio de cláusulas diversas, aunque ajustadas, en su distribución y frecuencia, a las peculiaridades del tono correspondiente.

Sin embargo, queda por explicar otra característica de esta misa: el énfasis ya señalado en el cuarto grado, que se manifiesta no tanto en el número de cláusulas como en las numerosas inflexiones a Sol mayor, muchas de ellas al comienzo de las subsecciones (Figura 3). Una vez más, es posible que la explicación se halle en el sistema de los ocho tonos polifónicos. Si he dicho antes que Nassarre concebía nuestro Re mayor como un quinto tono transportado, otros teóricos de la época lo entendían como un octavo tono natural, aunque en sentido estricto esto fuera un error. El diapasón del octavo tono se formaba a partir de Sol, sin accidentes en la armadura (“mixolidio”, lo llamaríamos hoy); pero, por estar anotado con claves transpositoras, debía transportarse una cuarta descendente al momento de la ejecución. Por tanto, sonaba en realidad en Re, pero únicamente con el Fa sostenido en la armadura (Nassarre 1723, 311),²⁰ a fin de preservar la estructura de su diapasón. Pese a ello, Santiago de Murcia (1714) apunta el octavo tono a partir de Re, pero con Fa y Do sostenido en la armadura (vid. Arriaga 2008, 153). Así mismo, Jerónimo Romero de Ávila (1761, 389) lo apunta de tres formas —a partir de Sol, La bemol y La natural— pero siempre con una armadura equivalente al modo “mayor”, en términos tonales. Lo mismo hace Francisco Marcos y Navas (1777, 378) al anotarlo a partir de Sol, pero con Fa sostenido en la armadura. En otras palabras, durante el siglo XVIII hubo una tendencia creciente a igualar los diapasones del quinto y el octavo tono polifónicos, seguramente por influencia de la tonalidad moderna. Pero existía una diferencia importante: mientras que el primero tenía su mediación en el quinto grado de la escala, el octavo tono la tenía en el cuarto —es decir en Sol, cuando se apuntaba a partir de Re, como hace Murcia—.

Aunque la Misa en “Re mayor” de Nebra no parezca estar escrita en octavo tono,²¹ es posible que la tendencia señalada explique las frecuentes inflexiones al cuarto grado. Si nuestro Re mayor se empleaba a veces como equivalente al octavo tono, las cláusulas en el cuarto grado serían frecuentes y dichas inflexiones constituirían un resabio de ello. Podría pensarse en este punto que estamos mezclando “peras con manzanas”, puesto que Nassarre no habla de modulaciones ni inflexiones en un sentido tonal, sino únicamente de

19. Esto porque, si se quiere alcanzar dicha nota mediante una cláusula “sostenida”, el bajo debería caer por quinta de Mi a La; sin embargo, sobre Mi, la quinta que se forma naturalmente es disminuida, por haber Si bemol en la armadura, lo que impide construir el acorde que correspondería (Nassarre 1723, 356).

20. De este modo lo apunta también Roel del Río (1748, 233).

21. Si así fuera, uno esperaría que las cláusulas en IV fuesen aún más frecuentes; además, habría alguna cláusula en VII (Do natural), ya que es la segunda opción que Nassarre (1724, 434) indica entre las cuatro cláusulas adicionales para este tono, aparte de la final y la mediación.

cadencias que solían implicar el uso de algún accidente ajeno al diapasón.²² Sin embargo, ¿no parece la misa que estamos describiendo una obra escrita en un estilo híbrido, que mezcla la preceptiva de los ocho tonos polifónicos con la de la tonalidad funcional? ¿No era el Madrid de la época un sitio de mezclas culturales, en el que convivían lo español con lo italiano y lo francés, entre otros? Y, sobre todo, cuando Nassarre insiste en que los compositores españoles empleen las cláusulas que corresponden a cada tono y eviten el empleo de accidentes ajenos, ¿no está acaso respondiendo a la creciente influencia del estilo italiano, con su tendencia a modular de una tonalidad a otra? Véase, si no, el siguiente pasaje:

Que una vez u otra se use de semejantes especies accidentales, teniendo razonable motivo el compositor (como puede suceder) me parece bien; pero que las usen como muchos, sin más motivos que querer, no siento bien de ello, porque se abusa tanto, que se cometen muchas impropiedades con la sobrada frecuencia, que ofenden los oídos más sonoros. Y aunque no ha sido nuestra nación la más defectuosa en esto, se va introduciendo este contagio, originado de la música italiana, que no dejan signo donde no usen de *bemoles* y *sustenidos* [sic], sin guardar orden en los *diapasones*; materia que se hace insufrible a los oídos artizados (Nassarre 1723, 370).

The image shows a musical score for a choir setting of the beginning of the Credo. It consists of eight staves, each representing a different vocal part: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is written in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: "Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cae - li et ter - rae." The score shows the vocal lines with their respective lyrics and musical notation, including rests and melodic lines.

Figura 3. Inflexión a IV, al inicio del Credo de la Misa en “Re mayor” de Nebra; elaboración propia a partir de la transcripción de Javier José Mendoza (cc. 1-4, solo coros 1 y 2)

22. Zaldívar (2006, 274), de hecho, advierte sobre el problema de falsa “traducción” que puede suscitarse cuando se aplican conceptos actuales a tratados como el de Nassarre.

La conclusión es que, si un acercamiento a la música de la época que extrapolara lisa y llanamente los conceptos actuales hacia el pasado induciría a confusiones y malentendidos, uno que se limitara a utilizar los conceptos de Nassarre sin considerar que fueron formulados en un contexto de creciente influencia italiana y que los compositores posteriores conocieron tanto su preceptiva como la tonalidad moderna, conllevaría los mismos problemas.

Desde luego, la influencia de la teoría tradicional parece manifestarse no solo en el manejo de la tonalidad, sino también en otros aspectos, como la relación entre música y texto. En diversos pasajes de la misa, Nebra emplea disonancias poco frecuentes y otros procedimientos no convencionales junto a conceptos de la doctrina cristiana que resultan de difícil comprensión. Como puede verse en la Tabla 2 y la Figura 4, al comienzo del Credo, el texto “Engendrado, no creado, consustancial al Padre” (*Genitum non factum, consubstantialem Patri*) coincide con un tratamiento inusual del retardo, dado que la melodía principal no resuelve y el quinto grado se prolonga más tiempo del habitual.

20

Soprano I
ctum, per quem om - ni - a

Soprano II
fa - ctum, per quem om - ni -

Alto
fa ctum per quem om - ni -

Tenor
ctum, per quem om - ni - a

Soprano
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Alto
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Tenor
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Bass
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Figura 4. Tratamiento inusual del retardo en el Credo de la Misa en “Re mayor” de Nebra; elaboración propia a partir de la transcripción de Javier José Mendoza (cc. 20-22, solo coros 1 y 2).

Más adelante, en el “Et incarnatus”, se incrementan tanto el cromatismo como las modulaciones a ii y vi, muy probablemente por la complejidad del texto, que describe la encarnación de Jesucristo en María, por obra del Espíritu Santo (Figura 5).

39

Soprano I
de Spi - ri - tu San - cto

Soprano II
de Spi - ri - tu San - cto

Alto
de Spi - ri - tu San - cto

Tenor
de Spi - ri - tu San - cto

Figura 5. Cromatismo, modulación a vi y salto disonante en el “Et incarnatus” de la Misa en “Re mayor” de Nebra; elaboración propia a partir de la transcripción de Javier José Mendoza (cc. 39-43, solo primer coro)

Y cerca del final del Credo, dos modulaciones consecutivas a ii y vi aparecen cuando se menciona al “Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo” (*et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit*) (Figura 6).

122

Soprano I
qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit.

Soprano II
qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit.

Alto
qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit.

Tenor
qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit.

Figura 6. Modulaciones consecutivas en el Credo de la Misa en “Re mayor” de Nebra; elaboración propia a partir de la transcripción de Javier José Mendoza (cc. 122-127, solo primer coro).

Esta forma de expresar musicalmente el sentido del texto coincide con otra recomendación de Nassarre:

[En ocasiones] se ponen algunas posturas con alguna diferencia de como dejo escrito; mayormente cuando es necesario expresarlo con algunas *falsas* [i.e., disonancias] sobre algunas palabras dolorosas, provocativas a lástima u otras semejantes que quieren la música muy grave y devota. Y *aunque en la letra vulgar se ofrece muchas* [sic] *componer tales períodos*, pero debe el compositor atender más a la de la latín, por ofrecerse con frecuencia el poner en música palabras muy misteriosas de las muchas que hay en el *oficio divino* y en el *santo sacrificio de la misa*... (Nassarre 1723, 313).

En otras palabras, el autor recomienda emplear disonancias o “períodos” poco usuales, que resultan difíciles de explicar desde un punto de vista teórico, en los pasajes más enigmáticos de la doctrina cristiana, en una relación de semejanza. Por esta razón, desde un punto de vista semiótico, los pasajes de este tipo en la misa de Nebra pueden entenderse como íconos (cf. López Cano 2004, 387).

Sin perjuicio de todo ello, la Misa en “Re mayor” exhibe también pasajes más modernos y no puede sorprender el que varios de estos sean instrumentales (e.g. Gloria, cc. 10-14; “Quoniam”, cc. 70-83, 92-99; y “Et resurrexit”, cc. 69-75, cc. 108-111). De hecho, parece que Nebra incrementa conscientemente el cromatismo, las progresiones y los motivos rítmicos vivos cuando tocan únicamente los instrumentos, como si este solo hecho le autorizara a trasladarse, momentáneamente, del estilo tradicional al moderno.

También puede interpretarse como un signo de modernidad la total prescindencia de cláusulas “remisas” o frías. Volviendo al quinto tono, Nassarre afirmaba que la cláusula sobre el sexto grado podía ser “sostenida” o “intensa”, pero recomendaba que fuese mayormente remisa, por ser esta más ajustada a la “propiedad blanda” del tono (Nassarre 1723, 368). Sin embargo, en la Misa en “Re mayor” las cláusulas en el sexto grado son todas “intensas”. Dado que Nassarre admite este tipo de intercambio —cláusula intensa por remisa— para “expresar el afecto de la letra” (Ibid.), no parece casual que varias de las modulaciones al sexto grado en la misa de Nebra parezcan relacionarse con el sentido del texto (véase la Tabla 2). Aun así, debe admitirse que este hecho también podría interpretarse en el marco de la tonalidad funcional, dado que el cambio del modo mayor al menor era empleado con frecuencia para expresar afectos negativos en el repertorio galante de la época (Cf. Sherrill 2016, 355).

Conclusión

Queda mucho repertorio por estudiar para confirmar si las tendencias identificadas en la Misa en “Re mayor” pueden extrapolarse a otras piezas del propio Nebra y sus contemporáneos. Aun así, dicha obra muestra coincidencias significativas con las ideas de teóricos españoles anteriores como Lorente y Nassarre. Una de ellas es que sus cadencias o “cláusulas” emplean mayoritariamente retardos, de acuerdo con un uso que parece heredado del siglo XVII. Otra, aún más relevante, es que la frecuencia con la que Nebra las distribuye en los distintos grados de la escala coincide con el orden que Nassarre prescribe para el quinto tono —en este caso “punto alto”— en su tratado de 1723-1724: luego del primer grado, el énfasis está puesto en el quinto (la mediación), el sexto, el cuarto y el segundo, mientras que el tercero y el séptimo no se utilizan. Asimismo, he sugerido que las frecuentes inflexiones a Sol mayor (IV) al inicio de algunas subsecciones podrían constituir un resabio de la tendencia, propia del siglo XVIII, a apuntar el octavo tono desde Re y con la misma armadura que el quinto (con dos sostenidos), aunque esto constituyera un contrasentido desde el punto de vista teórico.

Finalmente, el empleo de disonancias y otros procedimientos poco usuales en los pasajes del texto litúrgico más difíciles de comprender puede también relacionarse con la preceptiva de Nassarre, quien recomendaba el uso de “falsas” y “posturas” extrañas en las palabras más “misteriosas” del oficio divino y la misa. En tal caso, y desde un punto de vista semiótico, dichos gestos musicales pueden interpretarse como íconos, al hallarse en una relación de semejanza con el texto, por resultar enigmáticos o difíciles de explicar de acuerdo con los preceptos musicales tradicionales.

Lo anterior no impide que la misa de Nebra exhiba rasgos más modernos. En los pasajes instrumentales se aprecia un incremento del cromatismo, las progresiones y ritmos vivos, lo que sugiere un traslado momentáneo al estilo italiano. Algo similar puede decirse del empleo permanente de cláusulas “sostenidas” en lugar de “remisas” o frías, incluso en el sexto grado, donde Nassarre recomienda hacer lo contrario. De hecho, se ha visto que en las arias que Nebra escribió para *Amor aumenta el valor* las partes A y B dibujan, en general, un gran arco tonal y responden a los estándares del aria *da capo* italiana. Por tanto, el compositor español parece recurrir conscientemente a estilos diferenciados cuando compone arias y cuando escribe su misa en “Re mayor”, lo que coincide con la afirmación de Francisco de Santa María (1778) en el sentido de que los ocho tonos se usaban, fundamentalmente, en música “para la Iglesia”. Desde este punto de vista, su estilo puede entenderse como híbrido, pues refleja la confluencia entre un lenguaje musical tradicional —caracterizado por la persistencia de la modalidad— y uno moderno —caracterizado por la vigencia de la tonalidad funcional—.

Para concluir, dado que la obra de Nebra y otros compositores españoles de su tiempo llegó en abundancia a Hispanoamérica, es muy probable que las prácticas descritas estén presentes también en el repertorio compuesto allí. No olvidemos que el ya citado Jerusalem, en 1754, siendo maestro de capilla de la Catedral de México, se hallaba componiendo una misa “al modo de la de Nebra” (Sánchez-Kisielewska 2015, 29); y el compositor peruano José de Orejón y Aparicio, originario de Huacho y fallecido en 1765, recibiría años

más tarde el elogioso apodo de “huachano Nebra” por parte del músico Toribio del Campo (Sas 1972, 295). Queda, pues, abierta la invitación a extrapolar este tipo de análisis al resto del repertorio del siglo XVIII conservado en Hispanoamérica y España.

Bibliografía

- Álvarez Martínez, M. S. 1993. *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Arriaga, G. 2008. *José Marín (ca. 1619-1699). Tonos y villancicos*. Madrid: ICCMU.
- Bussey, W. M. 1980. “Foreign Influence on the Zarzuela: 1700-70”. Tesis doctoral, The University of Michigan.
- Carreras, J. J. 2000. De Literes a Nebra. La música dramática entre la tradición y la modernidad. *La música en España en el siglo XVIII*, Carreras, J. J. y Boyd, M. (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 19-28.
- Davies, D. E. 2006. “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”. Tesis doctoral, The University of Chicago.
- Elliot, J. H. 2017. *Imperios del mundo atlántico: España y Gran Bretaña en América (1492–1830)*. Madrid: Taurus Historia.
- García Gallardo, C. 2011. Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles. *MAR, Música de Andalucía en la Red*, I (1): 135-147.
- García Gallardo, C. y Murphy, P. 2016. “These are the Tones Commonly Used”: The Tonos de Canto de Órgano in Spanish Baroque Music Theory. *Eighteenth-Century Music*, XIII (1): 73-93.
- González Marín, L. A. (ed.). 2011. *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Arteria Promociones Culturales.
- Harris, E. T. 1994. Harmonic Patterns in Handel’s Operas. *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Man*, Parker, M. A. (ed.), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, pp. 77-118.
- Hyer, B. [2022]. Tonality. Grove Music Online, <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028102?rskey=XaJME#omo-9781561592630-e-0000028102-div1-0000028102.4> [consulta 28-12-2022]
- Illari, B. 2001. “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”. Tesis doctoral, The University of Chicago.
- . 2011. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- . 2013. ¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente. *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Plesch, M. (ed.), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 289-326.
- Leza Cruz, J. M. [2022]. Nebra (Blasco), José (Melchor de). Grove Music Online, <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019669> [consulta 28-12-2022].
- López Cano, R. 2004. “De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Lorente, A. 1672. *El porque de la musica*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares.
- Marcos y Navas, F. 1777. *Arte o compendio general del canto-llano, figurado y órgano*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Marín, M. Á. 2014. La tradición organística eclesiástica. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4, La música en el siglo XVIII*, Leza, J. M. (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 156-170.
- Mendoza, J. J. 2017. “Mass for Eight Voices in D Major by José de Nebra Blasco. A Critical Edition”. Tesis doctoral, Ball State University.
- Nassarre, P. 1700. *Fragments musicales, repartidos en quatro tratados*. Madrid: Imprenta de Música.
- . 1723. *Segunda parte de la Escuela musica*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román.
- . 1724. *Escuela musica segun la practica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- Ortega, J. 2010. “La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

- Pérez, J. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Robledo, L. 2016. Pensamiento musical y teoría de la música. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, La música en el siglo XVII*, Torrente, Á. (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 531-617.
- Roel del Río, A. 1748. *Institución harmónica o doctrina musical theorica y practica que trata del canto llano y de órgano*. Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón.
- Romero de Ávila, J. 1761. *Arte de canto-llano y organo*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Sánchez-Kisielewska, Olga. 2015. Claves para el análisis del italianismo en la música hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra. *Diagonal*, I (1): 28-53.
- Santa María, F. de. 1778. *Dialectos músicos en que se manifiestan los mas principales elementos de la armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Sas, A. 1972. *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*, Segunda parte, *Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura.
- Sherrill, P. M. 2016. "The Metastasian Da Capo Aria: Moral Philosophy, Characteristic Actions, and Dialogic Form". Tesis doctoral, Indiana University.
- Stevenson, R. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: OEA.
- . 1971. [Reseña de] María Ester Grebe. "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin-American Music". *Revista Musical Chilena*, XXVIII (128): 98-99.
- Tietz, M. 1992. A modo de prólogo. *La secularización de la cultura española en el siglo de las luces (actas del congreso de Wolfenbüttel)*, Tietz, M. y Briesemeister, D. (eds.), Wiesbaden: Harrassowitz, pp. vii-xv.
- Velásquez, R. 2003. *José de Campderrós. Músico colonial en Santiago de Chile*. Valparaíso: Ediciones Puntángelos.
- Vera, A. 2020. De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente "defecto" en la obra de José de Campderrós (ca. 1742-1811). *Revista Musical Chilena*, LXXIV (233): 88-119.
- Waisman, L. 2004. Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia. *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Carreras, J. J. y Marín, M. Á. (eds.), Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 227-266.
- Waisman, L. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Wiering, F. 2001. *The Language of the Modes*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Zaldívar Gracia, Á. (ed.). 2006. *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos*, vol. 2, Anexo. *Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Zaldívar Gracia, Á. 2008. "El Arte de Música (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la Modalidad Polifónica en la España del Tardío Renacimiento". *Itamar*, 1: 9-18.
- Zamora, G. 2017. "Más cerca de Nebra que de Nápoles: la misa en Re mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante". Ponencia presentada en el V Coloquio de Musicología de Morelia y II Coloquio de Edición de Textos Antiguos *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, Morelia (México).
- . 2019. "El oficio y misa de difuntos de Tomás de Ochando (ca. 1725-1799): entre la tradición y el estilo italiano". Tesis de maestría, Universidad de La Habana.

Tabla 1. Planes tonales de las arias de Nebra en la ópera *Amor aumenta el valor*

Modo	Plan tonal	Casos
Menor	A: i-III-i. B: (i)-III-v	“Adiós, prenda de mi amor” (dal segno)
		“Como el céfiro corre agitado”
		“Ay amor, ay Clelia mía” (la parte B termina en V mayor, como en tercera de picardía).
	A: i-III-i. B: III-VII-v	“Sopla hacia allí”
	A: i-(III-iv-v)-i-(III-iv-v)-I. B: III-v	“Al arma, oculto, generoso ardor”
Mayor	A: I-V-I. B: vi-ii- B: vi-ii-iii	“Que el cetro, la vida”
	A: I-V-I-(i)-I. B: (I)-vi-ii-iii	“Sopla el bóreas irritado”
	A: I-V-I (IV-V)-I. B: vi-iii	“Galanura, qué locura”
		“Más fácil será al viento”
	A: I-V-I. B: (I)-vi-ii-vi	“Prestad aliento, dad confianza”

Tabla 2. Cláusulas, cadencias, modulaciones e inflexiones en la Misa en Re mayor de Nebra

Sección	Subsección	Tonalidad	Compás	Cláusulas, cadencias, modulaciones e inflexiones
Kyrie	Kyrie 1	Re mayor	C	cc. 8-9, cláusula en I. cc. 10, 13, pequeñas inflexiones a IV. cc. 20-21, cláusula en I.
	Christe	Re mayor-La mayor	3/4	cc. 30-31, cláusula en vi. cc. 31-34, modulación a ii. cc. 34-35, cláusula en ii. cc. 35-42, modulación a V. cc. 41-42, cláusula en V.
	Kyrie 2	Re mayor	C	c. 43, rápida modulación de vuelta a I, apenas iniciada esta subsección. cc. 45, 48, 51, pequeñas inflexiones a IV. cc. 54-55, cláusula en I, final de sección.
Gloria	Et in terra pax	Re mayor	C	cc. 7-8, cláusula en I. cc. 10-14, pasaje instrumental (sin coro), modulante, que consiste en una progresión ascendente con sucesivas inflexiones a IV, V, vi y VII(becuadro), para volver finalmente a I. cc. 15-16, cadencia en I, instrumental. La terminación de la cadencia coincide con la entrada del coro. cc. 19-20, cadencia en I, similar a la anterior, pero ahora con las voces. c. 29, cláusula en V. cc. 33-34, cláusula en V. cc. 37-38, cláusula en I. cc. 39-40, breve inflexión a IV. cc. 42-43, cláusula en V. c. 49, cláusula en I. cc. 52-53, cláusula en IV. cc. 53-57, modulación a IV. cc. 57-58, cláusula en IV. cc. 59-60, cláusula en v y modulación a La menor. cc. 61-69, modulación a vi, quizá relacionada con el texto: “Miserere nobis”. cc. 68-69, cláusula en vi, final de subsección.

Gloria	Quoniam tu solus sanctus	Si menor-La mayor	3/4	<p>cc. 70-83, introducción instrumental, primera en la misa. Incluye una progresión descendente de carácter tonal, por caída de quintas (cc. 73-78), con sucesivas inflexiones a I y IV, para volver finalmente a vi. Hay, también por vez primera, una disonancia de 4/2, que se prolonga más de dos compases (cc. 80-82).</p> <p>cc. 83-84, cadencia en vi, instrumental, que finaliza la introducción y da entrada a las voces.</p> <p>cc. 89-90, cláusula en vi.</p> <p>cc. 92-99, pasaje instrumental, que retoma los motivos de la introducción, a modo de ritornelo; aunque es menos modulante que aquella, incluye una breve inflexión a IV (c. 95) y una modulación de vuelta a I (cc. 98-99).</p> <p>c. 99, cláusula en I, instrumental (el retardo está figurado en ob1 y vn1-2).</p> <p>cc. 106-108, inflexión a V, con cláusula en el mismo grado (cc. 107-108).</p> <p>c. 112, breve inflexión a IV.</p> <p>cc. 114-116, modulación a V, con cláusula en el mismo grado (cc. 115-116) que da cierre a esta subsección.</p>
	Cum Sancto Spiritu	Re mayor	3/4	<p>c. 117, modulación de vuelta a I; el paso de la subsección anterior a esta se da sin solución de continuidad.</p> <p>cc. 122-124, inflexión a IV.</p> <p>cc. 136-137, cláusula en I, final de sección.</p>
Credo	Patrem omnipotentem	Re mayor	C	<p>cc. 1-2, inflexión a IV, apenas iniciada la sección.</p> <p>cc. 5-7, nueva inflexión a IV.</p> <p>cc. 8-12, modulación a ii. Al final del pasaje, Nebra "mayoriza" el último acorde de ii para moverse transitoriamente a la región de V (véase a continuación).</p> <p>c. 12-13, breve inflexión a V.</p> <p>c. 14, cadencia en I.</p> <p>c. 20, breve inflexión a IV.</p> <p>cc. 21-22, cláusula en I, sin embargo, la voz que ejecuta el retardo (S1 de primer coro) no resuelve, pues sigue un compás de silencio del coro 1 (c. 22); además, V se prolonga más de lo habitual. Este procedimiento, inédito en el resto de la misa, podría relacionarse con el carácter "misterioso" del texto: "Genitum non factum, consubstantialem Patri" (cf. "Estudio de caso").</p> <p>c. 24, inflexión a IV.</p> <p>cc. 27-30, modulación a v, con una breve inflexión a ii en el c. 29.</p> <p>c. 31, modulación de vuelta a I.</p> <p>cc. 32-33, cláusula en I, que termina la subsección.</p>
	Et incarnatus	Re mayor	C	<p>cc. 34-35, inflexión a IV; hay, apenas se inicia la subsección, un acorde de 4/2 (segunda parte del c. 34), quizá por el carácter "misterioso" del texto ("Et incarnatus est").</p> <p>cc. 41-46, modulación a vi, que se inicia con un movimiento cromático (La-La sostenido) de S1 del primer coro, muy inusual en la misa; además, la misma voz ejecuta luego un salto de cuarta disminuida (cc. 42-43); quizá, nuevamente, estas disonancias se relacionen con el carácter "misterioso" del texto ("de Spiritu Sancto").</p> <p>cc. 42-43, 44-45, 46-47, cláusulas en vi, en el marco de la modulación anterior; Nebra "mayoriza" el acorde final de vi para modular a ii (véase a continuación).</p> <p>cc. 47-50, modulación a ii; hay acordes de 4/2 (cc. 47-49), quizá, nuevamente, por el carácter "misterioso" de esta subsección.</p> <p>cc. 51-58, modulación a vi; incluye una cláusula en dicho grado (cc. 55-56), sin embargo, la voz que ejecuta el retardo (S1 de primer coro), no resuelve, sino que lo hace vn1, probablemente por el carácter del texto, ya señalado.</p> <p>cc. 58-62, modulación de vuelta a I, con cláusula sobre dicho grado (cc. 61-62), que da fin a esta subsección.</p>

Credo	Crucifixus	Re mayor-Sol mayor	C	c. 63, modulación a IV. cc. 68-69, cláusula en IV y cambio de subsección.
	Et resurrexit	Sol mayor-Re mayor	3/4	cc. 69-75, introducción instrumental. cc. 75-76, cláusula en IV; el retardo está escrito convencionalmente en vn2 y figurado en ob1 y vn1. cc. 82-83, cláusula en I y modulación de vuelta a Re mayor. cc. 85-86, cláusula en I, instrumental (el retardo está figurado en ob1 y vn1-2). c. 89, inflexión a IV. cc. 102-103, inflexión a IV. cc. 107-108, cláusula en I. cc. 108-111, progresión ascendente, con sucesivas inflexiones a V y vi, para volver luego a I; hay movimiento cromático en el bajo (cc. 109-110); este lenguaje más moderno coincide con el carácter instrumental del pasaje. cc. 113-114, cadencia en I. cc. 117-123, repentina modulación a vi; incluye dos cláusulas en dicho grado (cc. 119-120, 121-122). cc. 125-132, modulación a ii; incluye dos cláusulas en dicho grado (cc. 126-127, 128-129); probablemente esta modulación y la anterior están vinculadas con el carácter “misterioso” del texto: “et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit” (“y en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo”). cc. 134-135, inflexión a V. c. 136, modulación de vuelta a I. cc. 143-144, cláusula en I. cc. 145-146, cadencia en I (instrumental). cc. 151-152, inflexión a ii. cc. 154-156, modulación a vi. cc. 157-160, progresión descendente, con inflexión a ii y modulación de vuelta I. cc. 161-164, modulación a V, con cláusula en dicho grado (cc. 163-164). c. 165, modulación de vuelta a I, seguida, en el mismo compás, por una inflexión a IV. cc. 170-171, cláusula en I y cambio de subsección.
	Et vitam venturi	Re mayor	C	cc. 178-179, cláusula en I.
Sanctus	Sanctus	Re mayor	C	cc. 1-5, contrapunto imitativo; el motivo que se imita incluye la síncopa y el movimiento del bajo característicos de las cláusulas, por lo que podría decirse que hay cuatro cláusulas seguidas en el pasaje; sin embargo, ninguna conlleva la detención del discurso musical que prescriben Lorente y Nassarre para que una cláusula sea entendida como tal. cc. 6-7, inflexión a IV. cc. 8-9, inflexión a V (en progresión ascendente). cc. 10-11, inflexión a IV. c. 13, cláusula en ii. c. 14, repentina aparición del acorde de Do mayor, que podría interpretarse como una modulación a dicha tonalidad (sin embargo, rápidamente se mueve hacia IV; véase a continuación). cc. 17-24, cláusula en IV y modulación a Sol mayor; incluye una inflexión a I (c. 21). cc. 25, modulación de vuelta a I. cc. 29-30, cláusula en I y fin de subsección.

Sanctus	Benedictus	Re mayor	C	cc. 31-35, la subsección se inicia con contrapunto imitativo, con el mismo motivo inicial de la anterior. cc. 36-37, inflexión a IV. c. 39, inflexión a V (en progresión ascendente). c. 40, inflexión a IV. c. 43, cláusula en ii. c. 44, repentina aparición del acorde de Do mayor (cf. c. 14). cc. 47-54, cláusula en IV y modulación a Sol mayor; incluye una inflexión a I (c. 51). c. 55, modulación de vuelta a I. cc. 59-60, cláusula en I y fin de subsección.
Agnus Dei	Agnus Dei	Re mayor	C	cc. 1-6, introducción instrumental, que culmina con una cadencia en I (c. 6). cc. 7-9, modulación a IV, apenas medio compás después de haber entrado las voces. c. 10, modulación de vuelta a I. cc. 11-12, cláusula en V. c. 13, modulación de vuelta a I. c. 27, breve inflexión a V. cc. 31-32, cláusula en I y fin de la obra.

Tabla 3. Distribución según frecuencia de las “cláusulas” y “cadencias” sobre los grados de la escala

Notas o grados	Cantidad de cláusulas (y cadencias)
I	20 (6)
V	9
VI	8 (1)
IV	5
II	5
III	0
VII	0
Total:	47(7)

OÍR A MARÍA. ESTILO Y EXPRESIÓN EN LAS ANTÍFONAS VOTIVAS DE SUMAYA

Lucas Reccitelli
Harvard University - EEUU
CONICET/UNC (2018–julio 2022)¹ - Argentina
lreccitelli@g.harvard.edu

Resumen

Con foco en las composiciones de Manuel de Sumaya sobre *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Cælorum*, el presente artículo se propone seguir explorando los rasgos estilísticos de la polifonía de facistol del compositor. Especial atención reciben los modos flexibles e intensivos de elaboración del canto preexistente y las correspondencias estructurales a gran escala en ambas obras. Asimismo, se ofrece una interpretación del potencial de estos recursos para aludir a elementos de un simbolismo mariano. En su tercera parte, el artículo sugiere revisar la caracterización de este *Ave Regina Cælorum* como una pieza “simétrica”.

Palabras clave: *música colonial hispanoamericana – antífonas marianas – manuel de Sumaya – stile antico – simetría*

Abstract

Focusing on Manuel de Sumaya's compositions on *Alma Redemptoris Mater* and *Ave Regina Cælorum*, this article aims to continue exploring the stylistic features of the composer's *stile antico*. Two dimensions receive special attention: the flexible and intensive procedures of pre-existent chant elaboration and the large-scale structural relationships within both works. Some interpretations of the ways these stylistic features may refer to elements of Marian symbolism are offered. In its third part, the article suggests reviewing the consideration of the *Ave Regina Cælorum* in question as a “symmetrical” piece.

Keywords: *Spanish American Colonial Music – Marian Antiphons – Manuel de Sumaya – Stile Antico – Symmetry*

Recibido 29/1/23

Aprobado 30/6/23

1. Este artículo fue producido en la primera mitad de 2022, en el marco de un proyecto dedicado a la polifonía de facistol de Sumaya y la cuestión del *stile antico*, con soporte de una beca interna de CONICET, Argentina.

El autor agradece al Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, a su archivista, Lic. Salvador Hernández Peach, y al Dr. Julián López Amozurrutia, Canónigo Teólogo y Bibliotecario, por la facilitación de imágenes e información pertinente a los libros de coro aquí comentados durante el proceso de revisión del artículo, 2023.

OÍR A MARÍA. ESTILO Y EXPRESIÓN EN LAS ANTÍFONAS VOTIVAS DE SUMAYA

Introducción

Este texto extiende una invitación a seguir conociendo el estilo estricto de Manuel de Sumaya. Nos guía una simple convicción, seguramente compartida con los demás autores de este *dossier*: el interés, la diversidad y la vastedad de los repertorios de la Hispanoamérica colonial ameritan continuar enriqueciendo la red de referencias que nos permiten oír aquel pasado. O, como en la modesta propuesta de este texto, revisar las formas en que un compositor como Sumaya podría “hacer oír” elementos de la trama simbólica circundante. Con foco en las dos composiciones polifónicas sobre Antífonas Marianas que del compositor se conservan, *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Cælorum*, buscamos caracterizar aspectos estilísticos de su producción que no hemos tenido oportunidad de explorar en trabajos previos, al tiempo que examinamos algunos modos de representación favorecidos por tales elementos de estilo.

Modos flexibles e intensivos de elaboración del canto preexistente, correspondencias estructurales a gran escala (o muestras de “simetría”, en palabras de Craig Russell, 2002), un sentido del “ritmo a lo grande”² y un comando retórico de la forma ocupan nuestra atención en las siguientes páginas. Cada uno de estos recursos es interpretado desde su potencial para presentar elementos de un simbolismo mariano. Las múltiples formas en que se alude a la Virgen María, desde el diseño de arcanas estructuras multiseccionales al despliegue de dinámicos procesos que movilizan al oyente en tiempo real, ofrecen constataciones en el terreno del estilo estricto de facetas del compositor que hasta ahora habían sido verificadas en relación con otros géneros y estilos (Illari, 2020). En estas obras Sumaya recorre, según las interpretaciones aquí ofrecidas, el camino que va del músico especulativo al barroco poeta movilizador de pasiones. Como aspecto de interés, en el análisis que sigue tenemos en consideración la *tertia pars* de *Ave Regina Cælorum* que estaba perdida al momento de publicación del texto de Russell. Esto permite revisar la hipótesis sobre una presunta simetría en la obra, que ya no es posible sostener. La revisión arroja, no obstante, una interpretación alternativa en la que el alto grado de planificación formal oportunamente constatado por Russell continúa siendo un aspecto definitorio del estilo.

Notas preliminares. División en *partes* y modelos monódicos en las antífonas tratadas

Procurando dedicar la mayor parte del escrito a la actividad que convoca este *dossier* —el análisis musical—, en el examen de las antífonas marianas que sigue priorizaremos un abordaje de tipo textual. La discusión más amplia de aspectos contextuales, incluidas las características litúrgicas del género y las condiciones históricas de su institucionalización, excede, lamentablemente, la medida de esta publicación.³ De igual modo, sería poco práctico ingresar aquí en un análisis detallado de las posibles motivaciones para la composición de estas dos piezas por parte de Sumaya. Por lo relativamente excepcional del caso (estas son, prácticamente, las únicas piezas de nueva composición sobre estos dos textos en la Catedral de México hasta mediados del s. XVIII), este asunto requeriría de una argumentación elaborada, que tenga en consideración un número de factores litúrgicos, funcionales, documentales, relativos a cuestiones de tradición interpretativa y procesos de

2. Aquí proponemos una adaptación flexible de la idea de *Rhythmus im Großen* (Dahlhaus, 1980 sobre Hanslick, 1854). Cf. nota 16.

3. Los estudios musicológicos dedicados de manera amplia a las Antífonas Marianas son relativamente escasos, especialmente para *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Cælorum*. Un estudio abarcador, ya longevo, corresponde a Kuo-Huang Han (1974). En el ámbito hispánico, Michael B. O'Connor ofrece un tratamiento más actualizado, aunque sucinto, en dos producciones (2006, cap. 2; 2012). De las cuatro antífonas, *Salve Regina* es la que más atención ha suscitado (a modo de referencia, véase Ingram, 1973). Para Hispanoamérica, guardan especial relevancia el estudio preliminar de Robert Snow en su edición de la colección de música para Semana Santa y el servicio de la *Salve* conservada en Guatemala, así como el capítulo dedicado a la *Salve* en la tesis de Lucy Hruza sobre el repertorio mariano de Victoria (Snow, 1996; Hruza, 1997). La lista de *Salves* atribuidas a Victoria en el estudio de Hruza debe revisarse a la luz de un artículo de Javier Marín-López (2016).

canonización musical en torno a la Catedral de México.⁴ Al tiempo que tal discusión extendería el artículo excesivamente, nos desviaría del objetivo delineado en la introducción: profundizar en los rasgos estilísticos y simbólicos entramados en estas composiciones. En consecuencia, en estas notas preliminares nos limitaremos a comentar tres aspectos que el análisis posterior requiere.

I. *Textos*. Comencemos por un dato elemental: las musicalizaciones de Sumaya se ajustan a las versiones textuales oficiales vigentes hacia la época del compositor; a saber, la del *Breviarium Romanum* de Pío V (1568) para *Alma Redemptoris Mater* y la del *Breviarium* de Clemente VIII (1602) para *Ave Regina Cælorum*. Mientras el primero había institucionalizado las primeras versiones textuales oficiales de las antífonas marianas y dictaminado su uso regular hacia el final del oficio de Completas, el segundo introdujo cambios en *Ave Regina Cælorum* con el objetivo de regularizar su estructura poética. En virtud de estas modificaciones, la versión de *Ave Regina* musicalizada por nuestro compositor difiere de la empleada por autores canónicos como Guerrero, Morales o Victoria.⁵

II. *Partes*. Resulta igualmente oportuno considerar un rasgo externo del diseño formal de las antífonas que nos ocupan: su segmentación en *partes*. Si bien hubiese sido posible verificar esta operación en antífonas marianas polifónicas de la tradición precedente a Sumaya, la misma no constituía una opción “por defecto”. Significativamente, versiones canónicas como las del *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero —presentes en el acervo polifónico que dominó la tradición interpretativa catedralicia anterior a Sumaya— habían evitado la división, privilegiando la composición en un solo arco. La determinación de particionar las antífonas podría haber constituido, de cara a la canonicidad de las versiones mencionadas, una decisión artística de cierto peso.⁶

Trascendiendo el plano general de la opción por la partición, los puntos específicos en los cuales tienen lugar las divisiones dan efectiva cuenta de una preferencia personal, antes que de la conformidad con una convención. Como puede observarse en la Tabla 1, el criterio de división varía según la antífona. En el caso de *Alma Redemptoris*, Sumaya no compone nueva música para el texto completo. En su lugar, plantea dos *partes* polifónicas que deben complementarse en *alternatim* con el canto llano, dando lugar a una estructura balanceada consistente en tres momentos musicalmente diferenciados, cada uno de los cuales ocupa dos versos del texto.⁷ En *Ave Regina Cælorum*, en contraste, todo el texto es tratado en polifonía, con la singularidad de que la división en tres partes no responde a una lógica evidente: tras una organización por pares de versos en las primeras dos partes, la *tertia pars* expande el aliento de las elaboraciones polifónicas para albergar una estrofa entera. La segmentación no responde, en ninguno de los dos casos, a las divisiones

4. La música impresa y manuscrita conservada en la institución, así como la información brindada por diversos inventarios de los siglos XVII y XVIII, dan la impresión de que las versiones de *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Cælorum* del *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero (1584; RISM A/I G 4873) dominaron las funciones “sin instrumentos” de la catedral hasta que fueron reemplazadas por las composiciones de Sumaya (Marín-López, 2007, 1:723, 2:624–626). Por fuera del material impreso importado de la península, solo se tendría noticia de otra musicalización para una de estas dos antífonas utilizada en la Catedral de México previo a Sumaya: un *Ave Regina* compuesto allí por Fabián Pérez Ximeno (maestro de capilla en el periodo 1648-1654) que, no obstante, ya no estaría en la institución para los años de actividad de nuestro compositor (véase Marín-López, 2007, 1:549-551).

5. Es posible que estos cambios motivaran la composición de nuevas versiones por Pérez Ximeno y Sumaya, ante el requerimiento de una musicalización ajustada al texto vigente. Ante esta exigencia, las fuentes conservadas en México no dan cuenta de una adaptación de las versiones preexistentes de Guerrero con pequeños contrafacta, algo que sí sucede respecto de los himnos del Breviario de Urbano VIII (Marín-López, 2007, 1:749-751). La demora de décadas para suplir composiciones ajustadas a los nuevos textos —que supondría la hipótesis propuesta— cabría dentro de una “práctica litúrgica híbrida” con elementos pre y posconciliares, constatada por Omar Morales Abril para la Catedral de México y sus sufragáneas en los ss. XVII y XVIII (2015, 109-112).

6. La segmentación de *Alma Redemptoris* y *Ave Regina* por Sumaya podría haberse debido a una emulación de las particiones observadas en las *Salve Regina* conservadas en la catedral, o bien a su presencia en obras sobre los mismos textos de compositores canónicos hispanos. En el caso de Tomás Luis de Victoria, por ejemplo, las versiones de *Alma Redemptoris* y *Ave Regina Cælorum* a cinco y ocho voces publicadas en 1571 y 1582 responden a un modelo de divisiones convencional (ut infra). Aunque no se tenga registro de la circulación de estas otras versiones en la Catedral en base a los inventarios y materiales conservados, no sería prudente descartar que llegasen a oídos del maestro. Completando la tríada de españoles “modélicos” del s. XVI, Morales compone su *Ave Regina Cælorum* en una *pars* única, al igual que Guerrero.

7. Son versos del tipo hexámetro dactílico.

tradicionales para ambas antífonas.⁸ Retomaremos la discusión de esta dimensión al examinar las divisiones de *Ave Regina cælorum* en la sección relativa a la planificación formal.

Tabla 1. División en *partes* en las antífonas marianas de Sumaya

Parte	Alma Redemptoris Mater	Ave Regina Cælorum
<i>Prima pars</i>	<i>Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli Porta manes, et stella maris, succurre cadenti,</i>	<i>Ave Regina cælorum, Ave Domina Angelorum:</i>
[Canto llano:]	<i>Surgere qui curat, populo: tu quæ genuisti, Natura mirante, tuum sanctum genitorem,</i>	
<i>Secunda pars</i>	<i>Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore, Sumens illud Ave, peccatorum miserere.</i>	<i>Salve radix, salve porta, Ex qua mundo lux est orta:</i>
<i>Tertia pars</i>	-	<i>Gaude virgo gloriosa, Super omnes speciosa, Vale ô valde decora, Et pro nobis Christum exora</i>

III. *Identificación del canto preexistente.* En la fase preparatoria a este estudio examinamos un conjunto de melodías que consideramos de referencia, ya fuese en función de su proximidad geográfica o cronológica con nuestro caso, o bien de su carácter oficial en el marco de la liturgia romana del periodo.⁹ Como resultado de este análisis, nos vemos inclinados a considerar que, del conjunto de variantes monódicas relevantes, son aquellas del *Psalterium, Antiphonarium Sanctorale* de Pedro de Ocharte (México, 1584) las que más afinidad presentan con los *canti firmi* de Sumaya.¹⁰ La similitud verificada en el citado impreso, resulta oportuno aclarar, es aún mayor que la que presentan dos fuentes manuscritas preservadas en la misma catedral. El espacio de esta discusión no permite que nos explayemos en la justificación de la selección de fuentes o en la descripción de las diferencias entre las variantes; esperamos subsanar esta falta, así sea parcialmente, ofreciendo a quien lee un anexo al final del artículo con el listado completo de las fuentes consideradas y la transcripción de tres de las melodías —las mexicanas— para cada antífona.

Los ejemplos musicales de las Figuras 1 y 2 consignan las coincidencias verificadas entre los segmentos de *cantus firmus* de las realizaciones polifónicas y las melodías impresas por Ocharte; las dobles barras señalan puntos al interior de cada *pars* en los que se hace una elisión sobre un fragmento dado del canto preexistente. Es de destacar que Sumaya preserva la variabilidad de Sib/Si♯ que en el canto llano de Ocharte resultaba

8. Las divisiones convencionales daban como resultado dos partes en cada caso. En Alma Redemptoris, la secunda pars iniciaba habitualmente en Tu quæ genuisti, mientras que en Ave Regina Cælorum lo hacía en Gaude Virgo gloriosa (N.B.: en la versión de Sumaya este es el inicio de la tertia pars, no la secunda). La convención de dividir las piezas en estos puntos se difundió hacia fines del siglo XV (Han, 1974, 127). Nótese que, en tiempos del breviario de Pío V, el verso de la articulación de Ave Regina era “Gaude gloriosa”.

9. Una lista de las fuentes consideradas se ofrece en el anexo al final del artículo. Nuestro análisis ha contemplado no solo el grado de coincidencia en giros melódicos específicos, sino también cuestiones como la altura de la trasposición, la ausencia o presencia de Sib en armadura, los modos eclesiásticos de las variantes y el grado variable de simplificación de los melismas.

10. El volumen de Ocharte planteó la actualización del antifonario correspondiente a las modificaciones de la liturgia postridentina. En consecuencia, incluyó melodías para las cuatro antífonas marianas que no habrían aparecido en volúmenes precedentes al 1568. Sobre los impresos litúrgico-musicales producidos en México en el s. XVI, incluidos los libros de Ocharte, véase un reciente artículo de Bárbara Pérez Ruiz (2019).

de la armadura sin bemol y de la semitonía *subintellecta* asociada. Nuestro compositor dispone estratégicamente las alturas con becuadro del modelo monofónico de modo que se acomoden a las cláusulas de tiple de ciertas cadencias polifónicas.¹¹ En las piezas se observa, además, la práctica tradicional española de colocar la melodía preexistente en la voz de Tiple a modo de *cantus firmus*, con una figuración variada y simplificaciones u ornamentaciones localizadas. *Ave Regina Calorum* es en esto más sistemática que *Alma Redemptoris*: si en la primera el Tiple no se sale del *cantus firmus* en la totalidad de las partes *prima* y *secunda*, en la segunda la melodía preexistente “migra” más dinámicamente entre las voces (recuperando el término de Han, 1974). La selección de ciertos melismas del canto llano y su tropado con las sílabas subsiguientes de la antifona — otra costumbre del género en el ámbito hispánico (O’Connor, 2012, 16)— se observa también en el inicio de *Alma Redemptoris*.

Figura 1. Cantus firmus en *Alma Redemptoris Mater* de Sumaya y correspondencias con la variante de Ocharte

[Prima pars]

[Tiple, cc. 1-6]

Al - ma Re - demp - to - ris Ma - ter,

Al - - - - - ma

[Tiple, cc. 7-10] [Alto, cc. 19-22]*

quæ per - vi - a cæ - li suc - cur - re ca - den ...

quæ per - vi - a suc - cur - re ca - den - ti,

[Secunda pars]

[Tiple, cc. 29-34]

Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us,

Vir - - - - - go pri - - - - - us

[Alto, cc. 43-45] [Tenor, cc. 23-31]

Sumens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Su - mens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Notas

*El segmento monódico correspondiente a “cadenti” también se verifica en el final del tenor de la *prima pars*.

11. Con una única excepción: el primer Si de “peccatorum miserere”. Para la consideración de la semitonía *subintellecta* en el canto llano nos hemos basado en Francisco de Montanos (1610, 10-14) y Pablo Nassarre (1723-1724, 1:120-125).

Figura 2. Cantus firmus en *Ave Regina Caelorum* de Sumaya y correspondencias con la variante de Ocharte.

[Tiple, cc. 3-21]

[Prima pars]

A - ve, Re - gi - na Cae - lo - rum,

A - ve Re - gi - na cae - lo - rum,

A - ve, Do - mi - na An - ge - lo - rum:

A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum:

[Tiple, cc. 27-42]

[Secunda pars]

Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta

Sal - ve, ra - dix sanc - ta,

Ex qua mun - do lux est or - ta:

Ex qua mun - do lux est or - ta:

[Tenor, cc. 43-48] [Bajo, cc. 48-50]

[Tertia pars]

Gau - de, Vir - go glo - ri - o - sa, Su - per om - nes

Gau - de glo - ri - o - sa, Su - per om - nes speci - o - sa,

[Tenor, cc. 58-76]

va - le, o val - de de - co - ra,

Va - le, val - de de - co - ra,

Et pro - no - bis Chri - stum e - xo - ra.

Et pro no - bis sem - per Chri - stum e - xo - ra.

Hasta aquí esta escueta consideración de aspectos genéricos en relación con estas antífonas. En lo que sigue, ingresaremos de lleno en el análisis detallado de aspectos de estilo en las elaboraciones de Sumaya. De los rasgos enunciados en la introducción, el tratamiento del canto preexistente y las correspondencias estructurales a gran escala guiarán, respectivamente, cada sección. En ellas, los modos de articulación musical de elementos de la simbología mariana ofrecerán valiosas claves interpretativas.

Puertas del cielo y de la armonía: *cantus prius factus* y devenir expresivo en *Alma Redemptoris*

Trascendiendo al *cantus firmus* y a la paráfrasis en sentido convencional, las Antífonas Marianas de Sumaya ofrecen constataciones para un tipo de aproximación al *cantus prius factus*¹² marcada por la flexibilidad: los rasgos estructurales del canto se disgregan, recombinan e incluso llegan a presentarse delineando sutilmente los puntos de giro de algunos diseños melódicos “libres”. Entre los sitios privilegiados para observar estas conductas, convendrá tomar en consideración dos puntos de imitación de *Alma Redemptoris Mater* que no emplean *cantus firmus*. En ambos casos, una máxima economía de medios resulta de la explotación del material preexistente.¹³

En “Gabrielis ab ore” (Figura 3) de la segunda pars, el segmento correspondiente al *cantus prius factus* es abreviado y reordenado. Tres de sus componentes (marcados como a, b y c en la Figura 3a) son reorganizados, de modo que el movimiento de descenso y posterior ascenso desde y hacia Do (tenor del modo) es reiterado una y otra vez en las líneas de la polifonía, generando un bucle Si-Do que no se daba en el canto llano. Sobre un ritmo contrapuntístico de mínima,¹⁴ este bucle sobre semitono ascendente, con su

Figura 3. Derivaciones del material polifónico desde el *cantus prius factus* en la *secunda pars* de *Alma Redemptoris* de Sumaya.

a)

b)

35
(10)

Ti. Ga - bri - e - lis ab o - re, Ga - bri - e - lis ab o - re Su -

A. Ga - bri - e - lis ab o - re ab o - re Su - mens

Te. Ga - bri - e - lis ab o - re, Ga - bri - e - lis ab o - re

Ba. Ga - bri - e - lis ab o - re, Ga - bri -

Material libre

compresión / otra semitonia

Cierre del punto de imitación

12. Literalmente, “canto preexistente”. Refiere al modo en que la melodía de una pieza monofónica (por ej. una antífona de canto llano) es empleada como material en una composición polifónica.

13. Estos segmentos cumplen un rol relevante en una cuidadosa planificación de la forma, como se mencionará en la próxima sección.

14. Sobre el concepto de “ritmo contrapuntístico” véase *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, de Ruth DeFord (2015, 84).

impulso resolutivo, junto con la imitación en estrecho y un diseño apuntillado con semínima, configuran un punto de imitación muy activo. Su dinamicidad conduce sin solución de continuidad a la frase siguiente, un segmento polifónicamente más denso, que despliega un expansivo sujeto con semibreves sincopadas en arco ascendente descendente.¹⁵ Consideradas en su conjunto, las dos frases (que constituyen una unidad textual desde lo semántico: “Gabrielis ab ore, sumens illud Ave”) dan una pauta de un aspecto estilísticamente relevante en la polifonía de Sumaya: su sentido de un “ritmo a lo grande”.¹⁶ De camino a las interpretaciones sobre las representaciones marianas, ya es posible introducir algunas apreciaciones sobre el sentido expresivo del segmento. Con este flujo y reflujo de densidad rítmicotextural, el compositor podría estar poniendo de relieve la articulación de la antífona con el tiempo litúrgico que le corresponde: el Adviento. En el carácter inquieto de la primera textura, realzado por el contraste ante la cualidad expansiva de lo que sigue, se aproxima el afecto ansioso de la expectación por el nacimiento, que las palabras de Gabriel anuncian y la virgen ha de recibir gozosa.¹⁷

En el caso de “Porta manes, et stella maris” de la *prima pars* (Figura 4), la elaboración sobre componentes básicos del *cantus prius factus* va más allá. Operando nuevamente sobre una notable economía de medios, Sumaya da lugar a una organización de la sintaxis armónica que lejos está de lo que hallaríamos en las realizaciones convencionales de la polifonía renacentista, pero que, no obstante, resulta posible debido a un uso imaginativo de procedimientos tan tradicionales como la estructuración en base a la solmización y al manejo de las *conjuntas*.¹⁸

Detengámonos brevemente en la organización del fragmento de canto llano correspondiente a “porta manes”. En el mismo encontramos dos arcos de ascenso de 4.^a y descenso de 3.^a (solmización *ut* → *fa* → *re*, en el hexacordo blando). El primer arco (marcado como componente a en la Figura 4a) es recorrido íntegramente por grado conjunto, mientras que el segundo (marcado como a') omite el semitono descendente saltando directamente por 3.^a menor. Como primera medida, Sumaya opta por invertir el orden de estos dos arcos e iniciar con la versión con 3.^a intermedia (a'). Observamos esto en las presentaciones de Tenor, Alto y Tiple; solo el Bajo se limita al uso de la primera variante. La imitación abre disponiendo las cabezas del sujeto (basadas tanto en a' como en a) en transposiciones estándares para este tono.¹⁹ No obstante, la regularidad tonal se disipa ni bien terminan de entonarse esos segmentos iniciales. A partir de allí, el compositor juega con el diseño *mi-fa-mi-re* (componente b), concatenándolo con el final de a' y aplicándole una transposición de 2.^a mayor descendente respecto de su posición de referencia en relación con el resto del sujeto (b-2).²⁰ En virtud de estas operaciones, hacia el interior del mismo tema acaban planteándose las dos variantes de las conjuntas. La concatenación está estratégicamente diseñada: la nota con bemol funciona como *nota super la* una vez que se ha hecho la mudanza hacia el hexacordo inferior correspondiente al inicio del sujeto. La última línea de la Figura 4c ilustra esta mudanza para el Tenor (cc. 10-13), con un cambio del hexacordo natural al blando; lo mismo se plantea en el Tiple (cc. 12-14).

15. De sostener el uso de vocabulario histórico podríamos llamar “pasos trabados” al contrapunto en estrecho (Santa María, 1565, vol. 2, f. 64v ss.). A la conducción de un punto de imitación a otro contribuye el impulso que plantea la compresión de los segmentos del sujeto y la reorganización de la semitonía por parte del tenor en cc. 38-40.

16. Tomamos prestado el término (Rhythmus im Großen) de Carl Dahlhaus (1980, 164, 212, 305), quien a su vez lo retoma de Eduard Hanslick (1854, 32). Sin embargo, no aludimos aquí a su sentido original, que implica una forma como hipotaxis con miembros (frases, semifrases, etc.) balanceados o simétricos. Nuestra aproximación es, en este sentido, muy flexible: consideramos que “ritmo a lo grande” provee una imagen especialmente potente para pensar las distribuciones en las densidades rítmicas que se plantean en el devenir de la polifonía a cappella.

17. La Anunciación constituye una de las “Siete alegrías” de la Virgen.

18. Cambio entre *si*_♯ y *si*_b o entre *mi*_♯ y *mi*_b en progresiones por grado conjunto (≠ saltos de 5.^a y 4.^a) para evitar el tritono melódico. Es la traducción española de las medievales *conjunctæ* (Lorente, 1672, 39-41).

19. Para los teóricos españoles de la época, las notas de entrada de los “pasos” o puntos de imitación constituyen un rasgo definitorio del tono. En este caso (5.^o tono) dichas entradas han de ser en Fa y Do (Nassarre, 1723-1724, 2:275).

20. Alto en cc. 11-13 es la excepción, ya que no concatena (no solapa a' y b) ni transpone (b comienza con La-Si_b en vez de Sol-La_b).

Figura 4. Derivaciones del material polifónico desde el *cantus prius factus* (versión de Ocharte) en la *prima pars* de *Alma Redemptoris* de Sumaya.

a)

b)

c)

Ya el hecho de la aparición de las conjuntas propicia una diversificación de los componentes del espacio tonal, al poner en juego el uso alternado de mi^4/b . El sentido de dinamismo armónico se desarrolla aún más con la conjugación polifónica de las diversas transposiciones del sujeto en estrecho, de manera que al tiempo que una voz canta el *fa-mi* de la segunda parte del sujeto, otra canta el *mi-fa* de la primera parte en otro hexacordo, con una resultante armónica con tritonos y quintas disminuidas en disonancias por retardo que, con su tracción resolutive, generan direccionamientos sucesivos.²¹ El serpentear armónico que estas conjugaciones favorecen llega a su última fase con la penúltima presentación, en la que el sujeto es dispuesto con un inicio extraordinario en la nota Sol en el Alto (cc. 14-16). Con ello, el hexacordo duro es incorporado en el espacio armónico (conjunta $si^b/4$), aportando la semitonía clave para la cadencia sobre Do que dará cierre al punto de

21. La caracterización armónica que aquí se propone para el segmento de “Porta manes, et stella maris” debe complementarse con un comentario acerca del rol de las didácticas del bajo continuo en la sintaxis armónica (a modo de referencia, véase Reccitelli, 2021).

imitación. La itinerancia del diseño *mi-fa-mi-re* acaba cerrando el círculo en esta presentación: tras varios desplazamientos, curiosamente es la transposición extraordinaria de 2.^a respecto de la posición de referencia (esto es, b–2), la que devuelve al diseño a su ubicación original (cc. 15-16).²² La variabilidad en la semitonía termina por estabilizarse al aproximarse la cláusula de cierre del fragmento. Esta estabilización no se limita al plano armónico; afecta, también, a la relación de la polifonía con el *cantus prius factus*: si a lo largo de todo el punto de imitación habíamos oído el material fragmentado y recompuesto, en los últimos tres compases lo encontramos restituído a su condición original, en una nítida elaboración ornamental cadencial a cargo del Tiple.

¿Qué razones podrían motivar una elaboración con este grado de concisión y, al mismo tiempo, de inventiva en lo que a las conductas armónicas se refiere? Más allá de una plausible justificación por el interés en la novedad técnica, algunos indicios de intertextualidad apuntan a cierta intencionalidad expresiva anudada en torno a la simbología mariana de los textos. Dicha expresividad requerirá aquí de una presentación en términos más “metafóricos” desde un punto de vista musical, en comparación con lo que observábamos en el ritmo ansioso de “Gabrielis ab ore...”. La principal referencia intertextual que me parece oportuno recuperar se produce hacia el interior de las mismas antífonas de Sumaya. Al volver sobre “porta” en la *secunda pars* de *Ave Regina Cælorum* (cc. 25-28), el compositor apela nuevamente a cambios en la semitonía y a disonancias de tritono que propician tracciones resolutivas. La operación parece estar retóricamente destinada a resaltar la alusión a la dimensión de María como puerta de acceso al cielo, tal como había sucedido en *Alma Redemptoris Mater*. El corrimiento de la norma—aquí equiparada a la diatonía—individualiza al fragmento en el marco de toda la música de la *pars*.

Atendiendo a esta similitud entre las dos antífonas, ¿radicará en el significante “puerta” la clave para interpretar a ambos segmentos? Encuentro pautas para una lectura en el juego con el lenguaje. A riesgo de redundancia, resulta claro que en música los términos “clave” y “llave” están intrínsecamente ligados a un aspecto que resulta crítico en los fragmentos que nos ocupan: la posición del semitono. Ampliando esta asociación, unas décadas tras Sumaya un teórico llegará a identificar otras acepciones para el significante “llave”, aludiendo a diversas herramientas que provee la teoría para determinar la posición del semitono, entre ellas la “propiedad” por la cual está dispuesta la composición (esto es, su empleo de sib/♯ en armadura).²³ Atreviéndome a dar algunos saltos conceptuales, me pregunto: ¿no estará Sumaya operando con una visión flexible de lo que implica una clave o llave en música y, de este modo, representando a la puerta por medio del instrumento que la complementa —la llave—? Si concibiésemos esta interpretación como posible, cada alteración cambiante en los dos fragmentos polifónicos tratados posibilitaría, cual llave musical, abrir el espacio tonal a otras especies de 4.^a y 5.^a que no correspondan al dominio diatónico hasta entonces planteado. Como una suerte de comentario compositivo sobre ciertas nociones teórico-musicales, el segmento polifónico podría estar ofreciendo una metáfora del misterio mariano invocado. La idea de un pasaje entre dos esferas —una ordinaria, la otra extraordinaria— articularía la relación. Como puerta del cielo, María habilita el pasaje desde la secular existencia mundana hacia la vida eterna. Como llaves de la armonía, las alteraciones de este fragmento permitirían a la composición salirse del ordinario dominio de lo diatónico para ingresar a aquel de lo armónicamente excepcional. Quizás es la necesidad de proveer una representación adecuada para este fragmento la que motiva la omisión del *cantus firmus* en “porta manes et stella maris”. No obstante, esto no lleva al compositor a abandonar el material que inscribe litúrgicamente a la obra. En su lugar, Sumaya logra compatibilizar los dos propósitos: recombina de un modo intensivo y con una buena cuota de imaginación el texto musical heredado y, al mismo tiempo, provee una imagen estimulante sobre el símbolo invocado.

Las operaciones flexibles sobre el *cantus prius factus* no siempre afectan, como en estos casos, a la textura en general. En ocasiones, de las melodías originales quedan solo puntos de referencia para el perfil de algún floreo melismático (Figura 5a); en otros momentos, se recuperan partículas aisladas que, recombina-das, producen sujetos en los que el canto de referencia parece ya distante (Figura 5b). En todos los casos se reitera el hilo conductor de la sección que hemos venido desarrollando: el compromiso del compositor con una gran economía de medios temáticos basada en la explotación de rasgos del material preexistente no limita su inventiva en lo que refiere a la generación de texturas y trayectos armónicos variados.

22. Esto es, a las notas La-Sib-La-Sol. El hecho de que este “b” esté en la posición original y, a la vez, equivalga a la variante transportada respecto de la altura de referencia (sujeto con inicio en Sol) justifica el uso de los dos colores en la Figura 4b.

23. El teórico es Manuel Narro, quien en su Adición al compendio del Arte de Canto llano... (1766) distinguirá entre: llaves universales = todas las notas del Gamut; regulares = sílabas de solmización; naturales = propiedades de natura y si; y principales = claves propiamente dichas (Bueno Camejo y Madrid Gómez, 2000).

Figura 5. Otras derivaciones del *cantus prius factus* en *Alma Redemptoris Mater*. a) Alto, cc. 3-6: contrapunto “libre”; b) Bajo, cc. 6-8: sujeto acompañado por el Tenor en 3.as y luego imitado por el Alto.

a)

3

A.

to - ris Ma - ter,

b

cantus prius factus

redempto - ris ma - ter

b)

6

Ba.

- ter, quæ per - vi - a cæ - li

nuevo punto de imitación

María arcana. Regularidades estructurales y planificación formal

Hace 20 años, Craig H. Russell (2002) publicaba uno de los pocos abordajes técnico-analíticos de la obra de facistol de Sumaya a varios niveles que existen hasta la fecha. Al tiempo que ofrece una imagen fehaciente de *cómo suena* la música de Sumaya, su escrito llama la atención sobre algunas cuestiones clave relativas a la organización estructural de las composiciones. Deteniéndose sobre *Ave Regina Calorum*, comenta:

La simetría abunda en las composiciones de Sumaya: la planificación cuidadosa de rasgos arquitectónicos a gran escala es una de sus marcas distintivas. Por ejemplo, las secciones que se conservan de “Ave Regina cælorum” consisten en una *prima* y una *secunda pars*; ambas comienzan con un dúo de alto y tenor, al cual se suman sucesivamente las voces externas —primero la soprano y luego el bajo—. Hacia el punto intermedio de la sección, la textura comienza a elaborarse hacia arriba, desplazando las sonoridades a registros progresivamente más agudos; el bajo y el tenor comienzan con un dúo y luego se suman el alto y, finalmente, la soprano. Esta estructura y orden de entradas es replicado en cada una de las *partes* o secciones existentes... (Russell, 2002, 96; nuestra traducción)

Tal como se extrae del fragmento, al momento de publicar su trabajo Russell carecía de la versión completa de *Ave Regina Calorum*, por lo que esta caracterización de una “simetría” o de una “planificación cuidadosa de rasgos arquitectónicos a gran escala” solo podía delinearse en base a sus partes *prima* y *secunda*. La falta se debía a la pérdida del último folio de una de las dos fuentes que hoy conserva la obra (Catedral de México, Librería de Cantorales [MEX-Mc], Polifonía, P4/B) y al virtual desconocimiento, hasta ese momento, de la otra.²⁴ No sería sino hasta el año siguiente que Javier Marín-López (2003, 1080-1081, 1092) publicaría el descubrimiento de otros cinco volúmenes polifónicos, uno de los cuales (MEX-Mc, Polifonía, P10) incluía una segunda copia que permitía completar la obra.²⁵

En el curso de nuestra investigación sobre la polifonía de Sumaya hemos podido producir una edición completa de la antifona con su *tertia pars*. Esto ha abierto la posibilidad de retomar la iniciativa analítica planteada

24. El mismo Russell alerta sobre el carácter provisorio de sus observaciones y la necesidad de una comprobación posterior ante esta falta (2002, 96).

25. Aquí hablamos de “virtual” desconocimiento porque Marín-López indica que ya en 1990 Juan Manuel Lara Cárdenas había comentado la existencia de este libro en su introducción a uno de los volúmenes de la edición de las Obras de Franco. No obstante, en el artículo de Russell resulta claro que el musicólogo estadounidense no conocía este dato (“until the entire piece is reconstructed or found”; 2002, 96).

por Russell y seguir examinando la cuestión de la planificación formal en la obra. La iniciativa del autor ha resultado fundante para la identificación de esta dimensión en el pensamiento compositivo de Sumaya. Aquí encontramos oportuno, no obstante, matizar algunas de sus observaciones, en especial la cuestión de la “simetría”. Para ello, primero debe considerarse que la *tertia pars* ya no ofrece las correspondencias que el autor observaba entre *prima* y *secunda* y, por su mayor extensión, involucra otros problemas para el diseño formal que hasta allí no se planteaban. En contraste con las *partes* anteriores, con 21 compases y dos puntos de imitación cada una, la *tertia* se extiende por 34 compases y despliega cuatro puntos de imitación, desdibujando la organización macroformal en “espejo” observada por Russell. Respecto del orden de entrada de las voces, la *tertia pars* (con orden Tiple, Tenor, Alto, Bajo) también interrumpe la regularidad que Russell observaba para los primeros puntos de imitación de las secciones anteriores, con comienzo de Tenor y Alto y entradas sucesivas de Tiple o Bajo.

Asimismo, múltiples detalles de la organización interna indican que las correspondencias entre cada una de las partes no se plantean integralmente en el conjunto de las dimensiones analíticas en una medida tal como para tornar persuasivo el uso del concepto de “simetría” en esta obra.²⁶ En *Ave Regina*, por ejemplo, la posición del *cantus firmus* varía en la textura a lo largo de las tres partes, así como el orden de entrada de la voz que lo presenta en cada punto de imitación. También, los diversos tipos de “sintaxis textural” a los que recurre el compositor —procedimientos contrapuntísticos y modos de asociación de las voces en cada frase— se articulan y suceden de diferentes maneras en las secciones. Por ejemplo, no ocupan el mismo lugar en cada *pars* dos de sus procedimientos predilectos: el inicio de un punto de imitación con un dúo en el que una voz presenta el sujeto y la otra la duplica por terceras, por un lado, y el uso de contrapunto en estrecho, por otro. Mientras el punto de imitación con dúo se presenta en los puntos de imitación segundo, primero y nuevamente segundo de *prima*, *secunda* y *tertia pars*, respectivamente, el estrecho no aparece en la *prima pars*, organiza la segunda frase de la *secunda* y se instala en gran parte de la *tertia*.

Más allá de este matiz respecto de un uso estricto del concepto de “simetría”, sí se constata un amplio número de correspondencias estructurales entre las *partes* de cada obra, las cuales confirman con claridad el aspecto de la “planificación cuidadosa de rasgos arquitectónicos a gran escala” que Russell observaba, y que consideramos una caracterización absolutamente atinada para referir tanto a *Ave Regina Calorum* como a *Alma Redemptoris Mater*. Siguen algunos comentarios sobre relaciones prominentes.

En *Alma Redemptoris*, por caso: a) el *cantus firmus* realiza un recorrido, en cada *pars*, con inicio en el Tiple y luego migración al Alto y, finalmente, al Tenor; b) ambas *partes* incluyen un solo punto de imitación interno sin *cantus firmus*, con imitaciones en estrecho y sujeto de imitación derivado del *cantus prius factus* que elabora un giro en torno a *mi-fa*; c) el último punto de imitación incluye una imitación en estrecho a tres voces sobre un breve sujeto con semínimas, mientras la voz restante entona el *cantus firmus*; la direccionalidad del sujeto es invertida de una *pars* a la otra.²⁷

En *Ave Regina*, en tanto, también se observa el uso de pasajes escalísticos con semínimas en imitaciones en estrecho en las segundas mitades de cada *pars*, lo cual da cuenta, junto con el ejemplo de *Alma Redemptoris*, de otra faceta de la conciencia de Sumaya sobre un “ritmo a lo grande”: un principio de densificación cronométrica hacia el final de cada gran articulación formal, rasgo justificado inicialmente en términos musicales (esto es, puede acompañar al sentido del texto literario o no). Hacia lo micro, algunos otros detalles técnicos llaman la atención por su regularidad. Esto sucede con la organización cadencial de las primeras dos *partes* de *Ave Regina*; en ellas, la cláusula intermedia presenta una doble estructura: una primera articulación evade la detención de la textura en su conjunto, pospuesta hasta una segunda resolución.²⁸

Sin embargo, más allá de los detalles compositivos, y tal como adelantábamos hace unos párrafos, *Ave Regina Calorum* plantea problemas macroformales especiales. En las notas preliminares habíamos llamado la atención sobre la división desigual del texto literario en la musicalización, con dos versos para cada una de las dos *partes* iniciales y una estrofa entera para la *tertia pars*. En este nivel externo, la obra evidencia un

26. Esto no invalida la apreciación de una simetría en otras obras como *Æterna Christi munera*, también examinada por Russell, donde el grado de regularidad llega a un punto tal que la propuesta resulta más convincente (Russell, 2002, 100-102).

27. Fragmentos sobre “Porta manes...” y “Gabrielis ab ore” analizados en la sección anterior. En tensión con la idea de simetría, el punto de imitación en cuestión está en tercer lugar en la *prima pars* y en segundo, en la *secunda*.

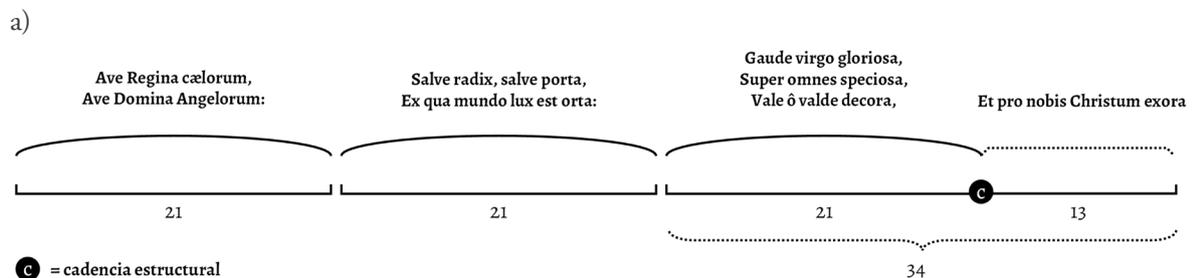
28. En la *prima pars*, la primera articulación implica una “no” resolución en postura 6/3: cláusula “huida” según Cerone (Reccitelli, 2021, 165).

“desbalance” general que, una vez más, desafía la idea misma de simetría (aunque hacia el interior, como también mostraremos, se planteen algunos arcos formales que se compensan mutuamente). ¿Existe alguna razón para esta división desigual? Algunos indicios podrían figurar una explicación también vinculada a la simbología mariana, que aquí podemos plantear solo en términos especulativos. Su “comprobación” dentro de las coordenadas culturales y religiosas relativas a Sumaya demandaría un tipo de indagación que excede la medida de este artículo; no obstante, creemos que vale la pena presentar la hipótesis.

Es conocida la relevancia que el número siete guardaba como “símbolo general de la virtud mariana en la Edad Media y el Renacimiento” (Rothenberg, 2011, 22). Este símbolo se fundaba en devociones como las de los Siete Dolores o las Siete Alegrías de María, a las que se sumaba el valor agregado de la consideración positiva del guarismo en el pensamiento pitagórico (Han, 1974, 150-151; Rothenberg, 2011, 22). Una de las intuiciones relativas a la estructura de *Ave Regina* se asienta en esta relación. En varios niveles, el análisis estructural de la composición acusa el rol relevante, en el diseño de la pieza, del número 21, producto de multiplicar el siete mariano por la trinidad. En principio, tanto la *prima* como la *secunda pars* presentan una extensión medida por esa cantidad: 21 compases iguales a 21 breves en cada caso. Asimismo, en la *tertia pars* el compás 21 vuelve a ponerse de relieve, al dar abrigo a la resolución de la cadencia interna más relevante de la pieza (cláusula remisa sobre La). La articulación del texto que esta cadencia determina no parece casual: se enfatiza el final del *séptimo* verso, en el que el poema vira del sentido general del encomio a María dominante hasta ese punto, hacia una súplica por la intercesión ante Cristo en el verso final.

Ampliando la escala de la mirada (Figura 6a), se aproxima una explicación a las segmentaciones. Los primeros *siete* versos han sido dispuestos en tres grandes arcos de alabanza a la reina de los cielos (unidad temática). Cada uno de estos arcos se ha desplegado en “tres veces siete” breves; los primeros dos, constituyendo partes independientes.²⁹ Tras el tercero de los arcos de 21 compases, la breve petición final, que no ameritaría una parte independiente, es anexada al segmento que le precede, tras la debida articulación y con un cierto giro en la impronta expresiva del segmento, que trataremos antes del cierre.

Figura 6. Rol estructural de los números siete y tres en la organización de *Ave Regina Cælorum*, de Sumaya. a) Esquema arquitectónico con articulaciones de 21 compases; b) y c) relaciones numéricas en la *tertia pars*.



b) $34 \rightarrow 3 + 4 = 7$

$21 \text{ y } 13 \rightarrow 2+1+1+3 = 7$

c) $34/21 \approx 21/13 \approx \phi$ (*sectio aurea*)*

*Ver advertencia en cuerpo del texto.

El segmento añadido vuelve a apuntar a relaciones numéricas que estructuran el diseño de la pieza, algunas de ellas con alusiones a estos números asociados a María. A partir de la cadencia mencionada, la pieza se extiende por 13 compases más, dando lugar a un total de 34. Varias relaciones pueden trazarse entre el 21, el siete y estos últimos guarismos, especialmente a partir del juego con sus dígitos, que en distintas

29. La presentación del segundo par de versos en una *pars* independiente, vale la pena mencionarlo, podría contribuir a poner de relevancia las modificaciones en el texto, respecto de cómo figuraba en la canónica versión de Guerrero (previa al Breviario de Clemente VIII).

combinaciones suman siete; presentamos estas relaciones en la Figura 6b. Asimismo, no deja de pasar desapercibida la feliz coincidencia de que 13, 21 y 34 (cantidades parciales y total de los compases de la *tertia pars*) se correspondan con un segmento de la serie de Fibonacci y que, en tanto, la proporción que rige a $13 : 21$ y $21 : 34$ equivalga a la sección aurea (Figura 6c). Incluso si la vinculación entre ambos elementos —la serie, descrita por Leonardo da Pisa en el siglo XIII y la *sectio aurea*, correspondiente a la geometría euclídea— no se difundió teóricamente de manera amplia sino hasta mediados del s. XIX y, por ende, resultaría improbable que Sumaya hubiese tenido la intención consciente de elaborar su *tertia pars* en “proporción aurea”,³⁰ no resultaría remoto pensar que las otras relaciones numéricas expresadas en la Figura 6b, articuladas en torno al 7, puedan haberse ofrecido a la comprensión del maestro. Documentos tales como un informe de 1718 en el que nuestro compositor explica al cabildo de la catedral las dimensiones ideales de la capilla de música, en base a elaboradas comparaciones entre la abstracción aritmética y la realidad de las condiciones interpretativas, nos muestran al bachiller Sumaya como un músico tan práctico como especulativo y, por ello, afín a las artes del número.³¹

Esta estructura, fundada en una organización numerológica y en criterios de unidad semántica dentro del texto literario (alabanzas → súplica), encuentra un refuerzo en el diseño expresivo de la obra, como adelantamos. La cualidad de bisagra del compás 21 de la *tertia pars* es enfatizada por un cambio en el sentido de la composición, con dos modalidades de articulación retórica a uno y otro lado de la cadencia remisa sobre La que actúa como punto de inflexión a nivel tonal general. Previo a ella, la musicalización del verso siete (“Vale, o valde decora”), último punto de imitación de los arcos de 21 compases, da cierre a las invocaciones de alabanza con un proceso que entendemos como particularmente afirmativo. En lo micro, la gestualidad ascendente y relativa periodicidad del fragmento se hace eco de una retórica de énfasis creciente presente en las siete invocaciones de alabanza del poema; retórica que, en la visión de O’Connor (2012, 104), resulta usual encontrar acompañada musicalmente en las versiones polifónicas de esta antífona.³² La cualidad afirmativa del fragmento se asienta, entendemos, en una trayectoria direccionada de las elaboraciones contrapuntísticas, combinada con un sentido de estabilidad y unidad en torno a la final del tono.

El direccionamiento mencionado se construye en base a una suerte de *gradatio* heterodoxa, repartida texturalmente. En la imitación, Sumaya organiza los dos segmentos constitutivos del sujeto inicial (Figura 7a, materiales a y b), de modo que el fragmento escalístico descendente (b), introducido con un acento tónico por salto, se inicie siempre en el grado siguiente de la sucesión Sib, Do, Re, Mi, Fa; esto independientemente de que la voz que lo entone esté por encima o por debajo de la voz precedente. La Figura 7b lo muestra detalladamente. Puede observarse allí, a partir de la notación analítica adoptada (cf. Schubert 1995, 2003),³³ la manera en que el intervalo de imitación se ajusta en cada par de voces (5.^a inicial, 7.^a subsiguiente) con el objeto de que se plantee la secuencia. Aunque este modo de presentación oblicuo de la pseudo gradación encubra parcialmente el sentido del direccionamiento, otros dos rasgos lo apuntalan: la secuenciación ascendente del bloque entero de Tenor y Bajo en Tiple y Alto, y la entonación del pentacordio ascendente en cuestión (Sib–Fa) por el Bajo, tras su presentación del sujeto (cc. 57-59). Estos procedimientos conducen, colectivamente, a la final del tono en el límite superior del registro (c. 58). A partir de allí, se inicia un arco descendente (sobre una reelaboración del segmento b del sujeto) destinado a preparar una cláusula intermedia sobre Fa (c. 61). A este arco descendente, que podemos vincular con una gestualidad más cadencial, lo acompaña una aceleración en el ritmo contrapuntístico y un acotamiento

30. Para músicas de la modernidad temprana debe plantearse una cautela, siguiendo a Ruth Tatlow: la verificación de proporción aurea corresponde a una lectura anacrónica que el musicólogo impone a la obra (Tatlow y Griffiths, 2001, sec. 3. 1600 a 1750).

31. Bernardo Illari (2020, 622-623) comprende esta afinidad intelectual del compositor en el marco de un neoplatonismo. Allí mismo, el autor indica que el documento que contenía el informe (ACMM, Caja 23, Expediente 2) se encuentra hoy perdido. Afortunadamente, Eva María Tudela Calvo, responsable del descubrimiento del documento hace dos décadas, lo transcribió en su totalidad y puso a disposición en un artículo relativo a los villancicos policorales de Salazar (Tudela Calvo, 2006, 113-118).

32. “El efecto general de la antífona deriva de las saluciones cada vez más enfáticas (Ave, Salve, Gaude, Vale) a la Virgen. Esta progresión en los saludos desarrolla una intensidad creciente en la devoción, que a menudo es acompañada musicalmente en las composiciones del Renacimiento” (O’Connor, 2012, 104; nuestra traducción).

33. Cada línea discontinua señala la imitación del contenido melódico que le sucede a la distancia indicada (ej.: -5 = quinta descendente), ya sea al inicio o a la mitad del sujeto.

Figura 7. Punto de imitación sobre “Vale, o valde decora” en la *tertia pars* de *Ave Regina Caelorum*

a)

b)

RC:

Sib Do Re

58 (16)

Mi Fa

Do Re Mi Fa

Ligaduras de 5.ª m con Alto

61 (19)

Cl. de Tiple

Cl. de Tiple

Cl. de Bajo

Cl. de Tenor

Fa La

Referencia
 RC = Ritmo contrapuntístico

de la longitud de las frases parciales que propicia un último impulso hacia la cadencia (el proceso aparece representado con arcos grises en el ejemplo).³⁴

Como resultado, el punto de imitación entero combina un doble arco de ascenso, afín a la expresión del encomio, y de descenso, estabilizante en el sentido de un periodo cadencial, con un último impulso que afirma su contundencia. De no saber que el final del texto aún no ha llegado, podría pensarse que el segmento cumple tanto con el propósito de ensalzar como es debido a la beata virgen (propósito para el cual, según Pedro de Ulloa, contemporáneo de Sumaya, la gradación es recurso privilegiado),³⁵ cuanto con el de otorgar un cierre a la composición. En este escenario hipotético, la cadencia del compás 21 de la *tertia pars* podría haberse dado sobre Fa finalizando la pieza, de manera consecuente con la unidad tonal del punto de imitación (insistente sobre ese tono) y con la cadencia preparatoria intermedia. Como cadencia de cierre, esta articulación habría puesto punto final a tres partes de duración perfectamente equivalente.

No obstante, sabemos que el texto está incompleto y que lo que sigue cambia el sentido de la enunciación. La composición de Sumaya hace hincapié en esta diferencia y, en consecuencia, opta por modificar varios de los parámetros que habían caracterizado el punto de imitación inmediatamente anterior: pasa de la unidad tonal a un espacio armónico variable y de la conducción en arcos claramente direccionados a un diseño más caprichoso de las líneas melódicas, con giros inesperados a la vuelta de cada motivo (Figura 8). Dos sujetos caracterizan la sección: uno elaborado sobre el inicio de la frase correspondiente del *cantus prius factus* (*mi-re-mi-fa*; “et pro nobis”) y otro sobre una “circulación” (*circulatio*) de cuatro notas, inicialmente con un perfil *sol-mi-fa-sol-mi* (“Christum exora”).³⁶ Sumaya configura los puntos de imitación en los que se presentan estos materiales a partir de relaciones no convencionales (por ejemplo, una distancia de 7.^a entre primera y tercera entrada del primer sujeto), de manera que, en sus migraciones, o bien los sujetos exigen la introducción de nuevas alteraciones para conservar sus relaciones de semitono (primer sujeto), o bien deben modificar su semitonía interna para adaptarse al espacio tonal vigente. En combinación con algunos rasgos del material libre, esto da lugar a una oscilación entre $Mi\sharp/b$ (señalada con arcos punteados), de manera similar a la que observábamos en los puntos de imitación intermedios de *Alma Redemptoris*. No obstante, aquí el procedimiento se proyecta sobre una frase de mayor aliento y se enmarca en diversos tipos de configuración de la sintaxis armónica desde el bajo (cc. 68-73). Mientras en la primera imitación el sujeto sobre el *cantus prius factus* dicta el curso de las sucesiones contrapuntísticas, en la segunda, el motivo con la *circulatio* se adapta sucesivamente a dos estructuras “regladas” desde la voz inferior: una alternancia entre acordes 5/3 y 6 (o 6/5) y una sucesión por quintas. De este modo, la sintaxis armónica explora una diversidad de inflexiones pasajeras en la semitonía, con un grado de *varietas* propio del sistema de tonos español del siglo XVII.³⁷

El culmen de la falta de rumbo armónico llega con las cláusulas de cierre de toda la composición tripartita. En vez de proveer un amplio proceso cadencial sobre la final del sexto tono (Fa), Sumaya propone una doble estructura que desafía la unidad justo antes del final (Figura 8, cc. 73-76). De las dos inflexiones, la primera pone de relieve, por medio de una cláusula intensa, la nota de menor preferencia según Nassarre para una cadencia dentro del tono en cuestión: Sol (cf. Nassarre 1723-1724, 2:356-357, 368). Se trata de una cláusula en medio de frase (esto es, sin la función sintáctica articuladora) aunque bien constituida. Unos compases

34. Para esta escansión hemos considerado arcos de impulso–reposo enmarcados por mínimas, con un núcleo de ocho o cuatro semínimas encadenadas a través de la textura. Tras los arcos, las líneas verticales indican que el ritmo contrapuntístico ha pasado del nivel de la semibreve al nivel de la mínima.

35. “Gradación es un Periodo armónico que va subiendo gradatim y de ordinario se pone en afectos de Amor divino” (Ulloa, 1717, 97). El tratado de Ulloa, publicado en 1717 —fecha clave en la copia de las obras de Sumaya— fue el primero en el ámbito hispano en proponer un conjunto de definiciones para las “Figuras Armónicas” en el marco de un abordaje musical a la retórica. Para un estudio sobre el tratado, véase la referencia de Catalán Jarque (2017). Como dato singular, Ulloa incluye las figuras en el marco de la dispositio, cuando clásicamente han correspondido a la elocutio y, dentro de ella, a la decoratio (cf. López Cano 2011, 85).

36. “Circulación es un Periodo armónico en el que las Voces parece que andan alrededor o que forman un círculo” (Ulloa, 1717, 97-98).

37. Esta variedad tonal está habitualmente ligada a una abundancia de cláusulas no estructurantes en el curso de las frases (cf. Illari, 2020, 206-10; Reccitelli 2021). El citado artículo de 2021 también aborda la elaboración de la sintaxis armónica con “reglas de acompañamiento” pensadas desde el bajo y la cuestión de las cláusulas “sintácticamente emancipadas” a la que referimos en el párrafo siguiente.

Figura 8. Punto de imitación sobre “Et pro nobis Christum exora” en la *tertia pars* de *Ave Regina Cælorum*

64 (22) ra, Et pro no - - - bis
Et pro no - bis, pro no - bis Chri -
Et pro -

67 (25) Chri - stum e - xo - ra, et pro -
stum e - xo - ra, et pro no - -
no - - - bis Chri - -
- - bis **Semit. asc. en Bajo (alternancia 5/3 → 6)** [Chri - stum e - xo -
5/3 6 5/3 (6) 6/5 5/3

70 (28) no - bis Chri - stum e - xo - - - ra,
bis Chri - stum e - xo - ra, et pro
- - - stum e - - -
- - - ra, Chri - stum e - xo - ra, Chri -
Relaciones de 5.^a 5/3 5/3 5/3 5/3 6/5 #

73 (31) Chri - - stum e - - xo - ra.
no - - - bis Chri - stum e - xo - ra.
xo - - - ra.
stum e - xo - ra, Chri - stum e - xo - ra.]
Sol Fa

Referencias

= cambios próximos Mi⁴/b = sin estructura clausular

tras ella, la inflexión hacia Fa, aunque con el rasgo de la detención propia del procedimiento cadencial, carece de la auténtica estructura clausular que corresponde al tono (constitución como “cláusula intensa”). En su lugar, una débil articulación por 4.^a en el Bajo —que, en virtud de la posición métrica, no podríamos entender siquiera como cláusula “plagal”— y una glosa sobre ligadura de 4.^a en el Tiple acaban señalando al Fa del penúltimo compás como final del tono. El proceso clausular final evade, así, el grado de conclusividad que le correspondería por su posición formal y sintáctica. Su función de punto final es suavizada.

Óyenos. ¿Un estilo estricto a lo humano?

En contraste con el sentido afirmativo de la última loa a María (“Vale, o valde decora”), en la sección rogativa pareciera que Sumaya altera una sucesión más o menos natural para la disposición retórica de la composición; disposición en la que el desarrollo de “argumentos” o “contraargumentos” musicales (“confutatio”) ocurriría en las partes centrales de la pieza, mientras el final ofrecería una confirmación de lo ya tratado (“peroratio”). Esta sección final de *Ave Regina Cælorum*, lejos de lo esperado en ese marco, es vacilante antes que afirmativa, divergente antes que convergente. Esto nos lleva a considerar que, de justificarse por su contenido literario, el segmento no podría estar enfocado en representar rasgos de la Virgen, siempre beata y providente, ni de un Cristo garante de la salvación, representante en la tierra de las verdades inmutables. Si el medio de representación musical es caprichoso, vacilante, débil en un sentido de afirmación tonal, ha de ser porque el punto clave de la interpretación está en el “pro nobis”. En esta interpretación, Sumaya vuelve, así, la mirada que hasta casi-antes-del-final se ha posado en la inmaculada figura de María, hacia la propia existencia mundana del pecador —inconsistente, impredecible—. Según esta visión, tendríamos aquí un caso en el que el compositor hace uso de la forma y del material tonal para modelar un modo de expresión fundado en contrastes profundos. Estilo y expresión se articulan en una manifestación que habla del propio tiempo. La ruptura del sentido natural de una “disposición” ordinaria del discurso ofrece un medio para introducir el orden de lo humano en un dominio, el del *stile antico*, especialmente afecto a la expresión de lo divino.³⁸

Bibliografía

- Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. Iussu Editum.* (1568) 1570. Roma: Paulo Manucio.
- Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum.* (1602) 1604. Amberes: Jan Moretus.
- Bueno Camejo, Francisco Carlos, y Rodrigo Madrid Gómez. 2000. “Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: Adición al Compendio del Arte de Canto Llano de Pedro Villasagra”. *Ars Longa* 9-10: 101-3.
- Catalán Jarque, María del Carmen. 2017. “Pedro de Ulloa y su Tratado *Música universal o Principios universales de la música* (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España”. Tesis doctoral, Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag.
- DeFord, Ruth I. 2015. *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Han, Kuo-Huang. 1974. “The Use of the Marian Antiphons in Renaissance Motets”. Tesis doctoral, Northwestern University.
- Hanslick, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Hruza, Lucy. 1997. “The Marian repertory by Tomas Luis de Victoria in Toledo, Biblioteca Capitulare Mus. B. 30: a case study in Renaissance Imitatio”. Tesis doctoral, The University of Calgary.

38. Una ampliación del sentido de esta conclusión puede hallarse en un breve escrito filosófico en el que reflexionamos sobre el reparto de lo sensible del que participa el *stile antico* (Reccitelli, 2020).

- Illari, Bernardo. 2020. "Ideas de Sumaya". *Revista de Musicología* 43 (2): 587. <https://doi.org/10.2307/26975139>.
- Ingram, Sonja Stafford. 1973. "The Polyphonic Salve Regina, 1425–1550". Tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill.
- López Cano, Rubén. 2011. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- Lorente, Andrés. 1672. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás Xamares.
- Marín-López, Javier. 2003. "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México". *Historia Mexicana* LII (4): 1073–94.
- . 2007. "Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)". Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- . 2016. "Problemas de estilo y autoría en una Salve Regina 'de Victoria' conservada en la Catedral de Puebla". En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, editado por Drew Edward Davies y Lucero Enríquez Rubio, 33-52. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Montanos, Francisco de. 1610. *Arte de canto llano*. Salamanca: Francisco de Cea Tesa.
- Morales Abril, Omar. 2015. "Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México". *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14: 95-124.
- Nassarre, Pablo. 1723-1724. *Escuela Música según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe [vol. 1], Herederos de Manuel Roman [vol. 2].
- O'Connor, Michael. 2006. "The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan De Esquivel Barahona: A Study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain". Tesis Doctoral, The Florida State University.
- . 2012. "The Polyphonic Marian Antiphon in Renaissance Spain". En *Treasures of the Golden Age: Essays in Honor of Robert M. Stevenson*, editado por Michael O'Connor y Walter Aaron Clark, 87-115. Festschrift Series, no. 27. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Pérez Ruiz, Bárbara. 2019. "Impresos litúrgico-musicales mexicanos del siglo XVI: fuentes para el estudio del canto litúrgico en la Iglesia novohispana". *Resonancias: Revista de investigación musical* 45 (noviembre): 13-60. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.2>.
- Psalterium, Antiphonarium Sanctorale*. 1584. México: Pedro de Ocharte.
- Reccitelli, Lucas. 2020. "El 'Stile antico' en el reparto de lo audible y la sonorización de lo pensable." *Avances* 29 (julio): 213-22.
- . 2021. "Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya". *Revista Argentina de Musicología* 21 (2): 129-87.
- Rothenberg, David J. 2011. *The flower of paradise: Marian devotion and secular song in medieval and Renaissance music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Russell, Craig H. 2002. "Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master". En *Encomium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 91-106. Festschrift series 17. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press.
- Santa María, Tomás. 1565. *Arte de tañer fantasía*. Vol. 2. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- Schubert, Peter N. 1995. "A Lesson from Lassus: Form in the Duos of 1577". *Music theory spectrum* 17 (1): 1-26.
- . 2003. "Recombinant Melody: Ten Things to Love About Willaert's Music".
- Snow, Robert J., ed. 1996. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Monuments of Renaissance Music 9. Chicago: University of Chicago Press.
- Tatlow, Ruth, y Paul Griffiths. 2001. "Numbers and Music". Grove Music Online. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049578>.
- Tudela Calvo, Eva María. 2006. "Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)". En *I Coloquio Musicat. Música, Catedral y Sociedad*, editado por Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, 105–36. Memorias 1. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://musicat.unam.mx/Memorias/pdf/memorias-1-10.pdf>.
- Ulloa, Pedro. 1717. *Música universal o Principios universales de la música*. Madrid: Imprenta de música, por Bernardo Peralta.

Anexo — Variantes monódicas

Tabla 2. Fuentes consideradas en la comparación de variantes monódicas.

Tipo	Identificación	Fols./Págs.
Impreso	<i>Psalterium, Antiphonarium Sanctorale</i> (México: Pedro de Ocharte, 1584)	80r-81v
Impreso	<i>Antiphonarium Romanum Iuxta Breviarium</i> (Ingolstadt: Typographia Ederiana, 1618)	285-287
Manuscrito	Biblioteca Nacional de España (E-Mn), MPCANT/41 [ca. 1690]	133v-137r
Manuscrito	Catedral Metropolitana de México, Librería de Cantorales (MEX-Mc), Varia, V01 [siglos XVII–XVIII]	98v-100r
Manuscrito	MEX-Mc, <i>Varia</i> , V22 (olim M03) [siglo XIX]	204-210

Dado que el *Antiphonarium Romanum* de 1618 y el cantoral de E-Mn se encuentran disponibles en línea para quien se interese en consultarlas, a continuación, ofrezco transcritas solo las melodías de fuentes mexicanas. La comparación entre estas variantes y el contenido de las Figuras 1 y 2 servirá de soporte a la idea de que los *canti firmi* de Sumaya son más cercanos a las melodías de Ocharte. Si bien las variantes del cantoral mexicano más temprano (V01) no difieren sustancialmente de las del impreso de 1584, algunas discrepancias en puntos clave permiten dar forma al argumento. Compárense a tales efectos el melisma inicial y el segmento de “Virgo prius” de *Alma Redemptoris Mater*, así como los fragmentos “Salve radix, (sancta/salve porta)” o “Gaude (virgo) gloriosa” de *Ave Regina Cælorum*.

He optado por incluir las melodías de MEX-Mc V22 por el interés que encierran debido a su simplificación del contenido melismático y a algunas transformaciones en el perfil melódico. El solo hecho de que la fuente que las contiene date del siglo XIX no me ha parecido razón suficiente para excluirlas *a priori* del corpus analizado, entendiendo que podrían haber circulado oralmente o en otras fuentes —hoy no conservadas— décadas antes de ser registradas en dicho volumen. Aún como testigos de prácticas posteriores a Sumaya, pueden resultar valiosas para dar cuenta del modo en el cual ciertas piezas del repertorio monódico habrían de seguir reelaborándose.

Figuras 9-10. Variantes de canto llano para *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Cælorum*.

The image displays musical notation for two pieces: *Alma Redemptoris Mater* and *Ave Regina Cælorum*. For each piece, three variants are shown: Ocharte (top), MEX-Mc V01 (middle), and MEX-Mc V22 (bottom). The notation is in a single system with a common time signature and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The first piece, *Alma Redemptoris Mater*, features a melisma on the word 'ma' in the first line. The second piece, *Ave Regina Cælorum*, features a melisma on 'pu-lo tu' in the first line. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Alma Redemptoris Mater

Ocharte: Al - - - ma — redempto-ris ma - ter quæ per - vi - a cæ - li,

MEX-Mc V01: Al - - - ma — redempto-ris ma - ter quæ per - vi - a cæ - li,

MEX-Mc V22: Al - - - ma — redempto - ris ma - ter quæ per - vi - a cæ - li,

Ave Regina Cælorum

Och. Por - ta ma - - nes — et stel - la ma - ris, suc-cur - re ca - den - ti,

V01 Por - ta ma - - nes — et stel - la ma - ris, suc-cur - re ca - den-ti,

V22 Por - ta ma - - nes et stel - la ma - ris, succur - re ca - den-ti,

Och. Sur - ge-re qui cu - rat — po - pu-lo tu quæ ge-nu - i - sti, Na-tu - ra mi-ran - te

V01 Sur - ge-re qui cu - rat — po - pu-lo tu quæ ge-nu - i - sti, Na - tu - ra mi - ran - te

V22 Sur - ge-re qui cu - rat po - pu-lo tu quæ ge-nu - i - sti, Na-tu - ra mi-ran - te

Och. tu-um sanc-tum ge-ni - to - rem, Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

Voi. tu - um sanc - tum ge - ni - to - rem, Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

V22 tu-um sanc-tum ge-ni - to - rem, Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

Och. Gabri-e - lis ab o - re Su - mens il - lud A - ve pecca-to - rum mi - se - re - re.

Voi. Gabri-e - lis ab o - re Su - mens il - lud A - ve pecca-to - rum mi - se - re - re.

V22 Gabri-e - lis ab o - re Sumens il - lud A - ve pecca-to - rum mi - se - re - re.

Ocharte A - ve Re - gi - na cæ - lo - rum, A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum:

MEX-Mc Voi. A - ve Re - gi - na cæ - lo - rum, A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum:

MEX-Mc V22 A - ve Re - gi - na cæ - lo - rum, A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum:

Och. Sal - ve, ra - dix _____ sanc - ta, Ex qua _____ mun - do lux est or - ta:

Voi. Sal - ve, ra - dix _____ sa - lve por - ta, Ex qua _____ mun - do lux est or - ta:

V22 Sal - ve, ra - dix, sal - ve por - ta, Ex qua _____ mun - do lux est or - ta:

Och. Gau - de _____ glo - ri - o - sa, Su - per _____ om - nes spe - ci - o - sa,

Voi. Gau - de vir - go glo - ri - o - sa, Su - per _____ om - nes spe - ci - o - sa,

V22 Gau - de vir - go glo - ri - o - sa, Su - per om - nes spe - ci - o - sa,

Och. Va - le, val - de _____ de - co - ra, Et pro no - bis sem - per Chri - stum e - xo - ra.

Voi. Va - le, val - de _____ de - co - ra, Et pro no - bis sem - per Chri - stum e - xo - ra.

V22 Va - le, o val - de de - co - ra, Et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra.

AL PAR DE TI DICHOSA (1817) DE JUAN PARIS. UN VILLANCICO TEATRAL PARA SANTIAGO DE CUBA

Claudia Fallarero Valdivia

Colegio Universitario San Gerónimo (UH) / Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas/

CIDMUC - Cuba

fallareroclaudia@gmail.com

Resumen

En adaptación de un temprano drama de Metastasio y puesto en música para el oficio de Navidad de 1817, *Al par de ti dichosa* es uno de los 59 villancicos que se conservan del compositor Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), trazas de su magisterio en la Catedral de Santiago de Cuba, desarrollado entre 1805 y 1845. A diferencia de obras más tempranas de su catálogo, esta constituye una evidente respuesta a los cambios estéticos que se verificaron en la Isla dentro de la escena teatral en la segunda década del siglo XIX, que iniciaron una acelerada recepción de actualizados repertorios europeos en Cuba. En consonancia con el carácter de este dossier, el presente artículo analiza el contexto de producción de este villancico, sus características documentales y su lenguaje textual y musical, este último, a través de la teoría de tópicos musicales.

Palabras clave: *Villancico – Siglo XIX – Metastasio – teoría de tópicos*

Abstract

Adapted from an early drama by Metastasio and set into music for the Christmas service of 1817, *Al par de ti dichosa* is one of the 59 surviving villancicos by composer Juan Paris (Catalonia, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), evidence of his teaching at the Cathedral of Santiago de Cuba, between 1805 and 1845. Unlike earlier works in his catalog, this one constitutes an evident response to the aesthetic changes that occurred on the Island within the theatrical scene in the second decade of the XIX century, which initiated the reception of updated European repertoires throughout Cuba. Following the purpose of this dossier, the present article analyzes the context of production of this villancico, its documentary characteristics, and its textual and musical language, this last one, through the theory of musical topics.

Keywords: *Villancico – XIX Century – Metastasio – Topic Theory*

Recibido 29/1/23

Aprobado 22/8/23

AL PAR DE TI DICHOSA (1817) DE JUAN PARIS. UN VILLANCICO TEATRAL PARA SANTIAGO DE CUBA

La recepción de repertorios teatrales en La Habana y Santiago de Cuba y los villancicos de Juan Paris

La Guerra de Independencia española (1808-1814) provocó una precaria y tensa situación en España e Hispanoamérica. No obstante, fue un período fecundo en el plano cultural, que sirvió para potenciar influencias europeas presentes desde antes en el contexto hispano, permitir abundante movilidad de repertorios, propagar nuevos paradigmas internacionales, hacer resurgir otros y expandir referentes al mundo americano.

En Cuba, en el espacio teatral y específicamente en la escena habanera, se verificaron rápidamente estas transformaciones estéticas. De la mano de una compañía española liderada por el teatrero Andrés Prieto e instalada en el Teatro Coliseo de la capital entre 1810 y 1830, el público conoció por primera vez la puesta íntegra y regular de numerosas óperas serias y bufas, géneros danzables de moda y repertorios sinfónicos y de cámara de los compositores europeos, actualizándose la escucha de músicas que venían circulando en España desde finales del siglo XVIII. Numerosas obras de Monsigny, Mayr, Esteban Cristiani, Bouldieu, Isouard, Méhul, Piccinni, Paisiello, Cherubini, Páer, Cimarosa, Haydn, Mozart y Nicolini, entre otros, se ejecutaron en las temporadas teatrales en menos de una década, y como parte de los Conciertos Cuaresmales —como los del año 1818—¹ en las pausas entre ciclos. A partir de 1817, sería predominante el efervescente lenguaje musical de Rossini, introducido por la cantante Mariana Galino.²

La soprano Galino era una de las primeras figuras de la compañía española en el ramo de ópera. Procedía de Madrid, donde había integrado las formaciones de los teatros del Príncipe, Caños del Peral y de la Cruz entre 1800 y 1807. Ya en La Habana, mucho antes de que hiciera venir la partitura de *La Italiana en Argel* de Rossini, había puesto a consideración del público varios estrenos, entre ellos, el de la ópera *Didone abbandonata*, con libreto de Pietro Metastasio y en la “moderna” versión musical de Piccinni, según anunció el *Diario de La Habana* en 1815:

Es uno de los primeros dramas del teatro francés. En el italiano mereció singular aplauso el que compuso el célebre Metastasio, y se cantó en esta ciudad el 12 de octubre de 1776. Últimamente el moderno compositor italiano Picciny le ha puesto una música de tanto gusto, que excede a las anteriores, y la sinfonía que precede a la ópera, y se tocará a telón levantado es una pieza de incomparable mérito.³

La *Didone* de 1776 era posiblemente alguna de las concebidas por Scolari o Galuppi, estrenadas en Barcelona y Madrid en 1752. Por la fecha, podría ser incluso la versión de Piccinni —que creía estrenar Galino en 1815—, pues se conocía en Europa desde 1770. La puesta de una de estas correspondía a un proceso estudiado por Ana Llorens y Álvaro Torrente (2021): un *revival* del interés por el drama metastasiano en España y Portugal posterior a 1790, junto al éxito de algunos compositores italianos, que se extendería hasta inicios del siglo XIX,⁴ como parte del cambio de paradigma del Antiguo Régimen a la Modernidad.

En 1799, las obras del “célebre Metastasio” ocupaban espacios de venta en Madrid,⁵ y su nombre era usado para la defensa del nuevo estilo de la sensibilidad, que criticaba el virtuosismo vocal estéril de una parte del setecientos. Así, un “discurso” sobre la estética de la música vocal publicado ese mismo año en Madrid expresaba:

Al paso que la iban cantando se adelantaban en la sala, y cuál fue nuestro placer, quando vimos que el mismo Metastasio se dignaba venir á visitarnos. De tal modo nos embargaba la admiración y el contento

1. Biblioteca Nacional José Martí (BNJM), *Diario del Gobierno de La Habana*, 8 de febrero al 5 de marzo de 1818.

2. Sobre el desempeño de la Compañía de Andrés Prieto en la escena teatral de La Habana, consultar: Fallarero 2015.

3. BNJM, *Diario del Gobierno de La Habana*, 19 de diciembre de 1815.

4. Los artículos y fuentes en línea fueron consultados en enero de 2023.

5. Biblioteca Nacional de España (BNE), Hemeroteca Digital, *Diario de Madrid*, 4 de mayo de 1799, Núm. 124.

que no pudimos articular una palabra; pero él con un semblante grave y apacible prorrumpió en estos términos:

[...] Pues qué ignoráis los principios fundamentales de la música? Se os ha olvidado que su principal objeto es dar realce á las expresiones poéticas, pero sin obscurecerlas, y sin que se pierda la mas mínima? [...] Pues cómo pretendes privarle de tan dichosa prerrogativa?... De un medio tan feliz para comunicar sus afectos y mover los ánimos? Dexad á los gilgeros y á los canarios que gorgeen solos; pero hablad vosotros, cantad vosotros las conmociones de vuestro ánimo por medio de frases oportunas, acompañadas de la música. Desterrad los abusos que se han introducido en el canto: que sean vuestros corazones y no vuestras gargantas solas las que lo formen. [...] Metastasio os lo insinúa y Metastasio os lo ruega. Si la memoria que le conservais hace su opinion respetable, seguidla, pues es tambien la del tiernísimo Paisiello que os acompaña, en cuyas sencillas e inmortales obras se realiza quanto he dicho [...].⁶

La influencia de Metastasio perduraría en Cuba aun entrado el siglo XIX. Su obra circulaba y se imprimía como referente en el *Diario de La Habana* en el año 1818.⁷

Aunque por la escasez documental no haya evidencias en publicaciones periódicas de cuáles de estos repertorios se hayan recibido también en Santiago de Cuba, el desplazamiento de algunos de los miembros de la compañía de Prieto a la ciudad oriental a propósito de la construcción de un nuevo Coliseo hace suponer la irradiación de algunas de las influencias recibidas en la capital. No obstante, el cultivo de la ópera de una manera estable y organizada en Santiago de Cuba tardaría algún tiempo en verificarse. En tanto la recepción de compositores de moda como Rossini es perfectamente rastreable en La Habana desde noviembre de 1817, a la ciudad oriental no debieron llegar estos paradigmas hasta mediados de la década de 1820,⁸ a falta de una infraestructura teatral constituida que los acogiera. El ayuntamiento de Santiago de Cuba tardó hasta 1822 en organizar una “Comisión de Teatro” y comenzar la edificación de un Coliseo, si bien antes hubo representaciones aisladas en 1813 y 1814.⁹ Viendo los miembros del cabildo civil que restaba poco tiempo para la finalización del edificio, pidieron al contratista Francisco Zapari¹⁰ que se encargara de buscar una “Compañía de Cómicos”. En una de las reuniones de septiembre de 1822, Zapari presentó las pruebas de que su hijo “Don José, residente en la Ciudad de La Habana”, había encontrado y contratado una compañía “de la mejor conducta y presencia” y que era necesario remitir mil pesos para costear la transportación de esta hasta Santiago de Cuba.¹¹ Tras una ardua travesía y saqueados por insurgentes, parte de la antigua *troupe* de Andrés Prieto, regida por el actor y cantante Santiago Candamo, llegó a la ciudad el 24 de diciembre de ese año. Sin embargo, el arriendo del nuevo Coliseo fue litigado todo el siguiente de 1823, logrando concretarse puestas relativamente estables solo a fines de 1824.¹²

6. Biblioteca Nacional de España (BNE), Hemeroteca Digital, *Diario de Madrid*, 29 de mayo de 1799, Núm. 149.

7. BNJM, *Diario del Gobierno de La Habana*, 6 de julio de 1818. La recepción del estilo de Metastasio en el ámbito hispanoamericano durante el siglo XVIII ha sido previamente estudiada por Bernardo Illari (1999); Juan José Carreras y José Máximo Leza (2000) y Drew Edward Davies (2006). De estos autores, el texto de Drew E. Davies es referencial, pues analiza la contrafacta de duetos de arias metastasianas en villancicos y responsorios latinos pertenecientes a las catedrales novohispanas de Durango y Puebla (2006, 186-269).

8. La recepción de la obra de Rossini en Cuba se inició con la puesta de *La Italiana en Argel* en el Teatro Coliseo de La Habana el 10 de noviembre de 1817 (BNJM, *Diario de La Habana*, 10 de noviembre de 1817), tras la frenética acogida que la música del compositor había tenido en los teatros de Barcelona y Madrid desde mediados de 1815, en la «primera oleada» de su amplia circulación en España durante el XIX (Casares 2005, 35-70). La recepción y circulación de Rossini en Cuba entre 1817 y 1850 ha sido estudiada por quien escribe y presentada como ponencia inédita en las III Jornadas NEMI / 9.º MUSPRES - “La prensa ante el estreno musical: promoción, difusión, recepción y crítica”, organizada por el Núcleo de Estudios en Música na Imprensa, del Centro de Estudios de Sociología e Estética Musical (CESEM / NOVA FCSH) y la Comisión de Trabajo Música y Prensa (MUSPRES), de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Universidad de Lisboa, 26-28 de mayo de 2021.

9. Archivo Nacional de Cuba (ANC), *Asuntos Políticos*, Legajo 296; Núm. 3. *Miscelánea de Cuba*, 5 de julio de 1814.

10. En el libro *Las artes en Santiago de Cuba*, Laureano Fuentes lo menciona como Francisco Zaparí (Fuentes 1981, 305).

11. Archivo Histórico Provincial de Santiago de Cuba (SAHP), Acta Capitular (AC), 28 de septiembre de 1822, Libro 36, septiembre-diciembre/1822, 12r-v.

12. SAHP, AC 22 de marzo de 1824; AC 9 de abril de 1824; AC 13 de diciembre de 1824. Libro 42, diciembre-1823/diciembre-1824, s/f.

Por ende, la Catedral de Santiago de Cuba debió ocupar un lugar privilegiado en la escucha musical a inicios de 1800. Dando fe de ello, en el archivo catedralicio se atesoran ejemplos impresos y copias manuscritas de repertorios de Pleyel, Stamitz, Cherubini, Gyrowet, Paisiello, Franz Danzi, Vincenzo Righini, Gossec y Haydn, que evidentemente se recibieron e interpretaron en las primeras décadas del siglo. Por otra parte, sin más alternativas sociales que la realización de conciertos en espacios públicos o domésticos y las funciones religiosas, puede que la infraestructura de la capilla y el lenguaje de los villancicos del maestro Juan Paris, hayan servido para canalizar las demandas estéticas de la audiencia local. Tras asumir el cargo en 1805, Paris se instaló por completo en Santiago de Cuba y se dedicó a la composición de villancicos de Navidad para la Catedral ininterrumpidamente hasta 1824. No hay evidencias de que se ausentara de la ciudad oriental o tuviese contacto con La Habana y sus novedades teatrales y líricas. De este modo, no puede asumirse que algunas de las elecciones estéticas de sus villancicos estuviesen directamente influidas por el conocimiento del lenguaje operístico de principios del XIX que la capital iba descubriendo.¹³ En cambio, ese año de 1824 cesa su producción, en coincidencia con el comienzo de las representaciones teatrales en Santiago de Cuba.

Villancicos de Juan Paris para Santiago de Cuba: contexto de producción de *Al par de ti dichosa* (1817)

Los villancicos de Juan Paris que han podido ser editados y estudiados, revelan los cambios de lenguaje que el compositor propuso a la ciudad de Santiago de Cuba mediante este género, a tono con el contexto político de la Isla, la realidad tímbrica de la capilla, y las exigencias de los nuevos paradigmas sonoros.¹⁴ Divididos operativamente en tres bloques creativos, el que se enmarca entre 1805 y 1807 fue el de experimentación de la reforma tímbrica propuesta por el compositor poco después de su llegada a la capilla. Allí quedó conformada la composición de este conjunto durante la primera mitad del siglo, integrado por cuatro tiples, dos altos, dos tenores, cuatro violines, viola y bajo, más el bajón y/o fagot, las flautas, oboes y trompa, como instrumentos ocasionales.

Los villancicos de 1808 a 1814 tradujeron el afecto de tristeza de la Guerra de Independencia española, que impactó social y económicamente en Cuba. Aquellos concebidos entre 1815 y 1824, entre los que se encuentra la obra *Al par de ti dichosa* (1817), constituyeron las últimas expresiones de un género en declive, que, al parecer, dejó de estar entre las obligaciones de los posteriores maestros de capilla, perviviendo solo algunos ejemplos en los fondos catedralicios correspondientes a la segunda mitad del siglo XIX.¹⁵

Entre 1805 y 1814, Juan Paris recurre con frecuencia a un esquema estructural híbrido, en el que se mantienen elementos del estilo tradicional del villancico (Estribillo y/o Coplas) junto a otros de estilo italianizante (*Recitativo* y *Aria*, especialmente el *Aria da capo*). Dispone secciones corales concertadas, partes instrumentales que funcionan como introducciones u oberturas, una escritura coral que hace las veces de Estribillo, en alternancia con *Recitativos*, y todo rematado con abundancia de Coplas. Dentro del estilo del *Aria*, en ocasiones otorga a las secciones internas la noción estrófica y reiterativa de las Coplas y el Estribillo. En otros, opta por asumir modelos tomados de la ópera o del oratorio, considerando al *Aria* en una sola sección, como la *Cavatina*, o componiendo una forma binaria. En los villancicos del último periodo (1815-1824) reduce considerablemente este esquema. El estilo concertado cede lugar a una sucesión de secciones de *Recitativos* y *Arias* en las que domina el estilo italianizante (*Arias da capo*, uso de *ritornellos*) y en las que destaca la eliminación del Coro inicial, e incluso de las secciones instrumentales introductorias. Asimismo, en estos últimos hace reajustes tímbricos como respuesta a importantes movimientos de plazas principales en la capilla, contrayendo la sonoridad de las obras a una sección de cuerdas que acompaña a un solista, dúo o trío vocal.¹⁶

13. Respecto a la influencia del paradigma rossiniano en la obra de Paris, es imposible que haya tenido contacto con su obra antes de llegar a Cuba. Su arribo a la Isla no está determinado, pero se estima que fue entre 1803 y 1805, fecha temprana en la que no circulaba aún la música del italiano.

14. Los 59 villancicos que se conservan de Juan Paris han sido objeto de la tesis doctoral de Fallarero (2017).

15. La reedición del catálogo de los fondos de la Catedral de Santiago de Cuba y la Biblioteca Elvira Cape se encuentra en vías de ser completado por un equipo de investigadoras adscritas al Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, proyecto liderado por la musicóloga Miriam Escudero.

16. La edición crítica de los villancicos de 1805 a 1814 de Juan Paris puede consultarse en: Fallarero, 2011 y Fallarero, 2012. Los villancicos de 1815 a 1824 han sido estudiados en la tesis doctoral antes mencionada (Fallarero 2017) y su edición crítica está pendiente de ser publicada.

Los síntomas de modificación del concepto genérico heredado de Esteban Salas, el maestro de capilla anterior, y cultivado por Paris en los primeros años de su magisterio, se reflejan en los manuscritos musicales y los pliegos impresos entre 1806 y 1824, año en que cesan simultáneamente las tiradas de letras y las partituras. Aunque se mantiene el inicial criterio de composición de cuatro villancicos por año exclusivamente para los oficios de Navidad, uno para la Calenda y tres para los Nocturnos de Maitines —el mismo que asume Salas desde 1764—, al interior de los impresos hay evidentes procesos de cambio. Entre 1815 y 1824 se renueva continuamente el título del pliego, que sirve para identificar el tipo de piezas que este material contiene. Hasta 1813, el enunciado de la portada había sido “Villancicos de Navidad...”, sin embargo, entre 1815 y 1816 el identificador habrá mutado a “Letrillas de Navidad...”. En 1817 Paris hace “encajar” los villancicos en el texto de una *Sagrada composición dramática* del afamado Pietro Metastasio, y finalmente, entre 1818 y 1824, todo el contenido literario de los pliegos se homogeniza bajo el rubro de “Églogas sagradas” (Figura 1).

Este cambio gradual de nomenclatura, en que al parecer se evita el uso del término “Villancico”, recuerda el traspaso genérico de villancico a oratorio realizado por el compositor Francisco Javier García Fajer en La Seo de Zaragoza, en España, desde la década de 1740. Como explica Álvaro Torrente, García Fajer organiza la “desintegración” del villancico, comenzando por la variación del título del pliego, y cambiando al de “Cánticos” (Torrente 2010, 171). También Paris había denominado así desde 1805 a algunas de sus partes de Coplas. Es muy probable que en Santiago de Cuba la mutación no solo se debiera a un cambio en la técnica de impresión,¹⁷ sino a una estrategia consciente y progresiva hacia la supresión total del género en la Catedral, a semejanza de muchos espacios catedralicios hispanoamericanos de comienzos del XIX.



Figura 1. Portadas de los pliegos impresos de 1813, 1815, 1817, 1818, 1821. Cambio del término villancico

17. La imprenta fue introducida y manejada en Santiago de Cuba por Matías Alqueza, músico de la capilla, entre los años 1793 y 1819, fecha de su muerte (Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba [SBEC], A-148, 6r. *Certificación de entierro de Matías Alqueza*. Copia del Libro 30 de entierros de personas blancas, folio 294v, N° 10). Los pliegos correspondientes al tiempo de Paris se editaron sistemáticamente entre 1806 y 1824. A partir de la muerte de Alqueza, figuran al menos tres impresores distintos en Santiago de Cuba: en 1820 “D. Andrés Pealer”; en 1821 “D. Loreto Espinal”; y entre 1822 y 1824, “D. José Eugenio Toledo”.

Desde los primeros ejemplos, los villancicos de Paris muestran un fuerte apego literario a las Sagradas Escrituras, respetando los criterios formales que se tomaron en cuenta en España para este tipo de procedimiento desde la segunda mitad del siglo XVIII, y colocándose referencias bíblicas para fundamentar el texto poético. Esa solución fue frecuente en numerosos impresos hispanos de la época —un 32% de los villancicos del XIX estudiados por Eva Llergo tienen este comportamiento—. En casi todos los casos, consistió en visibilizar la cita bíblica que daba origen y/o servía de inspiración al texto, añadiéndola como nota marginal, a fin de alejar al género del “tono burlesco y lleno de bufonadas” que provocó la crisis del villancico a mediados del siglo. Eva Llergo ha catalogado este tipo de textos como “dramático-líricos”, con una teatralidad de tono serio similar a la del oratorio. De las cuatro tipologías descritas por Llergo, los villancicos de Paris posteriores a 1815 presentan la fórmula de una cita bíblica al comienzo de la Calenda y de los restantes villancicos para los Nocturnos, y anotaciones en los versos del primer villancico.¹⁸

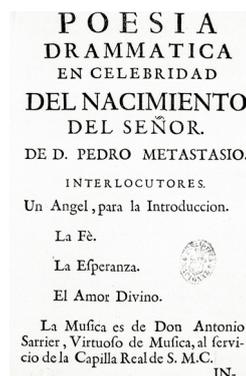
En cuanto a la estructura literaria, el propio estilo teatral que impone a los villancicos del último periodo, condiciona un orden distinto de las partes del texto. Existe una tendencia a la omisión de las marcas de las secciones habituales, desapareciendo las indicaciones de “Estribillo”, “Coplas”, “Recitado” y “Aria”. En lugar de eso, se incluyen títulos como “Oda” o “Loa” sobre algunas secciones de estrofas, que se refieren más al sentido del texto que a la forma de las partes. El texto se presenta muchas veces estructurado como una extensa sucesión de endecasílabos y heptasílabos con rima pareada (Silvas) e introduce por primera vez los versos sáfico-adónicos en obras de 1818 (*Ya del océano*, primer Nocturno) y 1822 (*Sálvete Dios, o príncipe deseado*, primer Nocturno).

El proceso de utilización de textos de Metastasio en la Catedral de Santiago de Cuba comienza con la *Sagrada composición dramática*, traducida de la obra en italiano *Sacro Componimento Drammatico per la festività del Santo Natale*, presentada en Roma en 1727,¹⁹ y reimpressa como Ópera Sacra en Milán, en 1824.²⁰ Según Xavier Daufí, la pieza se considera un Oratorio, a pesar de que Metastasio, como en otros ejemplos, le otorga otra denominación. El estilo ha sido considerado como “no representativo de Metastasio” (Daufí 2001, 113). No obstante, fue traducido y presentado también en la Capilla Real con música de Antonio Sarrier, en alguna fecha entre 1749 y 1762, periodo en que Sarrier ocupó la plaza de segundo clarín en aquella institución (Miranda 1997, 184-185). La versión de Madrid presentó a dos columnas el texto de la pieza original en italiano, además de la traducción castellana. Por ello, es difícil asegurar si en Santiago de Cuba se trató de una reutilización del pliego de Madrid, o si un poeta local —o Paris mismo— habrían conocido la versión original (Figura 2). La apropiación del lenguaje metastasiano continuaría al año siguiente, con la elección de los sáficos-adónicos de una “Oda del Sr. Abate Metastasio, traducida del italiano”, materia prima literaria de la obra *Ya del océano*, para el primer Nocturno de 1818 (Figura 3).

PLIEGO DE VERSIÓN ITALIANA (1727)



PLIEGO DE CAPILLA REAL DE MADRID (1749-1762?)



18. Llergo, E. 2019. Siglo XIX, ¿el fin del villancico (paralitúrgico)? *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego y Javier Marín López (ed. lit.). Kassel: Edition Reichenberger, pp. 102-103.

19. *Sacro Componimento Drammatico per la festività del Santo Natale*. Il *Covile*. Rivista Aperiodica diretta da Stefano Borselli (621), 2010.

20. *Opere Sacre per la Festività del Santo Natale. Opere Drammatiche di Pietro Metastasio*. Vol. XIV. Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. MDCCCXXIV.

PLIEGO DE CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA (1817)

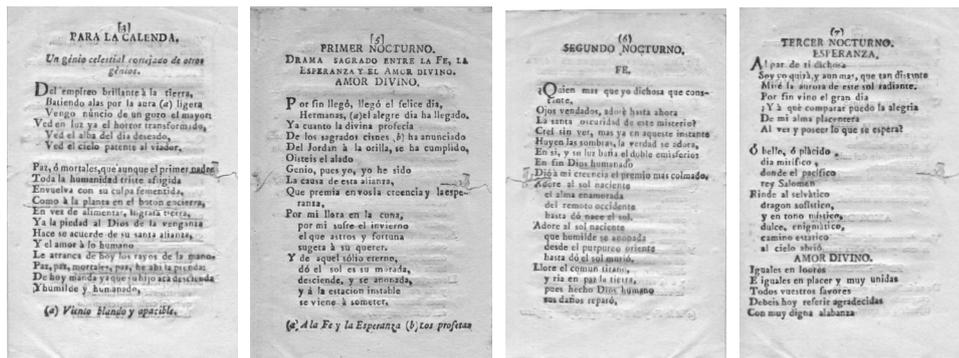


Figura 2. Impresos de la *Sagrada composición dramática* de Metastasio, versión italiana de 1727, versión española (ca. 1749-1762) y pliego de Santiago de Cuba (1817).

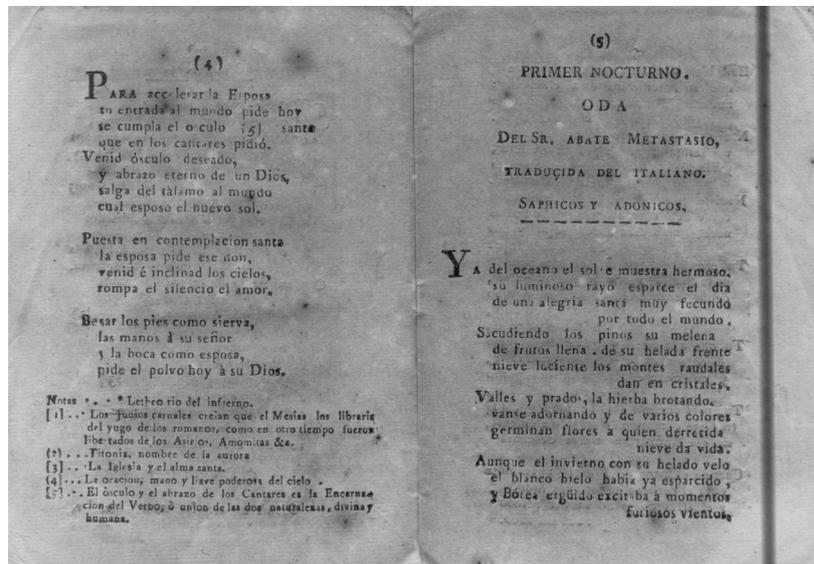


Figura 3. Texto traducido de una *Oda* de Metastasio en villancico *Ya del Océano* (1818)

En el *Sacro Componimento Drammatico* original, Metastasio concibió un drama en dos actos y esta estructura fue respetada en la versión española. Sin embargo, en la Catedral de Santiago el texto dialogado entre los interlocutores (“Fe, Esperanza y Amor divino”), fue acomodado a la estructura tripartita de los nocturnos de Maitines, manteniéndose la “Introducción” encargada a “un genio” que en el original presentaba al drama, como texto de Calenda.

La versión española tradujo todas las acotaciones en las que se hace referencia explícita al carácter representativo y teatral de esta obra, tales como: “*Il Genio Celeste con corteggio d'altri Geni, sopra macchina nublata, che rappresenta una Reggia trasparente*”²¹ —que figura en la Introducción— o “*Finita la Introduzione, sollevandosi in alto la Sudetta macchina, sui va scoprendo l'Anfiteatro per la Cantata seguente*”.²² Por su parte, en el pliego que manejó Paris solo se mantuvo parte de la primera acotación, aunque en una versión más libre: “Un genio celestial cortejado de otros genios”, eludiendo la mención a la presencia de escenografía (*Reggia trasparente*, resplandeciente palacio), probablemente porque no fuera incluido ningún atrezzo para la puesta

21. Traducida como: “Aparece el Angel cercado de otros muchos, sobre una Tramoya de nubes, que finja un resplandeciente Palacio”.

22. “Acabada la Introduccion, se oculta poco à poco la Tramoya, y se descubre el Theatro, para cantar lo que sigue”. Nótese que en la versión española se eliminó el término Cantata.

de la Catedral. El hecho de que se use el término “Genio” —y no “Ángel”— apunta más a que la fuente de referencia en Santiago fuera el libreto italiano, y no el español.

Al par de ti dichosa (1817). Análisis poético-musical

Como muchos villancicos de Juan Paris, *Al par de ti dichosa* forma parte de un corpus integrado por diferentes tipologías documentales, atesorados en los fondos de la Catedral de Santiago de Cuba y la Biblioteca Elvira Cape de esa ciudad.²³ Se trata de una partitura manuscrita (guion de director) para Tiples, Tenor, violín, viola, y Bajo, que contiene este y los restantes nocturnos del año 1817. Por separado, además, figuran otras siete *particellas* manuscritas de la pieza para las partes de Tiple I y II, Tenor, violín I y II, oboe y Bajo. Como complemento del contenido musical, el pliego impreso de 1817 es una fuente indispensable para la edición y estudio de la obra. De todo el ciclo navideño de ese año, solo los villancicos para el segundo y tercer nocturnos *Quién más que yo dichosa* y *Al par de ti dichosa* respectivamente, han podido ser reconstruidos, a causa del deterioro de los documentos (Tabla 1).

AÑO	TÍTULO	USO LITÚRGICO	FORMATO SONORO	MATERIALES DE CONSERVACIÓN
1817	<i>Del empíreo brillante</i>	Calenda	Ti, A, T [Bajo voz], 2Vn, [Bajo]	manuscrito musical/ pliego impreso [Museo Eclesiástico de Santiago de Cuba (SMEC)]
	<i>Por fin llegó</i>	1er Nocturno	A, 2V, Vla, Bajo	
	<i>Quién más que yo dichosa</i>	2do Nocturno	Ti, A, 2Vn, Vla, Bajo	manuscrito musical/ pliego impreso [Museo Eclesiástico de Santiago de Cuba (SMEC)/Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba (SBEC)]
	<i>Al par de ti dichosa</i>	3er Nocturno	TiI, TiII, T, ObI, ObII, 2Vn, Vla, Bajo, [Trompa]	manuscrito musical/ pliego impreso Museo Eclesiástico de Santiago de Cuba (SMEC)]

Tabla 1. Ciclo de Villancicos de Juan Paris para el año 1817

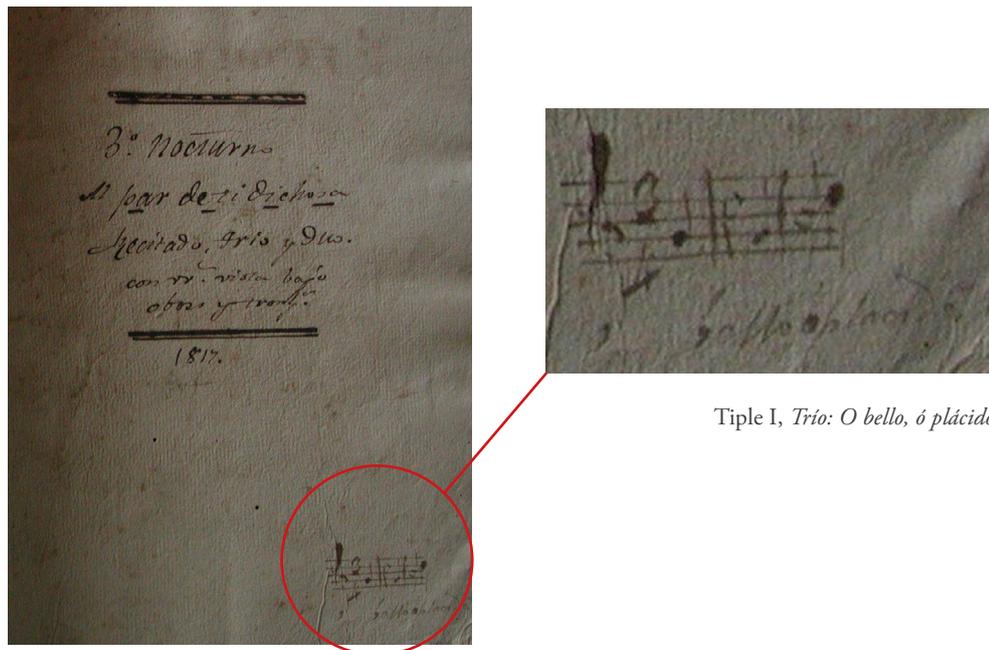
Aun cuando en su portada refiere: “con vvs. viola bajo oboes y tromp.”,s la *particella* de trompa no se encuentra entre los originales de la obra, ni copiada dentro del conjunto de los restantes manuscritos del ciclo (Figura 4). Puede que nunca haya sido concebida la parte por separado, como sucede con algunos villancicos de la primera etapa creativa, en los que Paris especifica la participación de este timbre en las portadas, sin embargo, aparece solo en aisladas intervenciones dentro del guion o partitura, y nunca copiada en una *particella* independiente.²⁴ Como la flauta y el oboe, la trompa sería ejecutada por el músico Matías Alqueza, quien realizaba, además, la voz de Alto en la capilla desde 1791. Es sospechoso que tampoco el Alto, timbre solista por excelencia de las primeras etapas creativas, figure en la sección vocal. Es posible que ya desde 1817 Alqueza presentara problemas de salud.

Una peculiaridad de esa portada, sin embargo, es la inscripción autógrafa de un pequeño detalle del “Trío”, posiblemente la sección más gustada del villancico por separado. Como era habitual en las piezas de ópera, es posible que en algunos momentos se independizaran secciones de ciertos villancicos. Ello justificaría la pregunta que remitió Paris a uno de sus cantantes en 1824: “¿cantó Ud. las lamentaciones de aquel año [1819], y los villancicos [sic.] que empiezan: *Ya la aurora &* y aria *Cual la tierra &*?”²⁵ tratándose, en realidad, del Coro y el Aria de una misma obra.

23. Los manuscritos de esta obra y los restantes fondos musicales de la Catedral se localizan en el archivo del Arzobispado de Santiago de Cuba. *Al par de ti dichosa* se identifica como: SMEC (antiguo Museo Eclesiástico de la Catedral de Santiago de Cuba), Legajo 04, Expediente 22. Esta signatura pudiera variar cuando se culmine la edición del Catálogo de la Catedral de Santiago.

24. Entre los 59 villancicos de Juan Paris que han sido estudiados no se conserva ninguna *particella* de trompa. En el caso del villancico para la Calenda de 1806 ¿Hasta cuándo santos cielos?, la línea de trompa aparece escrita por encima de la de violín primero, sin un diseño específico para ese timbre.

25. SBEC, A-148, *Carta de Paris a Manuel Casiano Pruna*, 8 de mayo de 1824, 12r-v.



Tiple I, Trío: O bello, ó plácido

Figura 4. *Al par de ti dichosa* (1817). Detalle en portada

En cuanto a las cualidades tímbricas de las obras de este año y del periodo que va de 1815 a 1824 en general, pueden advertirse evidentes transformaciones respecto a las etapas precedentes, sobre todo en el orden vocal. El característico cuarteto de dos Tiples, Alto y Tenor empleado en numerosos villancicos previos, sufre modificaciones, y la máxima combinación vocal será entonces el trío de Tiple, Alto y Tenor o la variante de dos Tiples y Tenor, como es el caso de *Al par de ti dichosa*. Los tríos, dúos, o partes “a solo” habían sido reservados en el tiempo anterior como un elemento más del contraste entre las partes. Sin embargo, en esta etapa Paris compone villancicos íntegramente “a solo” o “a dúo”. La reducción tímbrica en el plano vocal responde, parece ser, a la sustitución de los cantantes habituales de la capilla, por un lado, y por otro, a la implementación de un nuevo concepto creativo, donde las partes corales pierden el protagonismo de antaño.

Formalmente, este villancico presenta más de un Recitado, y varias secciones “a solo”, contenidas dentro de partes que el propio compositor denomina Trío y Dúo, a la usanza de la música teatral de estos años. A pesar de que posee varias secciones separadas por cambios de tonalidad y compás, el discurso de composición tiene un criterio de continuidad, en función de la secuencia que propone el texto, con un carácter expositivo y dramático.

Las partes de la *Sagrada composición dramática* de Metastasio que corresponden a este villancico están determinadas por los nombres de los personajes alegóricos y sus interacciones: *Esperanza/ Amor divino/ Fe, Esperanza y Amor divino/ Amor divino / Fe y Esperanza*. A pesar de ello, en la obra musical el compositor diferencia cuatro partes o movimientos, en los que unifica algunas de estas separaciones textuales: I. *Al par de ti dichosa* (Recitado) / II. *O bello, o plácido* (Trío) / III. *Iguales en loores* (Recitado) / IV. *Como del mar undoso* (Dúo).

Si se atiende a los tipos de verso que el impreso de Santiago de Cuba sugiere, en aquellos que el compositor dispone el Trío debería haber, quizás, un Aria del personaje *Esperanza*, al que se encarga también el primer Recitado. De igual modo, en donde nombra Dúo debía haber una sección coral a tres voces (*Fe, Esperanza y Amor divino*), seguida de un Aria a solo (*Amor divino*) y otra Aria o sección “a dúo” (*Fe y Esperanza*) (Figura 5).

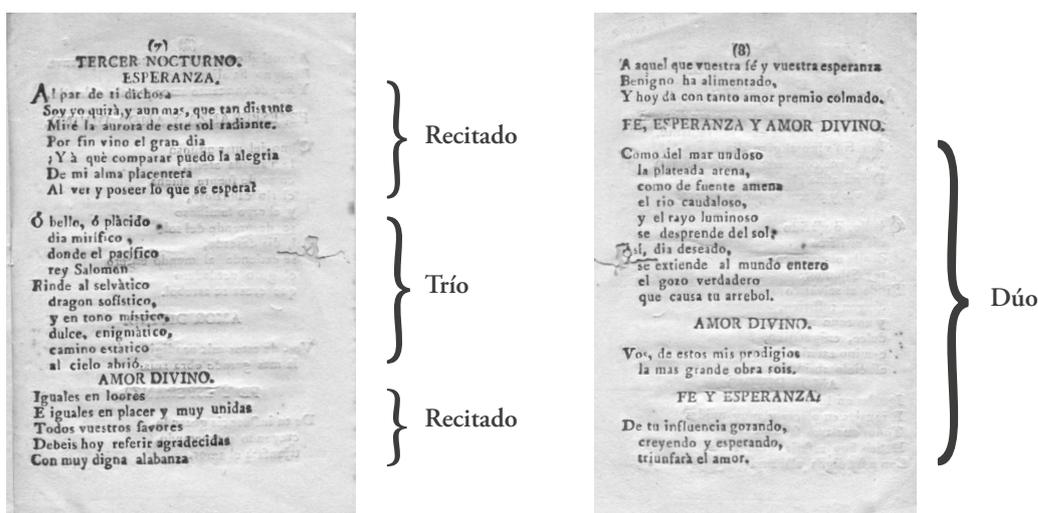


Figura 5. *Al par de ti dichosa* (1817). Secciones musicales en relación con secciones literarias.

Al interior de las secciones musicales propuestas por Paris, en las partes del Trío y el Dúo, figuran varios tipos de combinaciones que van desde el Solo hasta el Trío de voces, dispuestos según el concepto de dramaturgia diseñado por el compositor, quien procura desde estas fechas un lenguaje menos fragmentado y estático, y una continuidad del estilo musical valiéndose de sugerentes recursos internos, instrumentales y vocales. No obstante, los dos bloques de versos donde se combinan endecasílabos y heptasílabos sí fueron respetados como estructuras de Recitados (Tabla 2).

RECITADO (I)	
ESPERANZA	
<i>Al par de ti dichosa</i> 7a	
. <i>Soy yo quizá, y aún más, que tan distante</i> 11b.	
<i>Miré la aurora de este sol radiante.</i> 11b	
<i>Por fin vino el gran día</i> 7c	
¿Y a qué comparar puedo la alegría 11c	
<i>De mi alma placentera</i> 7d	
<i>Al ver y poseer lo que se espera?</i> 11d	

TRÍO (II)	
<i>O bello, o plácido</i> 5a	Dúo 2 Tiples (A) (Compases [cc.] 1-30) [ESPERANZA]
<i>Día mirífico,</i> 5a	
<i>Donde el pacífico</i> 5a	
<i>Rey Salomón</i> 5-	
<i>Rinde al selvático</i> 5a	Solo Tenor (B) (cc. 30-49) [AMOR DIVINO]
<i>Dragón sofisticado,</i> 5a	
<i>Y en trono místico,</i> 5a	
<i>Dulce, enigmático,</i> 5a	
<i>Y en trono místico,</i> 5a	Trío 2 Tiples/Tenor (A') (cc. 57-90)
<i>Dulce, enigmático,</i> 5a	
<i>Camino estático</i> 5a	
<i>Al cielo abrió.</i> 5-	

RECITADO (III)
<p>AMOR DIVINO</p> <p><i>Iguales en loores</i> 7a</p> <p><i>E iguales en placer y muy unidas</i> 11b</p> <p><i>Todos vuestros favores</i> 7a</p> <p><i>Debéis hoy referir agradecidas</i> 11b</p> <p><i>Con muy digna alabanza</i> 7c</p> <p><i>A aquel que vuestra fe y vuestra esperanza</i> 11c</p> <p><i>Benigno ha alimentado,</i> 7d</p> <p><i>Y hoy da con tanto amor premio colmado.</i> 11d</p>

Dúo (IV)	
<p>FE, ESPERANZA Y AMOR DIVINO</p> <p><i>Como del mar undoso</i> 7a</p> <p><i>La plateada arena,</i> 7b</p> <p><i>Como de fuente amena</i> 7b</p> <p><i>El río caudaloso,</i> 7a</p> <p><i>Y el rayo luminoso</i> 7a</p> <p><i>Se desprende del sol:</i> 7c</p>	<p>Solo Tenor (cc.1-33) [AMOR DIVINO]</p>
<p><i>Así, día deseado,</i> 7d</p> <p><i>Se extiende al mundo entero</i> 7e</p> <p><i>El gozo verdadero</i> 7e</p> <p><i>Que causa tu arrebol.</i> 7f</p>	<p>Solo Tiple I (cc. 34-76) [ESPERANZA]</p>
<p>AMOR DIVINO</p> <p><i>Vos, de estos mis prodigios</i> 7-</p> <p><i>La más grande obra sois.</i> 7-</p>	<p>Solo Tenor (cc. 77-88)</p>
<p>FE Y ESPERANZA</p> <p><i>De tu influencia gozando,</i> 7g</p> <p><i>Creyendo y esperando,</i> 7g</p> <p><i>Triunfará el amor</i> 7-</p>	<p>Solo Tiple I (cc. 88-92)</p>
<p><i>Creyendo y esperando,</i></p> <p><i>Triunfará el amor.</i></p>	<p>Solo Tenor (cc. 93-106) [AMOR DIVINO]</p>
<p><i>De tu influencia gozando,</i></p> <p><i>Creyendo y esperando,</i></p> <p><i>Triunfará el amor.</i></p>	<p>Dúo TiI/T (cc. 107-149) [ESPERANZA/ AMOR DIVINO]</p>

Tabla 2. Relaciones tímbrico/formales con las secciones del texto

Desde el punto de vista retórico, este villancico es una pequeña obra dramática marcada por un interesante diálogo de afectos contrapuestos, que son identificados por dos timbres: el Tiple y el Tenor. El Tiple encarna simultáneamente a los personajes de la *Fe* y la *Esperanza*, mientras el Tenor personifica al *Amor divino*. En el manejo de los afectos y los tópicos que hace Paris, la *Fe* y la *Esperanza* simbolizan sentimientos de la humanidad y el *Amor divino* representa la manifestación de Dios. La humanidad “habla” con timbre frágil y agudo (Tiple), mientras la voz de Dios es potente y grave (Tenor). En cuanto a mundos opuestos, son también contrastantes los recursos que el compositor elige para tipificar a cada grupo o ámbito afectivo.

I. Recitado de Tiple *Esperanza* «Al par de ti dichosa» (Compases [cc.] 1-15)

En continuidad con la obra anterior de 1817, *Al par de ti dichosa* inicia sin preámbulos instrumentales, sino directamente en el primero de sus Recitados encargado a la voz del Tiple, identificado como *Esperanza*. Comenzando en la tonalidad de do mayor, la recitación es antecedida por apenas tres compases instrumentales en estilo *brillante*,²⁶ rematados por un motivo de fanfarria que le da solemnidad a esta entrada. A partir de ese momento, el acompañamiento de cuerdas es en general más conciso que el de cualquier Recitado anterior, limitándose a breves motivos escalísticos de los violines en unísono, un Recitado prácticamente de estilo *secco*. La desnudez de lenguaje presentada en esta sección será correspondiente con el afecto simple que va a caracterizar a las restantes apariciones de Tiple o *Esperanza* en el resto de la obra.

II. Trío “O bello, o plácido” (cc. 1-90)

Dúo de Tiples (A) (cc. 1-30)

Un cambio a la métrica ternaria indica la entrada del Dúo de Tiples (cc. 1-30). En sentido general, el segundo movimiento está concebido bajo el tópico de danza *minuet* con una estructura ternaria (A-B-A').²⁷ De toda la obra, este movimiento es quizás el que tuvo mayor impacto, pues es la parte que aparece copiada en el fragmento musical inscrito en la portada.

Por ser una sección atribuida al Tiple o personaje de *Esperanza*, los afectos que comunica el texto de este Dúo (A) —“O bello, o plácido/ día mirífico/ donde el pacífico / rey Salomón”— evocan imágenes apacibles, recuerdos pasados, antiguos tiempos veterotestamentarios. Ello justifica todo su comportamiento musical: el tópico danzable, más característico de la humanidad que de Dios,²⁸ y un ritmo de danza “antigua” para estas fechas; la tonalidad de do mayor; el tempo *Adagio*; un diseño rítmico con tendencia a la estabilidad y un estilo *cantabile*.²⁹ La distancia de 3^{ra} y 6^{ta} entre las voces y una uniformidad tímbrica entre el Tiple I, el violín I y el oboe, son claros síntomas de un carácter asequible y populista. Las exclamaciones del fragmento “O bello, o plácido”, son tratadas también con la figura de la *exclamatio* entre los compases 19 al 21. Aunque la relación entre las voces es básicamente vertical, en algunas frases las rítmicas no son homogéneas, lo que genera, por breves espacios, una pequeña asincronía textual (cc. 27-28) (Ejemplo 1).

Trio
Adagio

Ejemplo 1. Trío. Tópico de danza Minuet (cc. 16-20)

26. Sobre el *brilliant style*, consultar: Ratner 1980, 19.

27. Sobre el Tópico de danza de *minuet*, consultar: Ratner 1980, 16; Allanbrook, 1983; Monelle, 2006, 3-4.

28. Wye Jamison Allanbrook presenta un esquema con el espectro de los metros que coexisten en el estilo galante y sus connotaciones simbólicas. En palabras de esta estudiosa: “Triple meters represent the danceable passions, duple the passions closest to the divine” (Allanbrook 1983, 22).

29. El estilo cantabile o *singing style*, definido por Ratner 1980, 19.

Solo de Tenor (B) (cc. 30-49)

Esa sonoridad sosegada se transforma cuando comienza el Solo de Tenor (B), en coherencia con el sentido de esta segunda estrofa de texto, que evoca ideas más sombrías por medio de las palabras “selvático”, “sofístico”, “místico”, “enigmático”. Esa es la razón por la que, aun cuando no se indica cambio de personaje literario alguno en el texto impreso, el compositor decide transmitir estos conceptos con la ayuda del Tenor o personaje de *Amor divino*. La tonalidad momentáneamente es sol menor. Los violines ejecutan un dibujo de corcheas incesantes en unísono que entre los compases 37 y 47 se convierte en un estilo *concitato*, como contestación a la frase “dragón sofístico, y en trono místico”. El criterio del acompañamiento recupera cierto sentido *cantabile* cuando el Tenor dice la frase “dulce, enigmático” (cc. 48-49), fragmento textual que es reiterado por la escritura concertada de las voces “a tres” (cc. 50-52).

Trío de 2 Tiples y Tenor (A) (cc. 57-90)

Los compases 53 a 56 sirven como fragmento de transición instrumental entre la pequeña frase “a tres” que reitera el último texto dicho por el Tenor y la entrada del Trío (c. 57). A partir de la anacrusa del compás 57 comienza la sección (A) que recapitula los criterios musicales de A, pues se recupera la tonalidad de do mayor y el material temático del Dúo de Tiples, completándose así una estructura tripartita. Textualmente, esta sección presenta solo dos versos nuevos, tras haber repetido los dos últimos versos del Solo de Tenor, en una especie de “multitud” que glosa el texto dicho por el solista. La aparición de una sección coral en este punto de la estructura guarda relación con la forma del Oratorio, cuyas partes corales se disponen al final de los actos o de toda la obra.

A partir de la segunda frase (c. 60), la verticalidad de la escritura inicial de las tres voces se empieza a disgregar, a fin de desarrollar el material temático. Esto provoca una politextualidad que representa dramáticamente la alternancia de criterios de los personajes del Tiple I (*Esperanza*) y el Tenor (*Amor divino*), quedando el Tiple II relegado a una función secundaria de relleno. A la altura de los compases 66 al 69 y 81 a 84, las voces que encarnan a los personajes principales ejecutan dibujos imitativos escalísticos sobre las frases “camino estático” y “dulce, enigmático” que constituyen el clímax de ese complejo diálogo tímbrico

III. Recitado de Tenor, *Amor divino*, “Iguales en loores” (cc. 1-12)

Contando con el desarrollo alcanzado en la sección anterior, el segundo Recitado encargado a la voz de Tenor exhibe un tratamiento más dramático, por encarnar al personaje de Dios y representar al ámbito sobrenatural. El acompañamiento de las cuerdas tiene un estilo *concitato* sobre acordes tensos de dominante de las distintas tonalidades menores por las que transita la sección: re, la y si menores. El *concitato* se ratifica aquí como uno de los recursos tipificadores de este personaje, presentado con antelación en el Solo de Tenor, específicamente a partir del compás 37.

IV. Dúo “Como del mar undoso” (cc. 1-149)*Solo de Tenor* (*Amor divino*) (cc. 1-33)

La persistencia de la tonalidad menor al comienzo del cuarto movimiento es el síntoma que identifica el protagonismo del personaje de Dios en esta parte. Concretamente este nuevo Solo de Tenor transcurre en el tono de mi menor. Desde el punto de vista retórico, la relación más relevante entre el texto y la música de toda la obra ocurre a lo largo de este Solo, cuando el discurso musical respalda lo que expresan los versos: “Como del mar undoso/ la plateada arena / como de fuente amena / el río caudaloso, / y el rayo luminoso / se desprende del sol”. El vocablo “como” que resulta de la traducción del italiano original, da juego a toda la imitación de afectos a manera de símiles que aparece en esta sección. El texto enumera los prodigios de la Creación divina —el mar, la arena, el río, el rayo, el sol—, de ahí que los recursos que se asocian evoquen el poder sobrenatural de Dios.³⁰

En el análisis de los oratorios europeos del siglo XVIII, Howard E. Smither (1987, 59-61) diferencia el uso de cuatro categorías de Arias, identificadas según su temática: dramáticas, religiosas, metafóricas y sentenciosas. En el caso de las Arias metafóricas, Smither argumenta: “In the comparison arias —common also in *opera seria*— a personage compares his condition or dramatic situation to an image in nature: the sea,

30. “Jehová en las alturas es más poderoso/ Que el estruendo de las muchas aguas, / Más que las recias ondas del mar”. Salmos 94: 3. *Biblia* Reina Valera, 1960.

a storm, a bird, a tree, a plant, etc.” (En las arias de comparación —comunes también en la ópera seria— un personaje compara su condición o su situación dramática con alguna imagen de la naturaleza: el mar, una tormenta, un pájaro, un árbol, una planta, etc.). Si se atiende a esta clasificación, este Solo de Tenor constituye un Aria metafórica, producto de su temática.

El estilo *concitato* propio del acompañamiento en las apariciones previas de este personaje, se retoma aquí desde el inicio, con la peculiaridad de tener un dibujo melódico realizado simultáneamente por todas las cuerdas en movimiento ondulatorio, imitando la oscilación de las olas del mar. Sobre ese acompañamiento, el tenor canta el texto “Como del mar undoso”, con figuraciones largas y una melodía ostinato sobre la misma nota. Todo esto, en suma, remite a la presencia del tópicus de *ombra* (Ejemplo 2) (cf. Ratner 1980, 24).

Ejemplo 2. Dúo. Estilo *Concitato*, dibujo melódico ondulatorio. Tópicus de *ombra* (cc. 1-4)

Cuando el Tenor llega a las frases “el río caudaloso/ y el rayo luminoso” (cc. 10-18) el acompañamiento, en un incremento dramático que simula un proceso de tormenta, realiza escalas secuenciadas en unísono de cuerdas sobre los acordes de V y I grados de mi menor, secundado por notas largas en los vientos (Ejemplo 3). Como también ha detectado Drew E. Davies en su estudio sobre los repertorios de la Catedral de Durango, el tema de la tormenta del mar fue frecuente en la cultura del siglo XVIII, especialmente en los poemas de Goethe y los libretos de Metastasio (2006, 260).

Ejemplo 3. Escalas secuenciadas. Incremento dramático (cc. 5-8)

Se recupera el *concitato* bajo la reiteración de estas últimas frases textuales (cc. 19-28) y aparece un dibujo escalístico en *catábasis*, realizado simultáneamente por la voz y las cuerdas, que expresan la idea de caída de la frase “se desprende del sol” (cc. 24 y 28) (Ejemplo 4).

lo - so y el ra - yo lu - mi - no - so se des - pren - de del

Ejemplo 4. *Catábasis* en frase “se desprende del sol” (cc. 21-24)

Solo de Tiple I (Esperanza) (cc. 34-76)

Súbitamente, como simulando la salida del sol tras la tempestad y el retorno de la *Esperanza*, irrumpe el Solo de Tiple I, luego de una modulación a mi mayor sin preparación. El cambio abrupto se justifica por el nuevo sentido del texto: “Así día deseado/ se extiende al mundo entero / el gozo verdadero / que causa tu arrebol”. El ostinato incisivo hecho previamente por el Tenor se transforma ahora en una línea *cantabile* del Tiple y el *concitato* del acompañamiento se aclara considerablemente, presentando un dibujo rítmico recurrente con célula *sacaddé* en los violines a distancia de 3^{ra}, que permite la asociación con un nuevo tópico danzable, esta vez con la sonoridad de la *marcha* (Ejemplo 5).

A - - - sí dí - a de - sea - do dí -

p

p

Ejemplo 5. Tópico de danza. *Marcha* (c. 34-37)

Cuando el solista canta el fragmento de texto “que causa tu arrebol” (cc. 51-55), se inserta una breve sección menor sobre la tonalidad de la doble dominante (fa# menor), con un diseño de acompañamiento en *concitato* de las cuerdas. Este proceso se reitera entre los compases 70 al 73 a consecuencia de la misma frase textual sobre el acorde de dominante de mi mayor, preámbulo de la aparición del Tenor o *Amor divino*.

Solo de Tenor (Amor divino) (cc. 77-88)

Una figura de *pausa* suspende todo el movimiento sobre el acorde de VII grado de fa# menor en el compás 76. Se produce un nuevo giro a la tonalidad menor que acusa la presencia de Dios o del personaje de Tenor. Con él regresan el *concitato* en las cuerdas, que vuelven a realizar el movimiento de ondulación junto a la voz en la primera frase (cc. 77-79). Cuando el texto expone por primera vez la idea “la más grande obra sois”, el diseño melódico abandona el movimiento conjunto y propone una *exclamatio* para significar la condición distintiva del hombre dentro de toda la Creación (Ejemplo 6). Dibujos aislados en *circulatio* en las cuerdas (cc. 84-87) dialogan con las intervenciones fragmentadas del Tenor, mientras este repite el texto “vos de estos mis prodigios/ la más grande obra sois”.

Ejemplo 6. *Concitato. Exclamatio* (cc. 77-80)

Solo de Tiple I (Esperanza) (cc. 88-92)

Un último y breve Solo del personaje del Tiple aparece a partir del compás 88 para exponer la parte final del texto. La melodía recupera un dibujo más independiente y *cantabile*. Los instrumentos, en un verdadero rol de “acompañantes”, simplifican su factura. El aire vuelve a ser danzable, esta vez evocando el tónico de la *bourré* (Allanbrook 1983, 48).

Solo de Tenor (Amor divino) (cc. 93-106)

Esta vez sin cambios abruptos de tonalidad ni trasmutación de recursos, sino sobre esa misma sonoridad danzable, aparece la última intervención del Tenor (*Amor divino*), como “contagiado”, finalmente, del espíritu apacible del Tiple o *Esperanza*. El plan armónico de este Solo es de diseño cadencial, siendo reiterados los acordes de doble dominante/V grado/I.

Dúo de Tiple II/Tenor (Fe, Esperanza, Amor divino) (cc. 107-149)

Sobre una de las resoluciones al I grado de mi mayor que se reiteran en el fragmento anterior del Tenor solo, entra el Dúo de Tiple I y Tenor con que finaliza este villancico teatral, como un último momento de sonoridad grupal en remate de la pieza dramática, a semejanza de la estructura del Oratorio. Quizás porque las ideas textuales que se repiten son: “de tu influencia gozando/ creyendo y esperando/ triunfará el amor”, la metáfora del “triumfo” provoca los recursos que confluyen en esta última sección. La tonalidad mayor acaba venciendo a las irrupciones de tonalidades menores y disminuidas sucedidas en la obra, que han sido

propias del personaje *Amor divino*. También logra imponerse el tópico danzable —el de *bourré* en este último fragmento— y el estilo de acompañamiento diáfano sobre la sonoridad sombría y recargada del *conciato*.

Las voces, en sincronismo rítmico y distancia de 3^a, dicen las frases “creyendo y esperando” (cc. 112-115), cortadas por silencios sobre un pedal de dominante y una secuencia melódica con dibujos de *circulatio* en las cuerdas. El sincronismo se diluye nuevamente y se produce un último desarrollo en diálogo melódico entre los personajes de los compases 117 a 121. A consecuencia de lo que parece una controversia textual, el dibujo del Tiple fabrica progresivamente una larga *anábasis* que traduce la frase “creyendo y esperando triunfará el amor” (cc. 122-126). Con las palabras “triunfará” y “el amor” surgen varias *exclamatío*, que continúan abundando en el afecto positivo del triunfo. A partir del compás 128 aparece una vez más el estilo *conciato* de acompañamiento, pero esta vez se siente como parte de la idea del triunfo, debido al contexto tonal mayor en que se produce. Dentro de una reiteración cadencial conclusiva, el Tiple presenta algunos ritmos *saccadé* de los compases 140 a 141, evocación marcial asociada a la idea del “triunfo” y aceptación de la autoridad de Dios. Los compases 142 a 149 presentan una extensa cadencia galante, reforzada con una subdominante alterada para dar mayor dramatismo a este final triunfante.

A modo de conclusiones

Los villancicos del último periodo creativo (1815-1824) de Juan Paris para la Catedral de Santiago coincidieron con el incremento de la recepción de repertorios teatrales en Cuba, hecho que favoreció el auge de nuevos gustos y paradigmas, como el del estilo literario de Pietro Metastasio para acompañar el lenguaje dramático-musical de las piezas. Concebidos en plena crisis del género, sus villancicos fueron progresivamente acercándose al modelo del Oratorio, abandonando, incluso, la estructura híbrida de partes tradicionales (Estribillos y Coplas) alternadas con las de estilo italianizante (*Recitativos* y Arias), característica de las obras de los primeros años de su composición. También los iniciales textos de claras referencias vetero —para las Calendas— y neotestamentarias —en los Nocturnos—, transmutaron en complejos discursos alegóricos, de sofisticados pastores, ilustradas constelaciones, imágenes metafóricas y rebuscadas facturas, como la de la *Sagrada Composición Dramática* de Metastasio, elegida para poner en música al ciclo de villancicos para la Navidad de 1817.

De ese ciclo, la obra *Al par de ti dichosa* (tercer Nocturno) hace patentes estas transformaciones. Aun cuando el compositor sostiene una discreta separación en movimientos, la estructura de la obra —culminación del discurso concatenado del ciclo— se construye sobre el contraste de afectos que representan la *Fe* y la *Esperanza* contra el *Amor divino*, sumidos en una estructura de continuidad dramática paralela a la continuidad musical, a la manera en que también la ópera sería de inicios del XIX comienza a evadir la polarización de secciones estáticas y a incorporar el concepto engranado de *scena* (Balthazar 2004: 49-68). Paris elige tópicos y recursos para tipificar musicalmente a estos polos, sintetizados en dos (*Fe-Esperanza & Amor divino*) de los tres que sugiere la forma literaria. *Fe y Esperanza*, puestos en timbre de Tiple, discurren desde un sentido de vulnerabilidad, y se expresan con el sonido de los “humanos” tópicos de danza. Por otra parte, el *Amor divino* se manifiesta en estilo *conciato*, con el sobrenatural tópico de *ombra*, en clara referencia a las descripciones bíblicas del poder de Dios. Como en el Oratorio, los momentos de Trío sirven para reforzar algunas ideas musicales, generándose cierta asincronía textual, como si, dramáticamente, se tratara de una “turba” o multitud hablando. El ciclo de villancicos de 1817 inicia una etapa especialmente afectiva y teatral en las obras del compositor, como si respondiera a aquellas imaginarias demandas estéticas solicitadas a fines del setecientos por Metastasio.

Fuentes citadas

- ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296; Nro. 3. *Miscelánea de Cuba*, 5 de julio de 1814.
 BNJM, *Diario del Gobierno de La Habana*, 8 de febrero al 5 de marzo de 1818.
 BNJM, *Diario del Gobierno de La Habana*, 6 de julio de 1818.
 BNJM, *Diario del Gobierno de La Habana*, 19 de diciembre de 1815.

- BNE, Hemeroteca Digital, *Diario de Madrid*, 4 de mayo de 1799, Nro. 124.
 BNE, Hemeroteca Digital, *Diario de Madrid*, 29 de mayo de 1799, Nro. 149.
 SAHP, AC 28 de septiembre de 1822, Libro 36, septiembre-diciembre/1822, 12 r-v.
 SAHP, AC 22 de marzo de 1824; AC 9 de abril de 1824; AC 13 de diciembre de 1824. Libro 42, diciembre-1823/ diciembre-1824, s/f.
 SBEC, A-148, 6r. *Certificación de entierro de Matías Alqueza*. Copia del Libro 30 de entierros de personas blancas, folio 294v, Nro. 10.
 SBEC, A-148, *Carta de Paris a Manuel Casiano Pruna*, 8 de mayo de 1824, 12 r-v.

Bibliografía

- Allanbrok, W. J., 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Balthazar, S. L., 2004. "The forms of set pieces". *The Cambridge Companion to Verdi*. Balthazar, Scott L. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 49-68.
- Carreras J. J. y Máximo Leza, J., 2000. "La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)". *Pietro Metastasio-uomo universale (1698-1782)*. Sommer-Mathis, A. y Theresia Hilscher, E. (eds.). Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 251-267.
- Casares Rodicio, Emilio, 2005. "Rossini: la recepción de su obra en España". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10: 35-70.
- Daufí, X., 2001. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Davies, Drew Edward, 2006. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. Chicago: The University of Chicago.
- Fallarero, C., 2011. *Juan Paris. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad (1805-1807)*. La Habana: Ediciones CIDMUC.
- .2012. *Juan Paris. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad (1808-1814)*. La Habana: Ediciones CIDMUC.
- .2015. Música teatral en La Habana con la compañía de Andrés Prieto (1810-1830): entre la estética italiana y la francesa. *Revista Clave* 17 (1): 12-19.
- .2017. *Los Villancicos de Juan Paris (1759-1845): contexto y análisis musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fuentes Matons, L. 1981 [1893]. *Las artes en Santiago de Cuba*. Edición glosada por Abelardo Estrada. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Illari, B., 1999. "Metastasio nell'Indie: de óperas ausentes y arias presentes en América colonial". *La ópera en España e Hispanoamérica*. Casares, E. y Torrente, A. (eds.). Vol. 2: 343-374. Madrid: ICCMU.
- La Santa Biblia*, versión Reina Valera, revisión 1960.
- Llargo, E., 2019. "Siglo XIX, ¿el fin del villancico (paralitúrgico)?", *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Borrego, E. y Marín López, J. (eds.). Kassel: Edition Reichenberger: 102-103.
- Llorens, A. y Torrente, A., 2021. Constructing *opera seria* in the Iberian courts: Metastasian repertoire for Spain and Portugal. *Anuario Musical*, 76: 73-110. Consultado 13 de enero, 2023 doi: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.05>
- Miranda, R., 1997. Músico de ambos mundos: reencuentro con Antonio Sarrier. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4: 181-195.
- Monelle, R., 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana: Indiana University Press.
- Opere Sacre per la Festività del Santo Natale. *Opere Drammatiche di Pietro Metastasio*. Vol. XIV. Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. MDCCCXXIV.
- Ratner, L. G., 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Sacro Componimento Drammatico per la festività del Santo Natale. Il *Covile*. Rivista Aperiodica diretta da Stefano Borselli (621), 2010.

- Smither, H. E., 1987. A History of the Oratorio. *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, Vol. 3.
- Torrente, Á., 2010. *Misturadas de castelbanadas com o oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII. La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, coordinado por M. Á. Marín. Logroño/Zaragoza: Instituto de Estudios Riojanos-Institución Fernando el Católico.

LÁGRIMAS Y ESPIRITUALIDAD PORTUGUESA EN FRAY FELIPE DE LA MADRE DE DIOS

Carolina Sacristán Ramírez
Instituto Tecnológico de Monterrey – México
csacristan@tec.mx

Resumen

Durante el siglo XVII, la migración portuguesa a los virreinos americanos conllevó la circulación de elementos culturales de diversa índole, entre ellos, la tradición de meditar sobre el llanto de Jesús niño siguiendo el método de San Ignacio de Loyola. Así, las lágrimas se convirtieron en un tópico asociado al nacimiento de Cristo que los villancicos contribuyeron a difundir. Este trabajo se enfoca en una composición específica: el villancico *Nace y al frío temblando* del compositor portugués fray Felipe de la Madre de Dios, que se conserva en la Catedral de Guatemala. La obra sirve para demostrar el origen portugués del tópico de las lágrimas por su estrecha relación con los manuales de espiritualidad que publicaron en Portugal el agustino Tomé de Jesús y los jesuitas Diogo Monteiro y Alexandre de Gusmão. El villancico pinta los afectos asociados al llanto que se entrelaza con el tópico del sueño, jugando con las figuras retóricas poéticas y musicales para dramatizar la reflexión sencilla y emotiva característica de las meditaciones. El análisis de estos elementos y de la tradición visual que subyace a sus tópicos se plantea como una arqueología desde la perspectiva teórica de Michel Foucault.

Palabras clave: *villancicos portugueses – literatura espiritual – lágrimas – Catedral de Guatemala – Felipe de la Madre de Dios*

Abstract

The Portuguese migration to the Latin American viceroyalties during the seventeenth century involved the circulation of various cultural elements, such as the tradition of meditating on the crying of baby Jesus by following the method of Saint Ignatius of Loyola. Tears thus became a topic often associated with the birth of Christ that the villancicos disseminated. This work focuses on a specific composition: the villancico *Nace y al frío temblando*, by the Portuguese composer Fray Felipe de la Madre de Dios, preserved in Guatemala City Cathedral. This piece is used to demonstrate the Portuguese origin of the topic of tears for its close relationship with the manuals of spirituality published in Portugal by the Augustinian Tomé de Jesús and the Jesuits Diogo Monteiro and Alexandre de Gusmão. The villancico paints the affections associated with tears that intertwine with the topic of sleep, playing with poetic and musical rhetorical figures to dramatize the simple and emotional reflection characteristic of the meditations. The analysis of these elements and the visual tradition that underlies the topics is proposed as archaeology from Michel Foucault's theoretical perspective.

Keywords: *Portuguese Villancicos – Spiritual Literature – Tears – Guatemala City Cathedral – Filipe da Madre de Deus*

Recibido 29/1/23

Aprobado 13/10/23

LÁGRIMAS Y ESPIRITUALIDAD PORTUGUESA EN FRAY FELIPE DE LA MADRE DE DIOS

Sor María de la Antigua [1566-1617] le preguntó al Niño Jesús si de verdad era portugués. Lo interrogó así porque estando en misa un día, a la monja le vino a la memoria una chanzoneta que decía (1690, 701):

*Castejaos naum diréis
Que es vosso minino agora:
Minino que de amor chora,
Voto a Deus, que es português.¹*

(Castellanos no diréis
que es vuestro este niño ahora:
niño que de amor llora,
voto a Dios que es portugués.)

Lo que más llamó la atención de la visionaria no fue el juramento de la última línea, sino el llanto que los versos ponían en el rostro del infante, y cómo esa manifestación física del amor delataba, además, la nobleza, pureza y bondad distintivas de los portugueses. Esto lo supo la monja porque el Niño Jesús le respondió que sí, que su inclinación al llanto y sus virtudes se debían al hecho de haber nacido en Portugal (Sor María de la Antigua 1690, 701). Las lágrimas que sor María de la Antigua recuperó a través de su recuerdo documentan dos cuestiones sobre las cuales llamo la atención en este artículo. La primera es que el llanto fue uno de los tópicos más comunes de la música en lengua vernácula para conmemorar el nacimiento de Cristo. La segunda es que fueron los portugueses quienes cultivaron y difundieron ese tópico en el mundo católico del siglo XVII, incluyendo los territorios de la América virreinal.

Encontrarse al Niño Jesús llorando en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, por ejemplo, es algo que ocurre con relativa frecuencia. Alrededor de una veintena de villancicos para la Navidad conservados en ese repositorio abordan el tópico de las lágrimas y por lo menos tres de esas obras —sin contar las diferentes copias que existen de algunas de ellas— son de compositores portugueses.² Este trabajo se enfoca en una de esas composiciones: el villancico *Nace y al frío temblando* del mercedario frei Filipe da Madre de Deus o fray Felipe de la Madre de Dios [c. 1630—después de 1687]. Por su poesía y la manera de expresar el contenido de esta a través de la música, la obra sirve para tender puentes entre el villancico de lágrimas y las meditaciones sobre el tema del Nacimiento que se publicaron en Portugal. Tomo estas asociaciones como punto de partida para hacer arqueología a la manera de Michel Foucault (1972). Es decir, para plantear un estudio basado en un conjunto de fuentes literarias, musicales y visuales —que el autor identificaría como “archivo”— cuyas interconexiones demuestren el origen portugués del tópico de las lágrimas y permitan comprender su lugar dentro de la episteme dominante durante el siglo XVII. Si la circulación de música y músicos portugueses en los virreinos americanos es todavía una investigación en ciernes, la transmisión de las formas de expresar, interpretar y estimular las emociones que se dio a través de sus obras es

1. Sor María de la Antigua (1690, 701): “Estando en misa un día, tenía una chanzoneta en la memoria que decía en lengua portuguesa [versos]. Preguntábale yo a mi amoroso bien si lo era [portugués] y díjome: ‘Sí hija, que todo esto está en mí’ [...] Y esa parte de los portugueses son de natural más nobles, y en las personas que no hay engaño ni doblez es el amor más puro y halla mejor en el corazón sencillo en que hacer empleo [...] Así, hija, que sí soy [...]”. En su visión, la monja preguntó también: “Mi sola vida, ¿llorastéis mucho en el portal? A lo cual [Jesús] dijo: Si lloras tú mucho por mí, aunque de día y de noche estuvieses llorando, no es nada [...]”. Los versos de la chanzoneta se transcriben conservando la ortografía que aparece en el impreso, la cual pretende ser una especie de portugués fonético. El volumen de *Desengaños* que cito aquí se consultó en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (en adelante AHAG).

2. Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (en adelante AHAG): Música, 0028, Andrés Botello de Azambuja, *Si deshaces, Niño, el hielo*, segunda mitad del siglo XVII; Música, 0392-3, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Las lágrimas*, segunda mitad del siglo XVII; y Música, 0373, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, segunda mitad del siglo XVII. Véase también AHAG, Música, 0439, José de Torres y Martínez Bravo, *Meu menino soberano*, finales del siglo XVII. Esta obra es un villancico de personaje que parodia el habla portuguesa; de ella existe otra copia también conservada en el AHAG, Música, S.500-01, José de Torres y Martínez Bravo, *Meu menino soberano*.

un terreno inexplorado.³ El análisis de *Nace y al frío temblando* pretende abonar en esa dirección, insistiendo sobre el valor del villancico como fuente para la historia cultural.

El manuscrito, el compositor y su contexto

El Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala conserva tres copias de *Nace y al frío temblando*. La primera fue elaborada por un copista anónimo tal vez en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII; esta consta de un estribillo y cinco coplas.⁴ Una anotación en la portada de ese documento indica que el villancico se copió nuevamente en 1745; sin embargo, ese manuscrito no se conserva. La segunda, copiada a finales del siglo XVII, incluye el estribillo y cuatro coplas.⁵ La tercera, formada solo por el estribillo y dos coplas, se hizo en 1722.⁶ Ninguno de los dos últimos manuscritos consigna el nombre de fray Felipe de la Madre de Dios, que es como suele identificarse al compositor en los papeles de música de Guatemala.⁷ Aun sin la autoría declarada, en su tiempo, la obra gustó; o así lo sugieren al menos las valoraciones de “Bueno” que figuran en la portada (S.702.b) y el acompañamiento (S.702.a) de las dos fuentes más tardías.

Las noticias que se tienen del compositor portugués son pocas y terminan en misterio. Se sabe que el fraile estuvo activo en Sevilla hacia 1645, mientras vivía en el convento de mercedarios descalzos donde se ordenó sacerdote. Volvió a su Lisboa natal durante la Guerra de Restauración portuguesa [1640-1668]; allí trabajó como maestro de capilla primero en la corte de João IV, el famoso rey músico, y luego en la de Alfonso VI (Fernandes, 2021; Stevenson, 2001, 539), de ahí que Diogo Barbosa Machado mencione la presencia de “la mayor parte de sus obras” en la Biblioteca Real de Música hacia la primera mitad del siglo XVIII (1747, 75). Al restablecerse la paz entre España y Portugal, el fraile regresó a Sevilla donde se encargó de la música del convento carmelita de San José, pero no hasta alrededor de 1688, como afirma Stevenson (2001, 539). El 12 de febrero de 1675, cuando contaba con cerca de cuarenta y ocho años, fray Felipe de la Madre de Dios se embarcó hacia la provincia mercedaria de Lima. Su rastro se pierde entonces. No quedan registros de su arribo ni de su estancia en el virreinato del Perú, al menos no en los archivos históricos del Lima y Sevilla. Tampoco existen pruebas que lo vinculen directamente con la Catedral de Guatemala aun cuando la mayor parte de sus obras conocidas, algunas de ellas autógrafas, se conservan en ese recinto (Morales Abril 2021, 242).⁸

Fray Felipe de la Madre Dios parece pues haber viajado al Nuevo Mundo como hicieron en su tiempo otros portugueses. No hay evidencias de que el mercedario encontrara dificultades para emprender el viaje debido a su lugar de origen. Lo que sí se sabe es que la migración a la América española no era un trámite sencillo para los portugueses en general. La legislación vigente a finales del siglo XVI no la favorecía. Antes de 1580, año en que ocurrió la integración de Portugal a la Corona española bajo la hegemonía de los Austria, los portugueses estaban en la lista de los grupos prohibidos (Bradley 2001, 664). La unión entre Portugal y los reinos de Castilla permitió que los súbditos lusitanos —herederos de un imperio que abarcaba el Extremo Oriente, África, el Atlántico y Brasil— se diseminaran con mayor facilidad por todo el territorio bajo dominio español, estableciendo sus formas de expansión comercial y consolidando sus redes mercantiles

3. Para una aproximación al tema de la circulación, véase: Morales Abril 2016, 265-266. Véase también el estudio y transcripción de Robert Stevenson, 1976.

4. AHAG, Música, 0373, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, segunda mitad del siglo XVII.

5. AHAG, Música, S.702.a, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, finales del siglo XVII.

6. AHAG, Música, S.702.b, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, 1722.

7. La información de este párrafo puede corroborarse en el “Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala” todavía inédito. Agradezco a Omar Morales Abril su generosa disposición para permitirme consultar dicha herramienta. El nombre “Philippe de la Madre de Dios” figura también en las obras del compositor que conserva la Biblioteca Estatal de Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, consultado el 25 de septiembre de 2023, <https://www.bsb-muenchen.de/>. En este artículo uso el nombre castellanizado de “fray Felipe de la Madre de Dios”, en vez del portugués “frei Filipe da Madre de Deus” que se prefiere de manera más frecuente en la literatura anglosajona, para mantener la concordancia con las fuentes musicales guatemaltecas que son el centro de mi estudio.

8. Véase la nota 495 del trabajo de Morales Abril (2021).

y financieras. Antonio García de León afirma que en ese proceso —y probablemente también en otros aspectos de índole cultural y religiosa a él asociados— fueron los portugueses quienes se infiltraron en el imperio español y no a la inversa (2007, 44). Sin embargo, la asimilación de los portugueses no fue completa en el ámbito político. Ellos no llegaron a reconocer como suyo al monarca Habsburgo, así que conservaron su autonomía, entendiendo su circunstancia como una forma de dominación que finalmente los llevó a buscar la independencia en 1640 (García de León 2007, 46-47).

Con la Guerra de Restauración, la Corona española decidió erradicar a los portugueses. La secesión coincidió con el debilitamiento de las posesiones africanas y americanas de Portugal. Además, la persecución de los judíos portugueses por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición —que tuvo un antecedente importante en Perú entre 1635 y 1636, con la llamada “Complicidad Grande”— se recrudeció (García de León 2007, 53). No obstante el contexto, la migración de portugueses judíos o cristianos al virreinato del Perú parece haber sido constante durante el siglo XVII dada la favorable y atractiva situación económica y administrativa de ese territorio (Sullón Barreto 2010, 117). La presencia lusa se hizo notar en diferentes ambientes y espacios de ciudades como Lima, donde interactuó con sectores sociales y étnicos diversos (Sullón Barreto 2016, 78-114). A la par de los portugueses que ejercieron cargos de prestigio u oficios notables, o bien cuya singularidad quedó registrada en los anales de la Inquisición, existieron otros que sencillamente trasladaron y adaptaron al Nuevo Mundo un estilo de vida semejante al que tuvieron del otro lado del Atlántico; llevaron consigo elementos materiales e inmateriales de la cultura que les era propia y diseminaron así formas y modas portuguesas (Bradley 2001, 666). Para los católicos, en la esfera de la devoción, una de esas modas incluyó la tradición de meditar sobre el llanto de Jesús niño. Y eso fue porque la espiritualidad portuguesa desarrolló con particular esmero el tema de las lágrimas, tomando como referencia los ejercicios ignacianos.

Lágrimas en la espiritualidad portuguesa

El gusto de los portugueses por las lágrimas fue bien apreciado en la época moderna porque el llanto se entendía entonces como una expresión auténtica de emociones intensamente sentidas (Tausiet y Amelang 2009).⁹ Si se trataba de llorar en el marco de la religión, se creía que Dios otorgaba lágrimas en abundancia y, de manera excepcional, solo a quien las merecía; ese era el don de lágrimas (Tausiet 2009, 168-202). Y San Ignacio de Loyola [1491-1556] lo tenía, de ahí que llorase repetidamente a lo largo de su vida. El llanto fue una condición inseparable tanto de sus devociones como de su espiritualidad, según consta en el *Diario espiritual* [1544-1545]. De acuerdo con esas notas, el santo experimentaba una especie de calor interno mientras lloraba. Sus lágrimas eran una demostración visible de la gratitud y el amor hacia Dios que se encendían dentro de él mientras oraba. Pero, sobre todo, eran una forma de conocimiento infuso; por eso las lágrimas eran tan valiosas y necesarias para él (San Ignacio de Loyola 1963, 321-335).¹⁰ La inclinación de San Ignacio por el llanto marcó profundamente la religiosidad de los jesuitas. También alimentó su interés por aprender maneras de relacionarse con Dios llorando y por enseñar esos caminos a los laicos (Száráz 2017, 10-19). Para eso servían los sermones y, sobre todo, los *Ejercicios espirituales* [1548]. Estos últimos se diseñaron para guiar a los creyentes en su tarea de pintar con la mente escenas tan vívidas de la vida de Cristo que fuesen capaces de provocarles el llanto (San Ignacio de Loyola 2000).

En diversas partes de su manual, San Ignacio enfatiza la importancia de que el ejercitante pida lágrimas mientras medita e incluso de que se esfuerce por llorar. Pero fueron el agustino Tomé de Jesús [Lisboa, 1529-1582] y los jesuitas Diogo Monteiro [1562-1634] y Alexandre de Gusmão [Lisboa, 1629-Bahia, 1724] quienes ahondaron en el potencial emotivo de las lágrimas de Cristo que los ejercicios ignacianos no exploraron. Sus manuales de oración se publicaron por primera vez en Lisboa, Coimbra y Évora en 1602, 1610 y 1678, respectivamente, y después se tradujeron al castellano.¹¹ Esos trabajos glosan los mismos episodios de

9. Sobre el tema del llanto en la España moderna, sugiero consultar los capítulos incluidos en la sección titulada “La emoción ritualizada”. Tausiet y Amelang (2009).

10. “Diario Espiritual” (febrero 11-19).

11. Tomé de Jesús, 1602. Para este trabajo utilizo también la versión en castellano: Tomé de Jesús, 1753. Diogo Monteiro, 1630. Alexandre de Gusmão, 1678. Las traducciones del portugués de los manuales de Monteiro y Gusmão que aparecen en el cuerpo del texto son mías.

la vida de Jesús y usan el método que propuso San Ignacio; su peculiaridad reside en detenerse sobre aquellos detalles de cada episodio que mejor estimulaban —se creía— la sensibilidad y la empatía de los creyentes, haciéndolos sentir más cerca de Cristo.¹² Así se incorporaron las lágrimas de Jesús niño al repertorio de meditaciones sobre el Nacimiento.

Las reflexiones espirituales sobre las lágrimas encontraron o hicieron eco de la poesía cantada para Navidad que circulaba en los conventos portugueses desde finales del siglo XVI. Esa relación se observa entre los villancicos de fray Agostinho da Cruz [1540-1619] o sor Violante do Céu [1607-1693] y el *Arte de Orar* de Diogo Monteiro y la *Escola de Belem* de Alexandre de Gusmão (Morujão 1995, 131-167).¹³ La poesía de *Nace y al frío temblando* que puso en música fray Felipe de la Madre de Dios se sitúa en la estela de ese vínculo. Desde allí, llama la atención sobre cómo los contenidos semánticos articulados en la intersección de ambos géneros —la meditación y el villancico— trascendieron los límites de Portugal y alcanzaron el Nuevo Mundo inmersos en un proceso de circulación con múltiples aristas.¹⁴ A reforzar la idea de que el tópico de las lágrimas es portugués contribuyen las meditaciones reunidas por Tomé de Jesús en los *Trabalhos de Jesus*. Este, que es el manual de oración más antiguo de los tres que aquí tomo como evidencia, fue el libro más publicado en su traducción castellana durante los siglos XVII y XVIII.¹⁵ Las obras de estos autores (D. Monteiro, A. de Gusmão y Tomé de Jesús) permiten identificar tres ejes semánticos típicos de la meditación portuguesa sobre el llanto, que son: las lágrimas como prueba de la humanidad de Jesús, las lágrimas como facilitadoras de la redención y, por último, las lágrimas como estímulo para la conversión de quien las mira (Morujão 1995, 139). Estos ejes sirven para analizar la poesía del villancico de fray Felipe de la Madre de Dios y también para comprender mejor su codificación al lenguaje de la música.

La meditación en música

Nace y al frío temblando es un villancico para Navidad que presenta la estructura más típica del género; está dividido en un estribillo que muestra a Jesús en el pesebre durmiendo o llorando y un juego de cinco coplas que glosan los tópicos de las lágrimas y el sueño (texto 1).¹⁶ El núcleo temático de la poesía está en el versículo del *Cantar de los Cantares* (5:2) que reza: *Ego dormio et cor meum vigilat* (Yo duermo y mi corazón está en vela). Y en esto se parece a las meditaciones cuyas reflexiones a veces se desarrollan a partir de versículos bíblicos, intercalados en las diferentes fases de la oración, que funcionan como una especie de perícopa.

El versículo del “corazón vigilante”, como lo llama Santiago Sebastián (1990, 115), se asoció con la imagen del Niño Jesús dormido desde inicios del siglo XVI; así concilió la tradición visual de la época la aparente contradicción entre el reposo del cuerpo humano de Cristo infante con la actividad constante de su divinidad.¹⁷ Durante el siglo XVII fueron famosas, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, las esculturas en marfil del Niño dormido que produjeron las colonias portuguesas de la India bajo influencia jesuita

12. Conviene aclarar que la meditación es un tipo de oración adaptada para principiantes; se caracteriza entonces por ser una reflexión sencilla y emotiva sobre episodios específicos de la vida de Cristo. Esto la hace distinta de la contemplación, que representa el grado más alto de la unión con Dios. A este respecto, véase: Tanqueray 1930, 825-827.

13. I. Morujão (1995) examina el vínculo entre los manuales de espiritualidad y la poesía de los villancicos como una relación de intertextualidad.

14. Cf. Illari 2001, 514. El autor se refiere brevemente a las lágrimas como un tópico de probable origen español.

15. La traducción castellana de los *Trabajos de Jesús* fue bastante popular. Las impresiones conocidas son de 1619, 1697, 1726, 1738, 1751, 1753, 1773, 1780 y 1781. De los siglos XIX y XX se conservan las publicaciones de 1808, 1881, 1902 y 1922.

16. La poesía tiene una concordancia literaria con ligeras variantes en un villancico con música de Juan Sanz: Biblioteca Nacional de España, VE/83/4, *Letra de los villancicos que se cantaron en los maitines del Nacimiento de N. S. Jesucristo en la Santa Iglesia Metropolitana de esta ciudad de Sevilla* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1671).

17. Uno de los ejemplos europeos más tempranos de esa asociación está en el grabado del Niño Jesús dormido sobre la cruz que Giacomo Francia imprimió entre 1510 y 1530. Véase el objeto número 1857,0411.6 perteneciente a la colección del Museo Británico. *The British Museum*, consultado el 19 de diciembre de 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0411-6. El reposo del cuerpo como una actitud que oculta la vigilia de la divinidad es una fórmula que data de la época bizantina, aunque en aquel periodo esta solía asociarse con la figura de Cristo adulto dormido sobre la cruz; a este respecto, véase Belting 2009, 360.

(Gusella 2019).¹⁸ Uno de los grabados del Niño Jesús dormido que dio sustento gráfico a esas imágenes se debe al flamenco Hyeronimus Wierix (1553-1619).¹⁹ Su trabajo intitulado *Origo casti cordis* (El origen del corazón casto) representa al infante divino sentado sobre un corazón ardiente con el orbe sostenido en el regazo. El Niño apoya su rostro sereno sobre la mano en un gesto de descanso mientras mantiene los párpados bajos (fig. 1). Al pie de la figura hay dos citas bíblicas; la primera es el mismo versículo del *Cantar de los cantares* que sirve de núcleo al villancico.²⁰ La transposición del significado de la imagen a *Nace y al frío temblando* resulta estremecedor. A pesar de su semblante apacible, el Niño Jesús nunca descansa; duerme presa de una zozobra constante porque sueña con los pecados de la humanidad. Las lágrimas alivian la inquietud del reposo convirtiéndose en una fuente de sosiego, aun cuando implican otra forma de penar. El sufrimiento que conlleva para el infante dormir o llorar dota a las lágrimas y al sueño de un efecto redentor equivalente. La salvación de la humanidad que da sentido al sufrimiento se traduce finalmente en un motivo de alegría; de ahí que en la imagen —pero quizá también en la última copla del villancico— el pequeño Jesús sonría.



Figura 1. Hyeronimus Wierix, *Origo casti cordis*, antes de 1619, grabado, 69 x 45 mm, *The British Museum*.

18. En la página 581, F. Gusella reproduce una escultura en marfil, claramente inspirada en el grabado de Wierix, que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro. Para otro enfoque de las imágenes del Niño Jesús dormido, sugiero consultar Saviello 2013.

19. El grabado de Hyeronimus Wierix está disponible en: "Origo casti cordis", *The British Museum*, consultado el 31 de diciembre de 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-3125. Además del trabajo de Wierix, otro grabado importante, que también representa al Niño Jesús dormido, es el de Diana Scultori impreso en 1577: "The Christ Child slumbering on a flaming heart", PESSCA. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, consultado el 29 de diciembre de 2022, <https://colonialart.org/artworks/4236a>.

20. La segunda cita es un versículo tomado de Apocalipsis 3:20: *Ego sto ad ostium et pulso, si quis aperuerit ianuam intrabo ad illum* (Yo estoy a la puerta llamando. Si uno abre, entraré a su casa).

Texto 1. *Nace y al frío temblando*, texto y análisis formal.*Estribillo*

[Exordio: Presentación]

Nace y al frío temblando,
del corazón centinela,
durmiendo Amor se desvela
y el Sol se alegra llorando.

Identidades simbólicas de Jesús niño:
Amor y Sol

Dormido Amor, ¡qué prodigio!
Llorando el Sol, ¡qué milagro!
¡Ay, Dios! ¡Qué portento!
¡Jesús! ¡Qué milagro!

Admiración:
Lágrimas y sueño como prodigios.

Coplas

[Narración: Alternancia de tópicos]

Duerma, mi amor, en buen hora,
dándole alivio al cuidado,
cuando acostado me dice
lo que mi culpa ha costado.

Sueño

Llora mi Sol cuando siente,
más mis errores que el llanto,
pues dándole enojos este,
ellos enojos le han dado.

Lágrimas

Baste del llanto y repose
si le desvelan pecados,
pues redimirlos bien puede,
aun con los ojos cerrados.

Sueño como alternativa al llanto

Durmiendo Amor se desvela
porque de finopreciado
halla inquietud en el sueño
y en el desvelo descanso.

Sueño

Cuando más siente se alegra
y como sabe, penando,
que me dan vida sus penas,
el Sol se alegra llorando.

[Peroración: Lágrimas]
Exaltación de la alegría por el sufrimiento

Al poner en música una poesía con ese contenido simbólico, fray Felipe de la Madre de Dios cumple con la supuesta usanza de componer al menos un villancico de lágrimas para adornar la liturgia de Navidad, que contrastara con los villancicos de carácter jocoso o abiertamente festivo (Sacristán Ramírez 2019, 517). Pero, sobre todo, participa de la tradición portuguesa de meditar sobre las lágrimas de Cristo. El villancico mantiene en todo momento el tono familiar y reflexivo a la vez que es propio de las meditaciones; recupera al menos dos de los ejes semánticos de estas y los adapta al subgénero de la canción de cuna. Es decir, de los villancicos concebidos a manera de arrullo para el Niño Jesús.²¹ Los tópicos de las lágrimas y el sueño establecen el tono general de la poesía, influyen en la elección de las palabras y expresiones verbales. También determinan aspectos musicales tales como la tonalidad, el ritmo y su *tempo* implícito, los rasgos de la melodía, el contrapunto y las texturas sonoras (Illari 2019, 482). Así tenemos una obra compuesta en octavo tono (Re con tercera mayor, por natura, en claves altas) y ritmo ternario, dispuesta para cuatro voces

21. Sobre el desarrollo del subgénero villanciquero de la canción de cuna en Bolivia, véase Illari 2001, vol. I, 488-515.

(dos tiples, contralto, tenor) y acompañamiento, en la que cada tópico se expresa mediante un tipo específico de figuras retóricas musicales. Estas surgen a lo largo de la composición haciéndose evidentes por su relación con el texto (cf. Illari 2019, 482).²²

La composición intensifica el contenido del poema por medio de un lenguaje musical que resalta la afectividad asociada a los ejes semánticos de la literatura espiritual. Los versos iniciales del estribillo “Nace y al frío temblando, del corazón centinela” [c. 1-9] actúan como un exordio; invitan al oyente a mirar a Jesús padeciendo en el pesebre. De esa manera, el villancico enfatiza la humanidad del recién nacido en lo que semeja una síntesis del coloquio con que Tomé de Jesús dirige la vista del ejercitante sobre el cuerpo de Cristo: “Oh, divino Niño, cuán diferente sois de lo que parecéis. Los ojos humanos no ven en vos más que un muy pequeño y delicado cuerpo arrojado en el suelo encogido, llorando y tiritando de frío [...]” (1753, 50).²³ En el villancico, la música expresa de manera discreta la tensión intrínseca al contenido de los versos mediante una proliferación de disonancias que ponen en entredicho la rítmica apacible del metro ternario [c. 38-42]. Con ese recurso, fray Felipe de la Madre de Dios comunica el rigor del frío que mantiene al corazón despierto.

Para Tomé de Jesús, ese estado de alerta latente se traduce en una oposición entre las sensaciones del cuerpo y las emociones del alma que explica afirmando: “El cuerpo padece frío, destemplanzas de aires y de tiempos; el alma y la divinidad arden de vivo fuego” (1753, 78). El villancico retoma esa idea al revelar la divinidad del infante en términos de sus identidades simbólicas [texto 1]. Jesús es una analogía de Eros, el dios niño del amor. También es el Sol al que aluden los pasajes proféticos de Malaquías (4:2; 3:20) e Isaías (30:26) y que San Agustín interpreta y explica como un astro esplendente venido al mundo para disipar las tinieblas del pecado (1965, 138). De esta cualidad hipostática se desprenden dos oxímoron que son centrales para la música: “durmiendo Amor se desvela” y “el Sol se alegra llorando”. Cada verso corresponde a una frase musical que funciona a su vez como una unidad semántica; siguiendo esa vía, la música de “durmiendo Amor se desvela” transmite un reposo plagado de intranquilidad. La música expresa la inquietud redentora del sueño mediante inflexiones sucesivas que desafían el sentido de la estabilidad tonal. Esa exploración del espacio armónico, con cuatro puntos cadenciales, tiene lugar al inicio de la pieza —donde solo canta el tiple 1 con acompañamiento— y de nuevo hacia la mitad del estribillo [c. 9-14, c. 45-53]. Llegado ese punto, el desasosiego del desvelo se incrementa con la introducción de disonancias por retardos en las dos voces de tiple [c. 48-52].

Entonces el Niño Jesús se despierta en llanto. Y “sus lágrimas son”, en palabras de Alexandre de Gusmão, “su mejor elocuencia” (1678, 113). Diogo Monteiro atribuye el llanto a la inclemencia del entorno, pero también a la miseria humana, y sobre eso habla con Jesús niño: “[...] teniendo en ti todo, en mí encontráis falta de todo. Mueres de frío; estás en una gruta desabrigada y fría, pobre, llorando de puro desamparo en un pesebre” (1630, f. 193). A. de Gusmão, por su parte, las interpreta como un símbolo de profundo afecto cuando afirma que: “también llora este Sol porque las lágrimas que llora son rayos que desprende para abrasarnos en su amor” (1678, 282). Para Tomé de Jesús, “[...] al entrar en el mundo fue tanto el sentimiento que tuvo [Jesús] de las ofensas que los hombres hacen a Dios [...] que luego las comenzó a llorar. [...] Esas lágrimas debían de ser siempre muy copiosas” (1753, 56). Fray Felipe de la Madre de Dios echa mano del verso “el Sol se alegra llorando” para pintar con música esa abundancia de la que habla el autor agustino [c. 54-67]. Las voces lloran en un contrapunto tejido con líneas melódicas descendentes en semínimas que representan la caída de las lágrimas. El movimiento por semitono de las mínimas que corresponden a las sílabas de “llorando” —en las dos voces de tiple—, así como las síncopas y los retardos en el tiple 1 [c. 59-63] aumentan el *pathos* del pasaje; esto en un contexto que privilegia el color armónico sobre la tensión tonal. Recordemos que la retórica del llanto tiene por fundamento sonoro el octavo tono; “es este modo grave —dice Pablo Nassarre citando a Cicerón [1650-1730]— e influye en el alma alegría espiritual, fervientes deseos de las cosas eternas y de la vista de nuestro hacedor y creador”. Y luego, añade el propio Nassarre, “para los compositores modernos advierto que pueden componer por octavo tono todas aquellas letras que fueren alegres, pías, devotas, tiernas, que hablen de la Gloria, y de todo gozo espiritual” (1724, 80). Siguiendo esta

22. Para este trabajo utilicé la transcripción de *Nace y al frío temblando* que hizo Omar Morales Abril a partir del manuscrito con signatura 0373. Una grabación de la obra se encuentra disponible en: “Nace ya el frío”, YouTube, consultado el 20 de enero de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=xqZeq3tW0J8&t=108s>.

23. Véase también la página 73: “Nuestro divino maestro Jesús, apareciendo en el mundo nace desnudo como todos los hijos de Adán, en sitio desabrigado, [...] tiritando de frío sin abrigo ni comodidades”.

interpretación, la solemnidad alegre del octavo tono buscaría entonces potenciar el carácter contemplativo de la meditación contenido en la poesía del villancico, al tiempo que expresaría con ternura la felicidad de Jesús ante los beneficios de sus lágrimas.

Los versos finales del estribillo enseñan que tanto el sueño como las lágrimas causan admiración en quien las mira. Y eso se debe a que en la meditación sobre ambos elementos va implícito el descubrimiento de la redención que se anticipa en la infancia divina. Las coplas abordan ese tema, que es crucial en las meditaciones, creando una especie de narración en la cual se alternan glosas sobre los dos tópicos que pinta el estribillo, para concluir luego exaltando el llanto. *Nace y al frío temblando* anima las imágenes preferidas de la espiritualidad portuguesa y dramatiza la reflexión sencilla y emotiva característica de la meditación. El villancico juega con los recursos musicales para contradecir la placidez esperada de la canción de cuna y así transmite la incomodidad del frío que aqueja el cuerpo del recién nacido (disonancias), la inquietud de su sueño (inflexiones) y el flujo de sus lágrimas (melodías descendentes). Pero, también expresa la alegría subyacente a su sufrimiento (octavo tono). De esa forma parece preparar al oyente para preguntarse lo mismo que Alexandre de Gusmão sugiere en su meditación: “¿Mas qué quieres enseñar con esas lágrimas, maestro soberano? ¿A dónde se encamina la corriente de tal peregrina retórica?” (1678, 155). Una posible respuesta la pone Diogo Monteiro en boca del Niño Jesús: “Mis lágrimas os enseñarán penitencia; mi frío y desamparo, mortificación y humildad de corazón” (1630, f. 194). El cumplimiento de esa pedagogía parece buscarse, de hecho, en la elección del octavo tono como un sustrato sonoro cuya influencia es mayor —afirma Nassarre, citando esta vez a San Ambrosio— “en aquellos sujetos que son apacibles, humildes y mansos de corazón” (1724, 80).

Conclusión

Vemos entonces a Jesús recién nacido recostado en el pesebre. *Nace y al frío temblando* pinta con música los afectos asociados al sueño y a las lágrimas del infante divino que introdujeron los manuales de meditación portugueses. E insisto sobre la cuestión del origen porque, hasta donde me ha sido posible investigar, no hubo obras de espiritualidad anteriores a las publicadas en Portugal que hiciesen tanto hincapié sobre el llanto del Niño; ese llanto que, ya desde finales del siglo XVI, resonaba con música y parodiaba el habla portuguesa en conventos como el de sor María de la Antigua, perfilándose como un nuevo escenario devocional. Porque en su época de mayor auge, las lágrimas del infante divino no solo fueron una expresión física de sus emociones o sensaciones, sino que formaron parte de un sistema de pensamiento complejo, el cual podemos observar hoy estructurado en las cuatro áreas de la episteme que propone M. Foucault, a saber: semiótica [1], hermenéutica [2], lenguaje [3], conceptos y reglas [4] (2005, 26-52).

Así tenemos que los jesuitas Diogo Monteiro y Alexandre de Gusmão, al igual que el agustino Tomé de Jesús, vieron en las lágrimas de Jesús un signo que como tal debía interpretarse [1]. Por este motivo, sus trabajos desarrollan una hermenéutica del llanto que versa sobre dos puntos fundamentales [2]. El primero es que las lágrimas son una prueba irrefutable de la humanidad de Cristo ya de por sí patente en su condición de infante. El segundo es que las lágrimas son una manifestación de sufrimiento anticipado y, por lo tanto, son también una garantía de la redención. *Nace y al frío temblando* se apropia de estas interpretaciones, dramatiza la meditación y la hace más expresiva todavía. Y el villancico de fray Felipe de la Madre de Dios no es precisamente un caso extraordinario. La interpretación del llanto, así como las figuras retóricas musicales a él asociadas, suelen aparecer también en otros villancicos de lágrimas circulantes en los virreinos americanos. Esta conjugación de elementos, que se muestra de forma más o menos explícita según la obra de que se trate, muestra —a mi parecer— el largo alcance de las meditaciones portuguesas.

Durante el siglo XVII, las lágrimas fueron un lenguaje [3]. Las meditaciones las usaron en ese sentido y así dialogaron con otros textos sobre el llanto que se publicaron por primera vez a inicios del siglo. Entre esos escritos podemos mencionar, por ejemplo, las obras de Bartolomeo Ricci [1490-1569], Luis de la Puente [1554-1624] o Roberto Bellarmino [1542-1621]. Estos autores se concentraron en las lágrimas humanas, al igual que San Ignacio de Loyola; crearon taxonomías, teorías y definiciones que permitían comprender las causas, propósitos o virtudes del llanto de los seres humanos [4].²⁴ Las meditaciones portuguesas enriquecieron ese panorama; apelaron a la semejanza entre Dios y los seres humanos para profundizar en el entendimiento de las lágrimas divinas, procurando que se les percibiese como una demostración de amor.

24. Puente 1609. Ricci 1600. Bellarmino 1617.

En su trasiego al Nuevo Mundo, los villancicos de lágrimas hicieron eco de la comprensión afectiva, empática, que heredaron de las meditaciones. Las aventuras más afortunadas, como aquella que llevó a *Nace y al frío temblando* a la Catedral de Guatemala, permitieron que esos villancicos animasen a los creyentes de los virreinos a reflexionar sobre el llanto del Niño Jesús por un instante breve y tal vez, incluso, a llorar con él, si no en portugués, al menos sí tan copiosamente como lo hicieron alguna vez los portugueses.

Nace y al frío temblando

Villancico a 4 y solo, de Navidad

Transcripción paleográfica
y edición: Omar Morales Abril

Fray Felipe de la Madre de Dios
(circa 1626 - post 1675)

Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Papeles de música, 373

Estribillo

tiplé 1° sólo y a 4

tiplé a 4

contrato A 4

tenor

estribillo

Na-ce y al frí-o tem-blan-do, del co-ra-zón Cen-ti-ne

9

Ti.1

Ti.2

A.

T.

ac.

- la. Dur-mien-do A-mor se des-ve-la, se des-ve-la, y el Sol se a-le-gra llo-ran-do,

18

Ti.1 y el Sol se a - le - gra llo - ran - do, llo - ran - do. Na - ce y al frí - o tem - blan - do, del_

Ti.2 Na - ce y al frí - o tem - blan - - do,

A. del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la, na - ce y al frí - o tem -

T. Na - ce y al frí - o tem - blan - do, del_ co - ra -

ac. 3b

27

Ti.1 _ co - ra - zón, del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la, na - ce y al frí - o tem - blan - do, del_

Ti.2 del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la, del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la,

A. blan - do, del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la, del_ co - ra -

T. zón Cen - ti - ne - la, del_ co - ra - zón Cen - ti - ne - la,

ac.

36

Ti.1
co - ra - zón Cen - ti - ne - la, na - ce y al frí - o tem - blan - do, del co - ra - zón Cen - ti - ne -

Ti.2
na - ce y al frí - o tem - blan - do, del co - ra - zón, del co - ra - zón Cen - ti - ne -

A.
zón Cen - ti - ne - la, na - ce y al frí - o tem - blan - do, del co - ra - zón Cen - ti - ne -

T.
na - ce y al frí - o tem - blan - do, del co - ra - zón Cen - ti - ne - la, Cen - ti - ne -

ac.

45

Ti.1
la. Dur - mien - do A - mor, dur - mien - do A - mor se des - ve - la, A - mor, se des -

Ti.2
- la. Dur - mien - do A - mor, A - mor se del - ve - la, A - mor se des -

A.
- la. Dur - mien - do A - mor se des - ve - la, A - mor se des - ve - la, A - mor se des -

T.
la. Dur - mien - do A - mor, dur - mien - do A - mor se des - ve - la, se des - ve - la, des -

ac.

1) Un grado abajo en el manuscrito.
2) Un grado arriba en el manuscrito.

68

Ti.1 Dor - mi-do A - mor, ¡Qué pro - di - gio! Llo - ra - do el Sol, ¡Qué mi - la - gro! ¡Ay, Dios, ay, Dios,

Ti.2 ¡Qué pro - di - gio! ¡Qué mi - la - gro!

A. ¡Qué pro - di - gio! ¡Qué mi - la - gro!

T. ¡Qué pro - di - gio! ¡Qué mi - la - gro!

ac.

76

Ti.1 qué por - ten - to, por - ten - to, por - ten - to, ay, Dios, ay, Dios, qué por -

Ti.2 ay, Dios, ay, Dios, qué pro - di - gio, Ay, Dios,

A. ay, Dios, ay, Dios, qué por - ten - to, ay, Dios, ay, Dios, qué por -

T. ay, Dios, ay, Dios, qué por - ten - to, qué por - ten - to, por

ac.

84

Ti.1 ten - to, ay, Dios, qué por - ten - to! ¡Je - sús, Je - sús,___ qué mi -

Ti.2 ay, Dios, ay, Dios, qué por - ten - to! ¡Je - sús, Je - sús,___ ⁴⁾ qué mi -

A. ten - to, por - ten - to, qué por - ten - to! ¡Je - sús, Je - sús,___ qué mi -

T. ten - to, ay, Dios, qué por - ten - to! ¡Je - sús, Je - sús,___ qué mi -

ac.

90

Ti.1 Quedo la - gro! Je - sús, Je - sús,___ qué mi - la - - - gro._____

Ti.2 Quedo ⁴⁾ la - gro! Je - sús, Je - sús,___ qué mi - la - gro, qué mi - la - gro._____

A. [Quedo] la - gro! Je - sús, Je - sús,___ qué mi - la - - - gro, qué mi - la - gro.

T. Quedo la - gro! Je - sús, Je - sús,___ qué mi - la - - - gro._____

ac. Quedo la - gro! Je - sús, Je - sús,___ qué mi - la - - - gro._____

4) Mínima en el manuscrito.

98 **Coplas**

Ti.1

1. Duer-ma, mi A - mor, en buen ho - ra, dán - do - le a - li - vio al cui - da - do, cuan-do a - cos -
 2. Llo - ra mi Sol cuan - do sien - te más mis ē - rro - res que el llan - to, pues dán - do - le e -
 3. Bas - te de llan - to y re - po - se si le de - sue - lan pē - ca - dos, pues re - dí -
 4. Dur - mien - do, A - mor, se des - ve - la, por - que de fi - no pre - cia - do ha - lla in - quie -
 5. Cuan - do más sien - te se a - le - gra y co - mo sa - be, pe - nan - do, que me dan

Ti.2

1. Duer-ma, mi A - mor, en buen ho - ra, dán - do - le a - li - vio al cui - da - do, cuan-do a - cos -
 2. Llo - ra mi Sol cuan - do sien - te más mis ē - rro - res que el llan - to, pues dán - do - le e -
 3. Bas - te de llan - to y re - po - se si le de - sue - lan pē - ca - dos, pues re - dí -
 4. Dur - mien - do, A - mor, se des - ve - la, por - que de fi - no pre - cia - do ha - lla in - quie -
 5. Cuan - do más sien - te se a - le - gra y co - mo sa - be, pe - nan - do, que me dan

A.

1. Duer-ma, mi A - mor, en buen ho - ra, dán - do - le a - li - vio al cui - da - do, cuan-do a - cos -
 2. Llo - ra mi Sol cuan - do sien - te más mis ē - rro - res que el llan - to, pues dán - do - le e -
 3. Bas - te de llan - to y re - po - se si le de - sue - lan pē - ca - dos, pues re - dí -
 4. Dur - mien - do, A - mor, se des - ve - la, por - que de fi - no pre - cia - do ha - lla in - quie -
 5. Cuan - do más sien - te se a - le - gra y co - mo sa - be, pe - nan - do, que me dan

T.

1. Duer-ma, mi A - mor, en buen ho - ra, dán - do - le a - li - vio al cui - da - do, cuan-do a - cos -
 2. Llo - ra mi Sol cuan - do sien - te más mis ē - rro - res que el llan - to, pues dán - do - le e -
 3. Bas - te de llan - to y re - po - se si le de - sue - lan pē - ca - dos, pues re - dí -
 4. Dur - mien - do, A - mor, se des - ve - la, por - que de fi - no pre - cia - do ha - lla in - quie -
 5. Cuan - do más sien - te se a - le - gra y co - mo sa - be, pe - nan - do, que me dan

ac.

6 6b # #

106

Ti.1



1. ta - do me di - ce lo que mi cul - pa ha cos - ta - do, mi
 2. no - jos es - té, e - llos e - no - jos le han da - do, e -
 3. mir - los bien pue - de aun con los o - jos ce - rra - dos, los
 4. tud en el sue - ño y en el des - ve - lo des - can - so,
 5. vi - da sus pe - nas, el Sol se a - le - gra llo - ran - do, se a -

Ti.2



1. ta - do me di - ce
 2. no - jos es - té,
 3. mir - los bien pue - de
 4. tud en el sue - ño
 5. vi - da sus pe - nas,

A.



1. ta - do me di - ce
 2. no - jos es - té,
 3. mir - los bien pue - de
 4. tud en el sue - ño
 5. vi - da sus pe - nas,

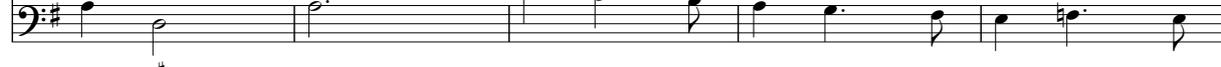
1. lo que mi
 2. e - llos e -
 3. aun con los
 4. y en el des -
 5. el Sol se a -

T.



1. ta - do me di - ce
 2. no - jos es - té,
 3. mir - los bien pue - de
 4. tud en el sue - ño
 5. vi - da sus pe - nas,

ac.



111

Ti.1

1. cul - pa ha cos - ta - - do, ha cos - ta - do.
 2. no - jös le han da - - do, le han da - do.
 3. o - jos ce - rra - - dos, ce - rra - dos.
 4. y en el des - ve - lo des - can - so.
 5. le - gra llo - ran - do, llo - ran - do.

Ti.2

1. lo que mi cul - pa ha cos - ta - do.
 2. e - llos e - no - jös le han da - do.
 3. aun con los o - jos ce - rra - dos.
 4. y en el des - ve - lo des - can - so.
 5. el Sol se a - le - gra llo - ran - do.

A.

1. cul - pa ha cos - ta - do, mi cul - pa ha cos - ta - do.
 2. no - jös le han da - do, e - no - jös le han da - do.
 3. o - jos ce - rra - dos, los o - jos ce - rra - dos.
 4. ve - lo des - can - so, des - ve - lo des - can - so.
 5. le - gra llo - ran - do, se a - le - gra llo - ran - do.

T.

1. lo que mi cul - pa ha cos - ta - do, ha cos - ta - do.
 2. e - llos e - no - jös le han da - do, le han da - do.
 3. aun con los o - jos ce - rra - dos, ce - rra - dos.
 4. y en el des - ve - lo des - can - so, des - can - so.
 5. el Sol se a - le - gra llo - ran - do, llo - ran - do.

ac.

Abreviaturas

AHAG, Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

Fuentes documentales

- AHAG, Música, 0028, Andrés Botello de Azambuja, *Si deshaces, Niño, el hielo*, segunda mitad del siglo XVII.
 AHAG, Música, 0392-3, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Las lágrimas*, segunda mitad del siglo XVII.
 AHAG, Música, 0373, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, segunda mitad del siglo XVII.
 AHAG, Música, S.702.a, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, finales del siglo XVII.
 AHAG, Música, S.702.b, Fray Felipe de la Madre de Dios, *Nace y al frío temblando*, 1722.
 AHAG, Música, 0439, José de Torres y Martínez Bravo, *Meu menino soberano*, finales del siglo XVII.
 AHAG, Música, S.500-01, José de Torres y Martínez Bravo, *Meu menino soberano*, finales del siglo XVII.

Bibliografía

- Barbosa Machado, D. 1747. *Bibliotheca Lusitana. Historica, critica e cronologica*. Vol. II. Lisboa: Ignacio Rodrigues.
- Bellarmino, R. 1617. *Il gemito della colomba ovvero della utilità delle lacrime*. Traducido por T. Cotoni. Roma: Bartolomeo Zannetti.
- Belting, H. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Akal: Madrid.
- Bradley, P. 2001. "El Perú y el mundo exterior. Extranjeros, enemigos y herejes (siglos XVI-XVII)". *Revista de Indias* 61, (223): 651-671.
- Fernandes, C. 2021. "Changing ceremonial and musical paradigms". En *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En línea], <http://journals.openedition.org/mefrim/10920>.
- Foucault, M. 1972. *Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Smith, A. M. S. (trad.). New York: Pantheon Books.
- . 2005. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Frost, E. C. (trad.). México: Siglo XXI.
- García de León, A. 2007. La malla inconclusa. Veracruz y los circuitos comerciales lusitanos en la primera mitad del siglo XVII. En *Redes Sociales en instituciones comerciales en el imperio español, siglos XVII*, Ibarra, A. y Valle, G. (eds.), México: Instituto Mora/Facultad de Economía-UNAM, pp. 41-83.
- Gusella, F. 2019. New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India: the Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658). *Journal of Jesuit Studies*, nro. 6: 577-597.
- Gusmão, A. de. *Escola de Belem, Jesus nascido no presépio*. Evora: Na Oficina da Universidade, 1678.
- Illari, B. 2019. "Agudeza de villancico: los Plumajes de Torrejón". En *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Borrego Gutiérrez, E. y Marín López, J. (eds.), Kassel: Reichenberger, pp. 477-575.
- . 2001. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. 4 vols. Tesis doctoral, University of Chicago.
- Letra de los villancicos que se cantaron en los maitines del Nacimiento de N. S. Jesucristo en la Santa Iglesia Metropolitana de esta ciudad de Sevilla*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1671.
- Monteiro, D. 1630. *Arte de Orar*. Coimbra: D. Gomez.
- Morales Abril, O. "Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala", inédito, s.f.
- . 2016. "Presencia de música y músicos portugueses en el virreinato de la Nueva España y la Provincia de Guatemala, siglo XVI y XVII". En *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Ferreira, M. P., Kassel: Reichenberger, pp. 265-293.
- . 2021. *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morujão, I. 1995. As lágrimas do Menino Jesus: entre a doutrina e a poesia. *Via Spiritus*, nro. 2: 131-167.

- Nassarre P. 1724. *Escuela de música según la práctica moderna*. Vol. I. Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe.
- Puente, L. de la. 1609. *Guía espiritual en que se trata de la oración, meditación y contemplación*. Valladolid: Juan de Bostillo.
- Ricci, B. 1600. *Instruzione di meditare*. Roma: Luigi Zannetti.
- Sacristán Ramírez, C. 2019. “En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad”. En *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Borrego Gutiérrez, E. y Marín López, J. (eds.), Kassel: Reichenberger, pp. 516-544.
- San Agustín de Hipona. 1965. *Narraciones sobre los salmos*. Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Ignacio de Loyola. 1963. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- . 2000. *Ejercicios espirituales*. Santiago Arzubialde (ed.). Bilbao: Ediciones mensajero.
- Saviello, A. 2013. “Transcendancy in Transcultural Perspective: The Indo-Portuguese ‘Good Shepherd’ Ivories”. En *The Challenge of the Object: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, Nürnberg: G. Ulrich Großmann, pp. 193-197.
- Sebastián López, S. 1990. “El tema del corazón vigilante”. *Ars longa: cuadernos de arte*, nro. 1: 115-117.
- Sor María de la Antigua. 1690. *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*. Sevilla: Lucas Martín de Hermosilla.
- Stevenson, R. 1976. *Villancicos portugueses [Portugaliae Musica XXIX]*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- . 2001. “Madre de Deus, Filipe da”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, Stanley Sadie (ed.), London: McMillan Publishers, pp. 539-540.
- Sullón Barreto, G. 2010. “Portugueses en el Perú virreinal (1570-1680): Una aproximación al estado de la cuestión”. *Mercurio Peruano*, nro. 530: 116-129.
- . 2016. *Extranjeros integrados: portugueses en la Lima virreinal 1570-1680*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Száráz, O. 2017. “Tears and Weeping in Jesuit Missions in Seventeenth-Century Italy”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 86(171): 7-47.
- Tanqueray, A. 1930. *Compendio de teología ascética y mística*. García Hughes, D. (trad.). Paris: Desclée & Co..
- Tausiet, M. y Amelang, J. S (eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid: Abada.
- Tausiet, M. 2009. “Agua en los ojos: el ‘don de lágrimas’ en la España Moderna”. En *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Tausiet, M. y Amelang, J. S. (eds.), 168-202. Madrid: Abada.
- Tomé de Jesús. 1753. *Trabajos de Jesús*. Flores, E. (trad.). Vol. I. Madrid: Antonio Marín.
- . 1602. *Trabalhos de Iesu. Primeira parte, trata de XXV. Trabalhos que o Sehor passou desda hora enm que foi concebido até a noite de sua prisao*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

Fuentes electrónicas

- Bayerische Staatsbibliothek, <https://www.bsb-muenchen.de/>
- PESSCA. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, <https://colonialart.org/artworks/4236a>
- The British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0411-6;
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-3125
- Mélanges de l'École française de Rome, <https://journals.openedition.org/mefrim/>
- YouTube, “Nace ya el frío”, Ensemble Prosodia, <https://www.youtube.com/watch?v=xqZeq3tW0J8&t=108s>

MÉXICO: UN GOLFO DE BIENES EN LA GLOBALIZACIÓN TEMPRANA. HACIA UN REPOSICIONAMIENTO DE *GRANDEZA MEXICANA* (1604)

Rocío Belén Hernández
IECH (UNR/CONICET) – Argentina
rocio_hernandez@live.com

Resumen

El presente trabajo revisa el concepto de “autor transatlántico” con el que, desde la crítica literaria, se ha concebido la figura de Bernardo de Balbuena, autor de la celebrada *Grandeza mexicana*. Desde una perspectiva crítica, exhibe los postulados eurocéntricos que aloja la noción, al tiempo que presta atención al contexto de producción del poema y a su análisis literario, ofreciendo una lectura que reposiciona la obra en la tradición literaria latinoamericana.

Asimismo, dicho abordaje crítico se funda en la lectura del reposicionamiento poético de la ciudad de México. En *Grandeza mexicana*, la imagen de la ciudad se presenta indisociable de su ubicación geopolítica privilegiada y, al ocupar el centro de la escena comercial de escala global, configura una nueva imagen del mundo que tensiona el orden político imperante.

Palabras clave: *autor transatlántico – México – reposicionamiento – Grandeza mexicana – globalización temprana*

Abstract

This paper reviews the concept of “transatlantic author” with which, from the literary criticism, the figure of Bernardo de Balbuena, author of the acclaimed poem *Grandeza Mexicana*, has been conceived. From a critical perspective, it exhibits a Eurocentric proposition while paying attention to the context of the poem's production and its literary analysis, offering a reading that repositions the work in the Latin American literary tradition.

Furthermore, this critical approach is based on the reading of the poetic repositioning of Mexico City. In *Grandeza Mexicana*, the image of the city takes on a privileged geopolitical position and, by occupying the center of the commercial scene on a global scale, it shapes a new image of the world that challenges the prevailing political order.

Keywords: *Transatlantic Author – Mexico – Repositioning – Grandeza Mexicana – Early Globalization*

Recibido 4/4/23

Aprobado 5/9/23

MÉXICO: UN GOLFO DE BIENES EN LA GLOBALIZACIÓN TEMPRANA. HACIA UN REPOSICIONAMIENTO DE *GRANDEZA MEXICANA* (1604)

[...] que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra, madre.

De la común maldición,
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes.

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales,
y cuantos el dulce Lotos
de sus riquezas les hace
olvidar los propios nidos,
despreciar los patrios lares,
pues entre cuantos la han visto,
se ve con claras señales,
voluntad en los que quedan
y violencia en los que parten.

Sor Juana Inés de la Cruz, “Poema 37”
[“Grande Duquesa de Aveyro...”, 1725]
en *Obra selecta*, Tomo I, Ayacucho: Caracas, 1994.

Este fragmento reúne una serie de motivos que iluminan hacia atrás la tradición literaria latinoamericana en general y novohispana en particular. De hecho, América como tierra de abundancia, que se presenta pródiga sin necesidad de esfuerzo humano, fuente inagotable de riquezas, proveedora de metales, polo de atracción para desencadenar largos periplos, hazañas y tránsitos (sin olvidar los modos en que se juegan el arraigo y el desarraigo) son algunos tópicos que encontramos en varias crónicas de tradición occidental sobre la conquista de México. Incluso reaparecen en un poema clave de comienzos del siglo XVII como es *Grandeza mexicana*, cuyo autor, Bernardo de Balbuena, nace en Valdepeñas y se traslada a Nueva España alrededor de los veinte años de edad. Es en esta obra donde quiero detenerme.

El poema es clave por varios aspectos sobre los que convoca a reflexionar: por un lado, nos ofrece la percepción de una porción de América por parte de alguien que ha abandonado su patria y, a su vez, nos brinda un mapa —literario— de la ciudad de México, de su ubicación en el globo y de las conexiones e intercambios que mantiene dicha ciudad con muchas otras ciudades esparcidas a lo largo del tiempo y del espacio mundial.

Estos dos aspectos son los que me propongo abordar en este trabajo. Para empezar, en relación con el primero, pretendo discutir, dadas sus implicancias ideológicas, la categoría de “autor transatlántico” (2011, 26) con la cual Asima Saad Maura concibe la figura de Balbuena. Por otra parte, pretendo reflexionar sobre lo que el poema aborda como fundante de la ciudad de México: la codicia, el interés y, con ellos, el comercio que habilitan la centralidad de México y la posibilidad de ver la gravitación de lo global en lo local.¹ A tal fin, me valdré de estudios históricos que me permitirán dar cuenta de las coordenadas espacio-temporales en las

1. *Grandeza mexicana* es un claro ejemplo de que, como afirma Yun-Casalilla (2020), en lo local se pueden buscar dimensiones globales.

que se gesta y ve luz el poema. Sin embargo, cabe destacar que no es mi intención —como ha hecho parte de la crítica literaria— reducirlo a un mero documento de época, sino comprender los condicionamientos que posibilitan la visión de la ciudad y del mundo que allí presenta el poeta.

Hacia una crítica de la crítica eurocéntrica

La historia editorial de *Grandeza mexicana* (México, 1604) está marcada por un largo silencio de más de dos siglos que se interrumpe a principios del siglo XIX y comienza a disiparse con mayor contundencia a partir de la tercera década del siglo XX: a la reimposición que lleva a cabo la Real Academia Española en 1821, con un prólogo que le presta escasa atención, le sigue la aparición de una serie de ediciones —anotadas y/o acompañadas de estudios preliminares— que empiezan a diseñar un panorama crítico que le da acogida a esta obra.² Al respecto, la Introducción que presenta la edición de Cátedra (2011) es uno de los prólogos más completos. Por darle lugar a un abordaje en clave contemporánea y por su impacto, gracias al prestigio, circulación y alcance de la editorial, considero importante realizar una revisión de algunos de los postulados allí presentes.

En dicho estudio introductorio, Asima Saad Maura parece perfilarse en una posición intermedia que busca no encasillar la figura de Balbuena ni como español ni como americano. De este modo, asegura que su intento busca no “enmarcar, ni mucho menos limitar, a Balbuena y su producción literaria; no sería justo hacer una mera apreciación parcial desde o hacia lo español, punto de vista predominante hasta años más recientes cuando por fin se publican los estudios críticos de Creer, Dopico-Black, Pratt y Torres” (Saad Maura 2011, 13).

Asimismo, toma distancia de “la tendencia prevaleciente en la historiografía literaria [que] ha sido la de ubicar a Balbuena dentro del marco hispanoamericano por el *mero hecho*³ de haber escrito su obra en y sobre el ‘Nuevo’ Mundo” (2011, 26). Se evidencia que, para Saad Maura, el contexto de producción que —considero— involucra de lleno el lugar desde el cual se escribe, parece ser algo anecdótico, sin importancia o trascendencia. Si, por un lado, les resta validez a los abordajes de este tipo, considera que algunos argumentos en favor de Balbuena como poeta americano valdrían la pena ser considerados. Al respecto, cita a Octavio Paz y a Matías Barchino, quienes ven una inflexión americana⁴ en el barroco, “la estética de su tiempo”. Pese a que Saad Maura apunta que “Visto de este modo podemos aceptar la clasificación de poeta americano que algunos le otorgan a Balbuena ya con cierto respaldo y trasfondo que apoye el término” (2011,13), no se deja convencer por los planteos que proponen una lectura exclusivista, y termina por concluir que “el tema es rico y continúa abierto a debate” (2011, 42). Inmediatamente después, propone tomar otro camino: “continuemos con el aspecto de la geografía y los viajes transatlánticos de Balbuena, situación que lo mantenía ‘a caballo entre España y América’” (2011, 42). Como lo había anticipado, la crítica se propone realizar

un nuevo acercamiento que ayude a ubicar mejor a esta poeta cronista y su obra, no solo dentro del canon americano *como han querido muchos*⁵, sino dentro del llamado Siglo de Oro o Temprana Edad Moderna en que nació, se crió y vivió. Establecerlo de esta manera nos lleva directamente a estudiar a Balbuena bajo el rótulo de verdadero autor transatlántico, si no el primero, uno de ellos (2011, 25-26).

Aparentemente, las repetidas travesías por el Atlántico (de España a Nueva España y viceversa) junto con la incorporación y yuxtaposición que hace en su obra de “descripciones geográficas” y de “personajes y cualidades pertenecientes a distintas áreas” con las que lograría “la apropiación y la enajenación [...] de la topografía americana (específicamente la de México) otorgándole un *exotismo diferente al original*”⁶

2. Las ediciones más importantes ven luz en 1930 (John van Horne), 1941 (UNAM), 1971 (Porrúa), 2011 (Cátedra), 2012 (Biblioteca Nueva) y 2014 (Academia Mexicana de la Lengua). La última restituye el prólogo de Biblioteca Nueva.

3. El destacado es mío.

4. Paz señala que esa inflexión sería “su inagotable fantasear, su amor a la palabra plena y resonante y el mismo rico exceso de su verbosidad”; y Barchino señala “una forma nueva de hacer poesía” (Saad Maura 2011, 42).

5. El destacado es mío. Con este modalizador, marca su desacuerdo con las lecturas que hacen de Balbuena un escritor exclusivamente americano.

6. El destacado es mío.

(2011, 49), Balbuena se consagraría como un “verdadero autor transatlántico” y *Grandeza mexicana* como “ejemplo transatlántico de geografía letrada” (2011, 23). Sin embargo, Saad Maura no precisa el concepto y, en lugar suyo, hace una afirmación que no contribuye a esclarecerlo: “Lo que más define a Balbuena como poeta hispano-transatlántico es su conocimiento de la historia, la política, la geografía y las exigencias del momento” (2011, 59).

Pese a dicha falencia, de su desarrollo se deduce que dicho concepto convoca la mezcla, el hibridismo cultural e incluso la *semiosis colonial*⁷; pues Balbuena “crea un espacio en el que coinciden y se dan cita lo ‘Viejo’ y lo supuestamente ‘Nuevo’” (2011, 51). Habría, pues, una “zona de contacto” (2011, 43) entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Sin embargo, como el Nuevo Mundo se ha borrado, no resulta claro cuáles son sus rasgos ni sus huellas.

Al respecto, en su análisis, Saad Maura sostiene que la geografía presentada por Balbuena no es “la original”, ya que ha pasado por el tamiz de las formas barrocas que provienen de Europa Central a través de España. A propósito de esto, introduce la hipótesis de que “Balbuena [...] a su manera utiliza lo europeo para cifrar o encubrir la realidad, el conflicto entre imperio/colonia, colonizador/colonizado” (2011, 49): “escribía para encubrir el deterioro que estaba experimentando el Imperio, a la vez que para complacer y obtener favores de la Corona”⁸ (2011, 47). Por estos motivos, omite “los acontecimientos históricos de la Nueva España como fueron las revueltas, las inquisiciones, la división de castas y, por consiguiente, la opresión continua de la población indígena” (2011, 48).

Dicho esto, cabe preguntarse cuáles serían los elementos representativos de cada Mundo que estarían involucrados en el vínculo, en la zona de contacto. Por un lado, ¿qué hay de representativo de la nueva ciudad de México si los elementos típicos (la presencia indígena y los acontecimientos históricos particulares) son suprimidos y la geografía y topografía novomundistas presentan un “exotismo diferente al original”? Por otra parte, ¿qué aporta el Viejo Mundo?, ¿solo las formas barrocas?

Considero que Asima Saad Maura, en su afán de implementar cierta “justicia crítica”, pretende escapar de un enfoque eurocéntrico proponiendo la fórmula conciliatoria de “autor transatlántico” que, por un lado, presenta varias inconsistencias y, por otro, reviste también un cariz eurocéntrico del que la autora procura apartarse pero del que no logra salir.

En primer lugar, como se ha evidenciado, el nuevo concepto no solo apunta a una zona de contacto entre lo americano y lo europeo que la argumentación no consigue sostener, sino que sugiere una equivalencia entre los dos Mundos que no es tal. La relevancia y el predominio del Viejo Mundo frente al Nuevo se hacen patentes cuando descubrimos que la autora sostiene que las formas barrocas aportadas por el primero serían determinantes frente a una geografía americana desdibujada y reducida a mera “plantilla” (Saad Maura 2011, 49) o telón de fondo donde ubicar las maravillas de ciudad.

7. Considero que Asima Saad Maura hace un uso libre, desapegado de la precisión teórica con que Walter Mignolo define el concepto *semiosis colonial*. Interpreto que lo utiliza como sinónimo de mezcla, mestizaje o hibridismo, sin considerar el diferencial de poder entre las culturas implicadas que este concepto entraña. Según Mignolo (*El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad de Cauca, 2016 [1996]), las diferencias entre culturas se traducen en una jerarquía de valores que justifica la explotación, el control y la dominación; por lo tanto, esas diferencias no son ontológicas ni culturales, sino coloniales. Además, el concepto supone una superación del “discurso colonial” en tanto y en cuanto incluye las “escrituras no alfabéticas” y, como explica Mario Rufer, “un sinnúmero de prácticas significantes que no tienen lugar en la teoría de la enunciación justamente porque corresponde a ‘decires fuera de lugar’” (*Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, coord. Beatriz Colombi, Buenos Aires, CLACSO, 2021, p. 417). La “yuxtaposición de signos provenientes de culturas diferentes”, a los que Saad Maura se refiere citando a Mignolo para aludir a lo que considera un proceso de apropiación de la geografía americana por parte de Balbuena, no corresponde al tipo de signos a los que se refiere este pensador. Parece que Saad Maura fuerza el uso de este concepto teórico e incluso la interpretación del poema en dicho sentido. Para ella, “Balbuena pone de relieve las dicotomías España/México y Viejo Mundo / Nuevo Mundo” y “Aunque seguramente esa no era su intención, el poeta reseña el caos existente que ha sido producto del encuentro entre esos dos mundos, dos signos tan dispares uno del otro” (2011, 49). El hecho de querer implementar el concepto de *semiosis colonial*, la conduce a afirmar que existe una dicotomía que no es tal (según ella, el Nuevo Mundo se ha borrado) y un conflicto o caos difícil de encontrar si se considera que en la ciudad que construye el poeta reina la armonía: todas las partes cumplen su función en perfecta “trabazón y enga[r]ce humano” (Balbuena 2014, 179), “Todos en gusto y en quietud dichosa / siguen pasos y oficios voluntarios” (Balbuena 2014, 204); México es el paraíso divino en la tierra y “Solo el furioso Dios de las batallas / aquí no influye” (Balbuena 2014, 179).

8. Gran parte de la crítica ha señalado que las distintas obras de Balbuena acompañan un ascenso en su carrera eclesiástica. En cambio, la intención de encubrir la decadencia del imperio es una hipótesis que le corresponde exclusivamente a Saad Maura.

A su vez, no puede dejar de observarse el tinte eurocéntrico que implica recortar Asia del Viejo Mundo y reducir este a Europa o, específicamente, a España, sobre todo teniendo en cuenta la importancia que lo oriental cobra en el delineado de la ciudad que nos presenta la *Grandeza mexicana*. Si bien, en su análisis, Saad Maura hace alusión al continuo intercambio entre Oriente y Occidente, no le da al influjo asiático la relevancia que merece. Deducimos que lo incluye simplemente como parte de la mezcla de “asuntos, y personajes de épocas y espacios distintos” (2011, 43) que convoca el poeta o, bien, como máscara, puesto que hacia el final del estudio la autora lo asocia a una función específica: ser un maquillaje que, al igual que la influencia europea, utiliza Balbuena para “encubrir el lado ‘feo’ de la historia” (2011, 59).

Siguiendo —recordemos—, pensar a Balbuena como “autor transatlántico” implica entender su quehacer literario dentro la “Temprana Edad Moderna en que nació, se crió y vivió”. De esta forma, el concepto en cuestión sugiere la primacía del tiempo sobre el espacio o, mejor dicho, indica que las peculiaridades del espacio —la ciudad de México, en este caso— son borradas u homogeneizadas por una temporalidad común que, como han demostrado los pensadores decoloniales (Dussel y Mignolo entre ellos), construye Europa para presentarse a sí misma como la meca de la civilización. Continuando esta línea de sentido, se entiende que, para Saad Maura, el espacio desde donde se escribe sea algo “mero” o un detalle nimio y que considere que, “al escribir sobre tierras americanas —en especial México—, Balbuena desvíe el foco de atención hacia la periferia, a la vez que se establece él mismo en el justo centro del quehacer literario *tanto de América como de España*” (2001, 43). Como se observa, la crítica no solamente se vale de la dicotomía centro/periferia que ha sido bastante cuestionada por la historiografía,¹⁰ sino que también parece no concebir que la visión ofrecida por Balbuena es la de un sujeto colonial (Adorno 1988) que se ha desplazado de su centro en múltiples sentidos. En otras palabras, al no darle la importancia que el espacio merece, Saad Maura no tiene en cuenta lo que ya han señalado Barbara Fuchs y Yolanda Martínez-San Miguel: “tanto para la geopolítica como para la tradición literaria, el intercambio transatlántico se ve muy distinto desde México en los albores del siglo XVII” (2009, 693).

A su vez, cabe destacar que disolver el espacio dentro del tiempo de la Modernidad supone negar la existencia de configuraciones culturales (y literarias) diferentes. Por esta razón, es de esperarse que, para Saad Maura, el canon americano termine siendo absorbido por el canon del Siglo de Oro y resulte indiferenciado de él.

La fórmula conciliadora de “autor transatlántico” con la que la crítica reclama la pertenencia del poeta a ambos mundos tiene consecuencias políticas e ideológicas en tanto y en cuanto conserva vicios de un posicionamiento que termina haciendo primar a España sobre América. Así, el gesto eurocéntrico parece impactar en varios niveles dificultando toda posible distinción. En línea con esto, no llama la atención que Saad Maura reconozca a medias la centralidad de México: pues, la grandeza de México sería en realidad grandeza de España. Dado que Balbuena concluye su largo poema con la siguiente cuarteta:

de mi pobre caudal el corto empleo
 recibe este amago, do presente
 conozcas *tu grandeza*¹¹, o mi deseo
 de celebrarla al mundo eternamente (2014, 284)

Saad Maura sostiene: “Para él, México era una metáfora de España, símbolo de progreso y urbanidad”, y que “las glorias que Balbuena recrea sobre el Nuevo Mundo responden a las eternas glorias de España; tanto los temas como el contenido de sus obras son ejemplo de su erudición y de sus profundas raíces europeas”

9. El destacado es mío.

10. Esta dicotomía supone la asignación de pasividad y dependencia para la periferia, América en este caso. Carmagnani afirma que este dualismo “hasta ahora se ha utilizado para caracterizar superficialmente las relaciones que se dan en la monarquía compuesta entre las diferentes áreas y dentro de ella” (2012, 336). Para Hausberger, es pertinente pensar en términos de una Historia Multipolar en la que la América española es “un polo de la globalización temprana, a pesar de su dependencia del contexto estructural en que se ve insertada” (2019b, 1837).

11. El destacado es mío. Ese “tu” refiere a España, puesto que el poeta sobre el final (en el Epílogo) cambia de destinatario: ya no se dirige a Doña Isabel de Tobar y Guzmán, quien ha solicitado el retrato de la ciudad, sino a su “patria dulce”.

(2011, 48). Si bien, retomando a Mignolo, la autora plantea que el centro móvil¹² del mundo ha cruzado el Atlántico para instalarse en México y presentar un nuevo mapa, una nueva cartografía, sostiene que a Balbuena “solo le interesa alabar el nivel que ocupa México como metrópoli del mundo gracias a la injerencia del poderío español” (2011, 24).

Si el centro del mundo ha cruzado el Atlántico, pero México es, en verdad, una metáfora de España, deducimos que no habría un desplazamiento genuino, real o —mejor dicho— auténtico. En desacuerdo con la autora en cuestión, plantearé, basándome en el análisis literario y también histórico, otra lectura sobre la centralidad del México que la *Grandeza...* exhibe en su esplendor.

Desde otro posicionamiento, consideramos que el sitio desde donde el poeta construye su visión es clave. Si para esta época el México histórico es punto de acopio y de redistribución de bienes europeos, asiáticos y de plata, por lo que se configura como punto neurálgico en una red de circuitos intercontinentales e interamericanos (Bonialian 2012), cabe sospechar que el México literario de Balbuena algo le debe a esa realidad histórica.

Considerando esto, lo oriental no sería tanto maquillaje para camuflar un imperio que empieza a mostrar signos de crisis,¹³ ni tampoco indicio de un “exotismo diferente al original”, sino registro de la historia por un poeta que afirma: “Solo diré de lo que soy testigo, / digno de Homero y de la Fama espanto” (Balbuena 2014, 184).

Dado lo expuesto hasta aquí, se vuelve necesario hacer las siguientes salvedades. Por un lado, en relación con lo formal, si bien, como indica Serge Grusinski —¿quién lo negaría?—, en su travesía por el Atlántico, Balbuena “lleva en su equipaje y más aún en su cabeza todo un repertorio de formas y géneros” de origen europeos (2015 [2004], 307), el poema refuncionaliza formas y tópicos típicos de las crónicas de Indias (Hernandez 2019), lo cual ya acredita un distanciamiento de los moldes europeos. Por otro lado, con relación a lo argumental, el influjo oriental transpacífico es clave en la presentación de la ciudad diseñada por Balbuena, ya que es su convergencia en ese sitio lo que define la singularidad y centralidad mundial de México. En este sentido, creemos que lo oriental, más que funcionar en favor de la construcción de una imagen favorecedora del Imperio español, opera tensionándola en tanto contribuye a la configuración de la opulenta imagen de poder de la ciudad virreinal.

México, quicio del mundo

Se percibe en *Grandeza mexicana* una clara conciencia global puesto que, en la descripción de la ciudad de México, el poeta no cesa de referir su inserción en la esfera terrestre. Solo por dar algunos escasos ejemplos, citaré los siguientes versos: es “centro de perfección, del mundo el quicio” (Balbuena 2014, 171), “centro y corazón desta gran bola” (2014, 267), “la ciudad más rica / que el mundo goza en cuanto el sol rodea” (2014, 169), “de más contratación y más tesoro / que el norte enfría ni que el sol calienta” (2014, 197).

En la lectura, puede comprobarse una y otra vez el lugar destacado y prominente que ocupa esta ciudad en la configuración mundial de una red de ciudades importantes, pero ninguna, cabe aclarar, tan pujante, opulenta y sobresaliente como México. Alienta a imaginar un mapamundi algo peculiar, con México en una posición destacada dada su centralidad religiosa (es “Nueva Roma”) y comercial. Esta reacomodación con un centro global nuevo es concomitante a la visión de alguien que, si bien no olvida su tierra natal —“y a tus playas / mi humilde cuerpo vuelva, o sus cenizas” (Balbuena 2014, 283)—, manifiesta:

que yo México estoy a mi contento,
adonde si hay salud en cuerpo y alma
ninguna cosa falta al pensamiento.

Ríndase el mundo; ofrézcale la palma;
confiese que es la flor de las ciudades
golfo de bienes y de males calma (Balbuena 2014, 212).

12. En *El lado más oscuro del Renacimiento...*, Mignolo explica que, hacia fines del XVI, Ptolomeo se erige en el paradigma de la racionalización geométrica del espacio e indica que “Desde la perspectiva geométrica la superficie de la Tier[r]a puede ser dibujada desde centros de observación igualmente válidos (y móviles)” (2016 [1996], 264-266).

13. Saad Maura no aclara cuáles son los signos de crisis que el maquillaje oriental oculta.

El rasgo distintivo, cimiento y fundamento de esta gran ciudad es el interés. Esta “dulce golosina”, ligada a la codicia, organiza tanto jerarquías como la vida social y económica. Es “oculta fuerza, fuente viva / de la vida política y aliento” (Balbuena 2014, 179) que impone leyes a los hombres gracias a las cuales “unos a otros se ayudan y obedecen en esta trabazón y enga[r]ce humano” (2014, 179).

Confrontarse¹⁴, cartearse, comunicarse, tratar, contratar¹⁵, vender, baratar¹⁶, tráfago¹⁷, concurso¹⁸, etc. son palabras que se reiteran una y otra vez para dar cuenta de las relaciones comerciales que, claro indicio de la globalización temprana (Hausberger 2019a [2018]), México establece con todas las naciones¹⁹ del orbe. Es esto lo que hará de la ciudad un mundo de grandezas abreviadas, por lo que “es muy justo / que, el que este goza, de otro no se acuerde” (Balbuena 2014, 196).

Eje del mundo, quicio alrededor del cual gravitan las ciudades más importantes, México tiene “todo el orbe encadenado” (Balbuena 2014, 240): “al mundo por igual divide, / y como a un sol la tierra se le inclina / y en toda ella parece que preside” (Balbuena 2014, 200).

Como ha afirmado Grusinski (2015 [2010]) al analizar la historia de la “mundialización ibérica”, los procesos que la hacen posible involucran las cuatro partes del mundo, lo cual complejiza sobremedida la relación centro-periferia. Al respecto, la ciudad de México tal como la presenta la *Grandeza...*, al comunicarse y comerciar tanto con Oriente como con Occidente, está lejos de ser una pasiva periferia colonial. Al contrario, México es “corazón mercantil del imperio” (Bonialian 2014).

La centralidad que adquiere Nueva España —México en particular— tiene que ver con la peculiaridad geográfica que López de Velasco le asignaba a las Indias Occidentales, a las que “el Mar Océano [...] cerca y rodea por una parte y otra, diferentemente que a lo que llaman la India Oriental, adonde solamente por una parte llega” (1894, 54). El historiador Mariano Bonialian (2011, 2014, 2019) explica que dicha condición se vuelve determinante en las configuraciones económicas y las tensiones políticas del momento y que, al encadenar fenómenos que ocurren en las costas atlánticas y pacíficas, América se reubica en el centro del escenario global. El investigador ha demostrado que, gracias a su ubicación espacial estratégica que “logra enlazar China por el Pacífico y Europa por el Atlántico” (2014, 27), en este temprano momento colonial, la Ciudad de México funciona como engranaje que pone en marcha un modelo comercial de alcance imperial y mundial. Dicho modelo involucra circuitos de intercambio entre la triangulación América-Asia-Europa que, como anuncia el poema, tienen a México como paso obligado:

la plata del Pirú, de Chile el oro
viene a parar aquí [...]

14. Confrontar es “v. n. Congeniar una persona con otra, tener entre sí cierta sympathía, que naturalmente convengan en las inclinaciones y afectos, y pasiones del ánimo”. *Diccionario de Autoridades* (1729), tomo II. Disponible en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>

15. Contratar: “v. n. Comerciar, traficar, ajustar, convenir, o hacer algún contrato u obligación”. *Diccionario de Autoridades* (1729), tomo II. Disponible en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>

16. Baratar: “v. a. Trocar unas cosas por otras. *Diccionario de Autoridades* (1726), tomo I. Disponible en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>

17. Tráfago: “s. m. Comercio, trato, ù negociacion, comprando, y vendiendo géneros, y otras mercaderías”. *Diccionario de Autoridades* (1739), tomo VI. Disponible en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>

18. Concurso: “s. m. Copia y número grande de gente junta, y que concurre en un mismo lugar o parage”. *Diccionario de Autoridades* (1729), tomo II. Disponible en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>

19. El término aparece así empleado algunas veces en la *Grandeza*. Al respecto, su uso en un poema de comienzos del siglo XVII da cuenta de que, tal como señala Bartolomé Yun-Casalilla, es válido implementarlo para hablar de una historia transnacional de los imperios ibéricos antes de la formación del Estado nación. El poema en sí es una muestra de lo que afirma este historiador: “las sociedades anteriores al Estado nación se han concebido a sí mismas como comunidades imaginadas que se pueden estudiar [...] desde una perspectiva transfronteriza que permite explicar la formación de sus respectivos Estados nación” (Hernández Méndez, Sebastián. “De imperios, globalizaciones y el oficio del historiador: entrevista a Bartolomé Yun-Casalilla”. *Humanidades* (Montevideo. En línea) [online]. 2020, nro. 7, p. 256).

de España lo mejor²⁰; de Filipinas
la nata [...]
de la gran China, seda de colores (Balbuena 2014, 197-198).

A grandes rasgos²¹, la imposibilidad de España de comerciar directamente con Oriente hacía de Nueva España un eslabón necesario para adquirir bienes asiáticos. Mediante el Galeón de Manila, por el eje geohistórico²² transpacífico, Nueva España recibe mercadería oriental y a cambio otorga plata, muy codiciada y necesaria en China, a donde llega vía Filipinas. Esa plata es de origen peruano pero también novohispano, ya que, procurando esquivar el circuito oficial que la península tenía diseñado para que los peruanos pudieran proveerse de mercancías que deberían adquirir en las ferias de Portobelo, los peruleros²³ optan por el contrabando y encaran las costas del Mar del Sur hasta arribar al puerto de Acapulco (internándose a veces en la ciudad de México). Allí entregan plata amonedada, en pasta o en barra, para adquirir tanto objetos —sobre todo textiles— de Oriente como también de Europa. A su vez, los objetos europeos y castellanos llegan a Nueva España de manera oficial con la carrera de Indias por el eje transatlántico, a cambio de lo cual la plata americana fluye también hacia Europa. Si bien la plata peruana, que vive el auge potosino entre 1580 y 1640, es el “combustible” impulsor de la economía,²⁴ la dinámica comercial se encuentra orquestada por los grandes mercaderes y autoridades de la ciudad de México.

En relación, la gran enumeración de objetos de todo tipo que conforma la *Grandeza mexicana* y que pone en juego el uso poético de la figura retórica de la hipérbole parece tener un correlato histórico bien fundado.²⁵ En otras palabras, esos exacerbados inventarios de mercancías que tienen lugar en el poema no responden exclusivamente al mero juego o regodeo poético. Efectivamente, México se abastece de una gran cantidad de bienes, superando con creces la demanda interna del virreinato de Nueva España. Al respecto, Bonialian (2014) señala que la oferta excesiva de mercancías europeas y asiáticas tiene varios impactos. Cuando la demanda de artículos importados para el consumo tanto masivo como de elite es inferior a la oferta, el sobrante de las tiendas callejeras se almacena en los depósitos de las casas de los mercaderes. Ante la falta de dinero metálico circulante,²⁶ los precios de los productos extranjeros tienden a caer. Sin embargo, la oferta continúa superando una demanda poco monetizada. En consecuencia, México logra desprender un tercer circuito —intercolonial e ilícito desde 1604, monitoreado por los comerciantes y autoridades novohispanas— que va desde su costa del Pacífico hacia los puertos del Perú. Cuando el envío de los géneros

20. Bonialian señala que los textiles chinos son más baratos y están destinados a la gente menos pudiente; en cambio, los de origen castellano y europeos son más bien adquiridos por el sector más distinguido de las sociedades limeña y mexicana. Al respecto, cabe destacar que este verso del poema cobra un sentido que trasciende la complacencia o alabanza de España.

21. Resulta imposible resumir en pocas líneas una investigación detallada y con muchas aristas, de modo que aquí retomaré lo esencial para mi argumentación, mientras que no aludiré a otras cuestiones importantes, como por ejemplo, la presencia de peruleros evadiendo toda intermediación en el comercio con China y con España, la presencia de otros bienes de intercambio más allá de los predominantes —textiles y plata—, los avatares en la circulación de los distintos tipos de plata, las denuncias peninsulares sobre el incumplimiento de las cédulas reales, etc.

22. El concepto es ideado por Marcello Carmagnani, quien señala que “los ejes conectan los espacios de la monarquía compuesta tanto entre América y Europa, como dentro de América” (2012, 340). Se centra fundamentalmente en dos ejes: Veracruz-ciudad de México-Acapulco y Portobello-Lima. Bonialian, quien retoma el concepto para pensar también la agencia que América hispana entabla por el Pacífico, aclara que por “eje geohistórico” se entiende “La existencia de estructuras suprarregionales, poco cambiantes”. En dichos ejes, tienen lugar “la movilización de personas, bienes y elementos culturales”. Explica que estas prácticas —sociales, comerciales, políticas— generan regularidades históricas de carácter global o transnacional (2019, 20).

23. “Los peruleros se definen, ante todo, como comisionistas, agentes o representantes de los grandes comerciantes de Lima, que viajan hacia mercados externos para adquirir mercancía estimada en las plazas consumidoras del Perú; son verdaderos agentes globalizadores en la época” (Bonialian 2019, 45).

24. Señala Bonialian (2019) que la región andina es la principal productora de plata del mundo hasta la primera mitad del siglo XVII.

25. Disiento de la opinión de Ignacio Arrellano-Torres quien asegura que “Las hipérboles son propias del género de la corografía y no necesariamente han de leerse en clave política” (2020, 19).

26. Son varias las causas que los historiadores atribuyen a la falta de metálico circulante durante la Colonia en la América española (Marichal 2017).

de Castillas, de Europa y de China hacia el espacio peruano se torna intenso y desmedido, genera un escenario mercantil inverso, signado por la escasez y el encarecimiento de los artículos por el espacio novohispano. En consecuencia, los almaceneros aprovecharán la situación para obtener ganancias más redituables en su espacio, al tiempo que, para neutralizar toda competencia, denunciarán institucionalmente la presencia ilegal de los peruanos en el virreinato, quienes podrán volver a operar cuando, más adelante, las mercaderías abunden nuevamente en México.

En resumidas cuentas, el comerciante mexicano continuará poniendo en marcha el complejo comercial a escala imperial siempre y cuando controle (y equilibre) la relación de oferta-demanda de mercancías o ese juego de saturación-carestía que condiciona la variable precios (2014, 34).

La necesaria mediación de Nueva España para que España pueda vincularse con Oriente y la situación económica privilegiada que vive el Perú ponen a la Corona en situación de alerta. La reiteración de restricciones que —infructuosamente— lanza a partir de 1582²⁷ para tratar de desarticular el modelo económico marginando a la región andina de los intercambios y, así, asegurar su dependencia económica y, por ende, política, habla de una España que se siente amenazada y que pretende vigilar celosamente sus colonias. Dado lo expuesto, cabe preguntarse si ante el poder que ostenta la ciudad de México, España no ve resentido el suyo y si no mira celosamente la posición geopolítica excepcional de la que goza esta ciudad. Pues esta se encuentra conectada por tierra tanto con Acapulco como con Veracruz y, en consecuencia, por un lado, con el océano Pacífico —donde predomina el intercambio informal con Oriente—, y por otro, con el océano Atlántico —donde se dan las relaciones comerciales con España—. A propósito de esto, resulta interesante pensar en que, como afirma Marichal, “la teoría de la prolongada depresión del siglo XVII no es aplicable a la América española” (2017, 52). Al respecto, Hausberger, en su *Historia mínima de la globalización temprana* (2019 [2018]), explica con relación a Nueva España que el descenso del comercio atlántico registrado, en un primer momento asociado —entre otros factores— a la crisis del siglo XVII, será reinterpretado luego en función de un proceso de creciente autonomía de América.

Por estas razones, considero que más que funcionar como máscara para encubrir la decadencia del imperio, la confluencia de lo europeo y lo oriental exhiben una ciudad de México autosuficiente que pone en duda el poder imperial peninsular. Esta disputa de poder puede percibirse incluso en algunos pasajes del poema: muchas virtudes resplandecen en el virrey Juan de Mendoza y Luna, príncipe ilustre y heroico

que hoy rige esta ciudad y su nobleza
ella le ama, le adora y obedece,
*y no es mucho, que el mundo lo hiciera*²⁸
si le pudiera dar lo que merece (Balbuena 2014, 242-243).

Si “fortuna usara de razón”, haría a este príncipe “dueño de cuanto abraza el cerco de la luna” (Balbuena 2014, 240). Y concluye Balbuena:

Al fin, este es el uno y otro fuero
del gobierno seglar, que ser podría
*(como es de una ciudad) de un mundo entero*²⁹ (2014, 246).

Al respecto, resulta pertinente revisar qué lugar ocupa España en el texto. Cabe destacar que ni una sola vez, a lo largo de ocho de los nueve capítulos que constituyen el poema, ninguna ciudad (tampoco la metrópolis peninsular) cede o hace sombra a la magnificencia mexicana. De hecho, es en México “donde se habla el español lenguaje / más puro y con mayor cortesanía” (Balbuena 2014, 268). Frente a ella, como indican Fuchs y Martínez-San Miguel, cuando es mencionada, “España [...] se ve reducida a poco más que

27. Informa Mariano Bonialian que la reiteración de la normativa se da en 1591, 1593 y 1604.

28. El destacado es mío.

29. El destacado es mío.

ser un socio comercial dentro de una larga y variada lista” (2009, 683). En cambio, recién cobrará un lugar importante en el Epílogo y capítulo último del poema: “Oh España valerosa, coronada / por Monarca del viejo y nuevo Mundo, / de aquel temida, deste tributada” (Balbuena 2014, 278). Sin embargo, la alabanza de una y otra ciudad resulta desproporcionada: tanto se ha alabado México y tantas veces puesto de relieve el lugar sobresaliente que ocupa entre todas las ciudades, que las menciones finales parecen no lograr equilibrar sus posiciones. En este sentido, podemos pensar que el elogio a España parece no trascender el gesto de la condescendencia, ni tampoco los límites de lo pensable y lo decible en la época (Angenot 2010) como de lo estratégicamente conveniente para alguien que pretende ascender es su carrera eclesiástica.

Podemos concluir que la centralidad del México de la *Grandeza...* no está condicionada tanto por su componente español, sino por una situación histórica particular que experimenta el poeta. Su justa ubicación en esta ciudad imperial, en estrecho vínculo con las aguas atlánticas y pacíficas, le permite proponer otra visión del mundo que impacta y sugiere otro orden político posible o, mejor dicho, un desplazamiento del eje de poder. De este modo, al exhibir la vitalidad comercial de la ciudad de México, reposiciona y destaca la agencia americana en el momento de la globalización temprana, al tiempo que tensiona y complejiza la dominación planetaria de la monarquía.

Bibliografía

- Adorno, R. 1988. El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia, 14 (28): 55-68.
- Angenot, M. 2010. *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Arrellano-Torres, I. D. 2020. Réplica a Entre Caníbales nro. 11. *Entre Caníbales, revista de literatura*, 4 (12): 14-24.
- Balbuena, B. 2014 [1604]. *Grandeza mexicana*. México: Academia Mexicana de la Lengua.
- Bonialian, M. 2019. *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*. México: Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México.
- . 2014. *China en la América colonial. Bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, con prólogo de Josep Fontana. Argentina-México: Biblos-Instituto Mora.
- . 2012. *El Pacífico hispanoamericano: política y comercio en el imperio español (1680-1784), la centralidad de lo marginal*. México: El Colegio de México, Colegio Internacional de Graduados entre Espacios.
- Carmagnani, M. 2012. La organización de los espacios americanos en la monarquía española, siglos XVI-XVIII. *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas*, Mazín, O. y Ruiz Ibáñez, J. J. (eds.). México: El Colegio de México, pp. 331-356.
- Diccionario de Autoridades* tomo II (1729) y tomo VI (1739). <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Dussel, E. 2004. Sistema-mundo y Transmodernidad. *Modernidades coloniales: Otros pasados, historias presentes*, Dube, S., Dube, I. B. y Mignolo, W. (eds.). México D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, pp. 201-226.
- Fuchs, B. y Martínez-San Miguel, Y. 2009. *La grandeza mexicana* de Balbuena y el imaginario de una ‘metrópolis colonial’. *Revista Iberoamericana*, XXV (28): 675-695.
- Grusisnki, S. 2015 [2004]. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hausberger, B. 2019a [2018]. *Historia mínima de la globalización temprana*. México: El Colegio de México.
- . 2019b. La globalización temprana. Réplica a Mariano Bonialian. *Historia Mexicana*, 68 (4): 1831—1840.
- Hernandez, R. B. 2019. *Grandeza mexicana: retrato y desplazamiento en los umbrales del barroco americano*. *Entre Caníbales*, III (11): 53-76.
- López de Velasco, J. 1894. *Geografía y descripción universal de las Indias*. Madrid: Impresor de la Real Academia de la Historia.
- Marichal, C. 2017. El peso plata hispanoamericano como moneda universal del antiguo régimen (siglos XVI a XVIII). *De la plata a la cocaína. Cinco siglos de historia económica en América Latina, 1500-2000*, Topik, S., Marichal, C. y Zaphyr, F. (coords.). México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, pp. 37-75.

- Mignolo, W. 2016 [1996]. *El lado más oscuro del Renacimiento*. Popayán: Universidad de Cauca.
- Rufer, M. 2021. Semiosis colonial. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Colombi, B. (coord.). Buenos Aires: CLACSO, pp. 413-422.
- Saad Maura, A. 2011. Introducción. *Grandeza mexicana*. Madrid: Cátedra, pp. 9-76.
- Yun-Casalilla, Bartolomé. 2020. De imperios, globalizaciones y el oficio del historiador: entrevista a Bartolomé Yun-Casalilla. Entrevista por Sebastián Hernández Méndez. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nro. 7: 253-265. <http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/582/661>

UN AGENTE ENTRE DOS MUNDOS: TRADUCCIÓN CULTURAL, ALTERIDAD Y CONSTRUCCIÓN POLÍTICA EN LA CORRESPONDENCIA DEL GOBERNADOR RIOPLATENSE DIEGO DE GÓNGORA, 1618-1623

Roberto Matías Jendrulek
UNLu – Argentina
rjendrulek@gmail.com

Resumen

Entre los siglos XVI y XVIII el mundo americano se construyó como otredad en relación con Europa. La novedad para los europeos era permanente. Una de las claves para comprender este proceso radica en observar cómo los viajeros describían las cosas que veían y hacían creer en ellas. Naturalmente, en los viajes hacia América durante la modernidad existió un cruce constante entre tradición y experiencia. Es en esa intersección de saberes que, como historiadores, vale la pena investigar considerando cuál primaba sobre el otro y cómo se veían reflejados en los relatos según el contexto en el que eran producidos.

Bajo ese marco, este trabajo propone identificar a los gobernadores de Buenos Aires como viajeros y a cierta parte de la documentación producida por ellos, i.e. la correspondencia con el rey —a través del Consejo de Indias—, como relatos de viaje. Asimismo, busca percibir a estos agentes como traductores culturales de las sociedades nativas que intentaban reducir y colonizar, ante los asesores monárquicos del Consejo de Indias, receptores de esta información en Europa.

Lo relevante de esta investigación reside en comprender la realidad en la que estas fuentes eran producidas, problematizando el accionar de estos agentes que traducían culturalmente a las comunidades nativas mientras que ejercían la dominación política en dichos territorios y disputaban poder con las elites locales. El trabajo también evaluará el impacto que la información producida por los gobernadores tuvo en las decisiones tomadas por el monarca castellano sobre esos territorios.

Palabras clave: *gobernadores – Buenos Aires – correspondencia – alteridad – política*

Abstract

Between the centuries XVI and XVIII, the American world was constructed as otherness in relation to Europe. The novelty for Europeans was permanent. One of the keys to understanding this process lies in observing how travelers described the things they saw and made believe in them. Naturally, in the trips to America during the Modern Era there was a constant crossing between tradition and experience. It is in this intersection of knowledge that, as historians, it is worth investigating considering which prevailed over the other and how they were reflected in the stories according to the context in which they were produced.

Under this framework, this work proposes to identify the governors of Buenos Aires as travelers and a certain part of the documentation produced by them, i.e. correspondence with the king —through the Council of the Indies—, such as travel stories. Likewise, it seeks to perceive these agents as cultural translators of the native societies that they tried to reduce and colonize, before the monarchical advisers of the Council of the Indies, recipients of this information in Europe.

The relevance of this research lies in understanding the reality in which these sources were produced, problematizing the actions of these agents who culturally translated the native communities while they exercised political domination in said territories and disputed power with local elites. The work will also evaluate the impact that the information produced by the governors had on the decisions made by the Castilian monarch on those territories.

Keywords: *Governors – Buenos Aires – Correspondence – Otherness – Politics*

Recibido 24/5/23

Aprobado 13/10/23

UN AGENTE ENTRE DOS MUNDOS: TRADUCCIÓN CULTURAL, ALTERIDAD Y CONSTRUCCIÓN POLÍTICA EN LA CORRESPONDENCIA DEL GOBERNADOR RIOPLATENSE DIEGO DE GÓNGORA, 1618-1623

Los gobernadores: agentes políticos y viajeros

La historiadora y especialista en Letras Blanca López de Mariscal (2004, 23-41) ha reconocido la heterogeneidad de los textos que podrían ser identificados como relatos de viajes y con mucho esfuerzo ha logrado fijar ciertas pautas para ayudar en la caracterización y clasificación de estos escritos. Para lograr su objetivo, toma los ejemplos de Giovanni Battista Ramusio y Richard Hakluyt y da cuenta de que las colecciones de viaje que estos editaron cuentan con grupos de textos muy variados y diversos.

Indagando en las colecciones de Ramusio y de Hakluyt, López de Mariscal (2004, 24) confirma que “tanto uno como otro aglutinan en sus colecciones textos con características muy heterogéneas, cuyo común denominador podría ser el que sus autores narran una experiencia que implica un desplazamiento geográfico y de la que suelen, en la mayoría de los casos, ser los protagonistas”. Bajo esta premisa, que no es enteramente definitiva para que los gobernadores sean considerados viajeros y sus cartas, relatos de viaje, ya podemos hacer algunas observaciones.

Los gobernadores indianos (Zorraquín Becú 1972, 171-237) eran agentes que necesariamente debían realizar movimientos en el espacio al menos en dos sentidos: no solo viajaban desde otros destinos, mayoritariamente desde la península, sino que también tenían la obligación de recorrer distancias dentro de su jurisdicción para cumplir con sus oficios y sus comisiones. En esta investigación, nos dedicaremos a observar la información producida por el gobernador Diego de Góngora¹ cuando hacía su obligada visita a las reducciones de indios que le correspondían y, bajo este enfoque, demostrar que la experiencia de viaje en la monarquía hispánica estaba institucionalizada.

Si bien, como decíamos anteriormente, el hecho de desplazarse no basta para conceptualizar al gobernador como un viajero y, por consiguiente, a sus cartas con el Consejo de Indias² como un relato de viajes, es preciso agregar otro componente. Luego de rastrear los diferentes intentos de definición de la categoría en cuestión, López de Mariscal (2004, 27-28) va a concluir que “existe una marcada tendencia a destacar la presencia de la descripción como el factor distintivo de los ‘relatos de viajes’, y aunque no podría ser considerado como el único, queda claro que es un factor predominante para caracterizar el género”. Ya veremos que en las fuentes aquí analizadas las descripciones abundan sobremedida.

Otro argumento que podríamos encontrar para caracterizar las cartas de los gobernadores de esta manera nos lo proporciona François Hartog. Las *Historias* de Heródoto no fueron pensadas como relatos de viaje y sin embargo crean una otredad, que son los escitas en comparación con los griegos. Entonces, a partir de Heródoto, Hartog crea la retórica de la alteridad³ (Hartog 2003, 207-245) y la aplica a los relatos de viaje en sentido amplio. Entonces, así como las historias de Heródoto pueden entenderse como relatos de viaje, las cartas de los gobernadores (por varias razones que fueron planteadas anteriormente), también podrían ser concebidas como tales.

1. Diego de Góngora fue el primer gobernador de la provincia de Buenos Aires y el Río de la Plata. Anteriormente, el espacio rioplatense había pertenecido a la gran provincia del Paraguay pero una Real Cédula de 1617 provocó la escisión de los territorios del Río de la Plata, formando así una nueva gobernación. Góngora tomó posesión de su cargo el 17 de noviembre de 1618 y ejerció sus funciones hasta el día de su muerte, el 21 de mayo de 1623. Durante su estadía en Buenos Aires, realizó varias visitas a las reducciones de indios que se encontraban dentro de su jurisdicción, comisión que estaba obligada a realizar en virtud de su oficio.

Se puede encontrar información biográfica acerca de Diego de Góngora en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico español*. Disponible en línea:

<http://dbe.rah.es/biografias/34669/diego-de-gongora-y-elizalde>

2. El Consejo de Indias era la institución encargada de todos los asuntos referidos a América durante el periodo moderno. Se conformaba por un presidente y ocho consejeros. Tenía a su cargo todo lo referido a lo administrativo, la justicia y el orden eclesiástico en los territorios indianos. Según John Elliott, fue el “instrumento mediante el cual la corona impuso su autoridad en las posesiones americanas y desarrolló una administración colonial”. Elliott, John (1976), *La España Imperial. 1469-1716*, 5ta. edición, Barcelona, Vicens-Vives, p. 184.

3. *Ibidem*.

Habiendo mencionado esto, es preciso comprender y pensar a los gobernadores rioplatenses en el periodo colonial temprano como militares que intentaban ser garantes de la soberanía monárquica en territorios visiblemente marginales, pero sobre todo, frágiles para la corona. Esta variable nos lleva a afirmar que, si bien no podemos determinar que los gobernadores eran viajeros en el sentido más clásico del término (esto es, exploradores, cartógrafos, primeros conquistadores), sí eran unos agentes cuya información descriptiva resultaba vital para la buena gestión de gobierno. Esta idea se ve reforzada si consideramos la producción de la información como parte de un ejercicio intelectual más complejo. A este proceso se lo conoce con el nombre de traducción cultural⁴ (Burke, Po-Chia Hsia 2010, 184) y es una acción que estos, en calidad de mediadores con las sociedades nativas, realizaban. En función de conocer, reconocer y transmitir las características de los modos de vida de las reducciones visitadas, los gobernadores ponían en funcionamiento una retórica de la alteridad (Hartog 2003, 207-245) que, aún sin ser letrados, era muy útil para tratar de hacer efectiva la dominación en dichos territorios.

Consideramos que la información producida por estos agentes indios y el vínculo que tenía con el Consejo para luego tomar decisiones era por demás contundente. Esta sentencia la corrobora Tau Anzoátegui (1999, 22) al afirmar que “el Consejo ejercía ‘un gobierno por relación’, es decir fundado en la información que recibía y raramente en el conocimiento directo de la realidad. De allí que le era necesario abrir todos los cauces posibles para constatar la veracidad de esa información”. Esta expresión, como concepto, sirve para entender la fuerza que los relatos y testimonios que estos agentes tuvieron, en términos políticos e institucionales, en una monarquía que tenía como uno de sus grandes enemigos las enormes distancias que separaban al rey y a sus ministros peninsulares de las colonias en ultramar.

A continuación, haremos referencia a los modos en que Diego de Góngora describía las reducciones de indios y como traducía la alteridad para el Consejo de Indias y trataremos de identificar los alcances de esta información.

Traducción cultural y construcción política en el temprano siglo XVII

Corresponde matizar las afirmaciones realizadas en el apartado anterior. Pensar a los gobernadores como viajeros y a sus cartas como relatos de viaje significa entender que estos funcionarios viajaban, pero no eran viajeros cualesquiera. Desde una óptica de historiadores, podemos aislar las experiencias de viaje de los gobernadores y es ese ejercicio de abstracción desde el tiempo presente, lo que nos permite incluirlas dentro de la categoría mencionada. Incluso las cartas que estos escribían no tenían por función contar su viaje, ni ilustrar su conocimiento sobre un espacio o sobre las culturas desconocidas que lo habitaban, sino que se daban en un contexto en el que sus comisiones de gobierno concretas los obligaban a desplazarse.

Demostrar que la experiencia de viaje estaba institucionalizada implica atender varios detalles, ya que la figura de ese viajero tan particular que era el gobernador formaba parte de la ingeniería de gobierno de la monarquía hispánica. Su viaje no era una acción exploratoria ni cognoscitiva para ampliar el conocimiento acerca del orbe terrestre, sino que era una cuestión de soberanía política. Su interés por el conocimiento del territorio iba en consonancia con la toma de posesión del mismo en sentido amplio, ya fueran sus recursos naturales o la apropiación de mano de obra de los hombres y mujeres que lo habitaban. También, se realizaban para tomar contacto con las élites locales y con las prácticas políticas propias de esos territorios. Todos estos elementos hacían que el viaje constituyera una herramienta más en la ingeniería de dominación de la monarquía hispánica en los confines de su territorio. Pensar en sostener una monarquía compuesta (Elliot 2009, 29-40) y global hubiese sido imposible si la única estrategia era la coacción militar, lo que abría paso a nuevos canales como la negociación (Amadori 2013) y la búsqueda de consensos. Pero para que eso fuera viable, no quedan dudas de que el acceso a la información y la correcta utilización de la misma cobraban capital importancia en el desarrollo de esta tarea. Sin embargo, es importante hacer una salvedad al respecto: la búsqueda de información no era valorada por la corona solamente por su contenido en sí mismo (sí lo era en algunos casos como cuando se solicitaban informes puntuales), sino por la red de vínculos, lealtades, consensos, disensos y actos de servicio que esta generaba (Brendecke 2016).

4. Según Peter Burke y Ronnie Po-Chia Hsia, la traducción cultural es la adaptación de ideas y textos en su desplazamiento de una cultura a otra. Burke, P. y Po-Chia Hsia, R. (eds.) (2010), *La traducción cultural en la Europa Moderna*, Madrid, Akal, pp. 5-8.

Entonces, en una monarquía cuya característica primordial era estar compuesta por la alteridad, en el Río de la Plata nos encontramos con que estos gobernadores dialogaban, confrontaban y negociaban principalmente con dos “otros”: uno con un nivel de otredad mucho más radical, constituido por las sociedades nativas, y un otro interno, los criollos, que para 1620 empezaban a hacer su aparición en la historia más temprana de la ciudad de Buenos Aires. Stuart Schwartz encuentra que los europeos en sus colonias ultramarinas reconocieron distintos grados de “otredad”. De hecho, es fundamental no olvidarse, por ejemplo, de otro “otro” interno que fue el esclavo africano (Schwartz 1994, 6). Durante el siglo XVII las arribadas forzadas al puerto de Buenos Aires con cargamentos de esclavos provenientes de África eran moneda corriente, hecho que hacía crecer nominalmente a este grupo en el espacio rioplatense. Pero esta problemática del “otro” africano excede los límites de este ensayo y no será abordada en la presente investigación.

De todos modos, vale la pena destacar que en el periodo en el que este trabajo se inscribe, muchas cuestiones ya habían dejado de ser una novedad y en el imaginario de los agentes de gobierno, la génesis del proceso denominado por Frank Lestringant como “la experiencia inaudita de la alteridad” (Martínez 2019, 256) estaba en marcha ya hacía más de un siglo. Esto implica que los europeos llevaban bastante tiempo asimilando y reflexionando acerca de la presencia de “otros”, ya fuera internos en sus sociedades o a través del contacto con no europeos.

Si bien podríamos afirmar que se ha aclarado la decisión teórica de contemplar a estos gobernadores como viajeros, es necesario hacer mención a su carácter de mediadores entre culturas. Dicho de otro modo, aún resta afirmar por qué podemos considerar la información encontrada en su correspondencia como un proceso de traducción cultural. Para ello, retomamos unas líneas esbozadas por María Juliana Gandini (2020, 81) que declaran:

Por tanto, podemos definir como traducción cultural las operaciones que hacen posible comprender tanto una sociedad por otra, como un grupo por otro dentro de ella. El ejercicio supone la existencia de una diferencia percibida, de mayor o menor grado, entre las formas de vida, pensamiento y expresión del grupo que se pretende explicar o describir y aquellas de sus receptores, volviendo inteligibles prácticas e ideas políticas, económicas, sociales y culturales ajenas en los términos de quienes realizan la traducción o la reciben.

En las fuentes analizadas en el presente trabajo se evidenciarán las diversas estrategias que utilizaba el redactor de estas cartas para poder comprender y hacer comprensible para sus interlocutores las creencias, conductas y modos de vida de esos indígenas que pretendía no solo describir, sino también dominar. En efecto, estas traducciones culturales implicaban constantes negociaciones y renegociaciones. En palabras de Peter Burke (2010, 13), se puede afirmar que “una determinada traducción debe ser considerada no tanto la solución definitiva a un problema como un compromiso confuso que implica pérdidas o renunciaciones y que deja el camino expedito a la renegociación”. Entonces, es preciso tener en cuenta las afirmaciones propuestas por Gandini (que también utiliza a Burke como soporte historiográfico) para abordar la problemática de la traducción cultural:

la traducción entre lenguas o culturas aparece más como un “trabajo que individuos y grupos deben realizar para domesticar lo ajeno” (Burke 2009, 58) [...]. Estas reflexiones permiten abordar los actos de traducción-mediación como el resultado de una encrucijada entre factores más estructurales (tradiciones culturales, adscripción socio-institucional, experiencias previas) y otras más coyunturales (relaciones novedosas entre las partes, circunstancias específicas del contacto, individuos implicados en el proceso), que además conserva el dinamismo de toda experiencia relacional.

Ya hemos mencionado que Diego de Góngora, producto de sus oficios como gobernador, debía visitar a menudo las reducciones de indios de su jurisdicción y dar relación del “estado” en el que se encontraban. Este mecanismo había sido establecido luego del Concilio de Asunción en 1603 y de las ordenanzas de Alfaro en 1612 y se constituía como una circunstancia en la cual se configuraban los objetivos que la monarquía tenía sobre ese espacio. Entre esos objetivos se encontraba la necesidad de hacer cumplir los dictámenes de la Corona, así como también disminuir el poderío de encomenderos justificado mediante un presunto interés en el bienestar de los indios (Oyarzábal 2013, 2). Sin embargo, una de las principales intenciones de estas

visitas era la de “civilizar” a los nativos según los criterios hispánicos del momento, que incluía entre sus prioridades la enseñanza de la fe católica a la vez que se aseguraba la explotación de tierras y de mano de obra (Oyarzábal 2013, 2).

El gobernador Góngora y una alteridad interna: los criollos

En una carta⁵ enviada por el gobernador Góngora el 4 de mayo de 1620, luego de visitar la reducción de querandíes a cargo del cacique Juan Vagual, podemos encontrar varios elementos que son de nuestro interés para este artículo. Al recorrer el poblado, Góngora nota que muchos de los indios se habían ido a la sierra y que la reducción se encontraba bastante despoblada. Esta situación no era beneficiosa para la explotación económica del lugar, por eso, los mandó llamar: “Dexele orden para que los embiase a llamar y asegurase que serian bien tratados y dotrinados porque en nombre de V. Mag (Vuestra Majestad) venia a mirar por ellos”.⁶ Lo llamativo para nuestro interés no es que en otro apartado describa a los nativos y diga que son miserables, incapaces, de poco ánimo y que cometen delitos, dado que en una sociedad de Antiguo Régimen donde la desigualdad está institucionalizada estas denominaciones no sorprenden, sino las reflexiones que hace al respecto. En este caso, menciona que todas estas conductas “an resultado de no haber sido bien tratados ni mirado por ellos y su conserbacion, antes yrritados y travajados sin premio, dotrina ni sementera para su sustento, [por ello] voy procediendo para su reformation y asiento” (Oyarzábal 2013, 2).⁷

En cuanto a las denuncias por los malos tratos recibidos o el incumplimiento en las retribuciones estipuladas, más allá de la preocupación por la conservación y quietud de los indios reducidos, es evidente que el discurso propone un fuerte cuestionamiento a la gestión de su antecesor, Hernando Arias de Saavedra.⁸ Incluso, al finalizar esa carta, se refiere a las “llamadas reducciones”, relativizando por completo la labor realizada previamente por Hernandarias.

La disputa de Góngora con Hernando Arias de Saavedra es muy recurrente en la correspondencia aquí analizada. Hernandarias va a ser el blanco de críticas de Góngora, por sus manejos como gobernador y también por asociarlo a la representación de un grupo particular cuando se refiere a los “nacidos de la tierra”, término utilizado en la época para distinguir a los “criollos”. Los criollos eran los hijos de padre y madre españoles, descendientes de conquistadores, fieles servidores del rey castellano, pero que habían nacido en suelo americano. Entre los perjuicios a este grupo, el cual entendemos se estaba erigiendo como una nueva otredad dentro de la elite hispánica, se lo encuentra al gobernador diciendo que “me habre de recelar y vivir con particular cuidado por el poco afecto que nos tienen”.⁹ De hecho, los acusa de ser quienes cometen los delitos. En otro caso, también critica a su antecesor diciendo que no había dejado salir del puerto de Buenos Aires los frutos de las cosechas en navíos y también que tenía mal gobernados a los vecinos.¹⁰

La historiografía más clásica del periodo¹¹ entendió este conflicto entre Hernandarias¹² y Góngora como un evento más en una lucha facciosa bien clara y distinguible de dos bandos a los que se llamó beneméritos (bien-merecidos) y confederados (sinónimo de complotados). Los primeros habían sido los

5. Las cartas del gobernador Diego de Góngora son una fuente manuscrita inédita que se encuentra en el fondo correspondiente a la correspondencia de los gobernadores de la jurisdicción de la Audiencia de Charcas en el Archivo General de Indias. Estos documentos se encuentran digitalizados y disponibles en el sitio PARES. Fueron consultados por esa vía para la realización de este trabajo.

6. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.136.

7. *Ibidem*.

8. Hernando Arias de Saavedra (o Hernandarias a secas) fue gobernador de la gran provincia del Río de la Plata y el Paraguay en tres oportunidades: entre 1597 y 1599, entre 1602 y 1609, y entre 1614 y 1618.

9. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.122.

10. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.118.

11. Tiscornia, Ruth (1972), *Hernandarias estadista. La política económica rioplatense a principios del siglo XVII*, Buenos Aires, Eudeba.

12. Un exhaustivo análisis historiográfico en torno a la figura de Hernandarias lo encontramos en Barrera, Darío (2018), “Hernandarias de Saavedra en la historiografía rioplatense, o las raíces coloniales de un nacionalismo criollo”, *Boletín Americanista*, Año LXVIII, 1, nro. 76, Barcelona, pp. 155-175.

protagonistas de la colonización de la región y sus descendientes, de origen criollo, se habían enfrentado a los que en la segunda década del siglo XVII eran los recién llegados. Estos últimos fueron identificados con los portugueses y el comercio ilícito. Pero este esquema de análisis, nos advierte Oscar Trujillo (2013, 252), “es particularmente ineficaz para analizar la conducta de la elite porteña ante la coyuntura de un conflicto que debiera haber significado una clarísima ventaja de unos contra otros”.

Es evidente en el discurso de Góngora algo más que la animadversión contra su antecesor, actitud que se puede verificar en otros casos y que podría explicarse como la posibilidad de mostrar el énfasis fiscalizador del nuevo agente cargando con furia contra las infracciones de su antecesor. Pero no siempre es sencillo averiguar cómo y por qué ciertos seres humanos se perciben pertenecientes a un mismo grupo que denominan “nosotros” y se enfrentan (por más que no sea en todo momento) a los que consideran colectivamente como “ellos” u “otros” (Tejerina 2018, 237). Así, la descalificación del criollo no es tan simple como parece, pues no se trataba simplemente de una tacha “de origen”, sino del reconocimiento de lo contradictorio que suponía a los intereses de la monarquía el hecho de que funcionarios de relevancia estratégica en lo territorial estuvieran tan “conectados” con los intereses locales.

Visto en función de la retórica de la alteridad propuesta por Hartog, en la estrategia discursiva del gobernador para referirse a la problemática con los criollos podría hacerse una analogía con los dichos de Heródoto para hablar de las amazonas, los escitas y los griegos, y entender este fenómeno como una triangulación (Hartog 2013, 212). Los criollos no van a ser como los indios, pero a su vez van a tener prácticas que Góngora quiere remarcar que no son adecuadas para los intereses de la monarquía. Entonces se encuentra en ellos una complejidad para la cual no es aplicable la estrategia de la inversión.¹³ Sin embargo, hay que tomar precaución y no pensar esa triangulación de forma tan directa porque justamente los criollos no pueden compararse ni en su cercanía ni en su lejanía con las poblaciones indígenas porque no dejan de formar parte de la comunidad de blancos. Es decir, por un lado, se puede pensar que en estas cartas sucede una triangulación como la que detecta Hartog para el caso de la comparación que Heródoto hace de las amazonas y los escitas, pero en el caso de los criollos y los indígenas, no estarían comparándose grados de salvajismo, sino que el punto de comparación es qué tanto se puede confiar y depender de ellos para el buen gobierno (Zamora 2017, 181-192) de ese territorio.

Una alteridad más lejana: los indios

Retomando la cuestión de las visitas a las reducciones de indios, encontramos en una carta enviada el 20 de julio de 1619 la preocupación del gobernador por no poder efectuar una concreta reducción de los mismos. Se queja de que algunas no tienen más que el nombre, lo que implicaría que están desorganizadas, poco pobladas y afirma

pues an carecido y carecen de sacerdote que los doctrine y ynstruya en nuestra santa ffee. Y ellos viven con la rusticidad y tan montaraces como antes. Derramados por estos campos sin reconocer genero de Deydad diferenciando poco o nada de sus costumbres antiguas, y lo que causa gran dolor es las pocas esperancas que se puede tener de rreducirlos con efecto por ser enemisimos del trabajo y tan grande la abundancia que estos campos le ofrece de comida, y aunque lo encuentro dificultoso procurare poner los medios posibles para rrecogerlos y cumplir en todo con las obligaciones en que a sido serbido ponerme V. Mag...¹⁴

Este testimonio es sumamente útil para identificar tres aspectos que sobresalen en los intereses de nuestro trabajo: en primer lugar, cuando Góngora se refiere a que los indígenas no reconocen deidad y que no han cambiado sus costumbres antiguas, está despreciando su religión y está tratando de realizar una *imposición cultural* (Oyarzábal 2013, 3) signada por el catolicismo. Una imposición implicaría alcanzar un nivel

13. El recurso al que Hartog define como la *inversión* es en el cual la alteridad se presenta como un “antimismo”. Son narraciones bastante habituales en los relatos de viaje y construyen una alteridad “transparente” para el lector. Dice Hartog: “ya no hay *a* y *b* sino simplemente *a* e inverso de *a*”. Lo primero que se logra con este ejercicio es marcar la diferencia y luego se vuelve inteligible para el mundo al que se dirige el texto. Hartog, François (2003), *El espejo...*, *op. cit.*, p. 207.

14. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.124.

de injerencia tal en otra sociedad al punto de que esta última no pueda tener control sobre las decisiones culturales que a ellos atañen (Oyarzábal 2013, 3).

En segundo lugar, se percibe que el gobernador está intentando materializar la dominación política, cultural, social y económica sobre la población nativa, haciéndose eco de las disposiciones dictadas por la corona, a la vez que revela las dificultades que atraviesa la concreción de su empresa, producto de la coyuntura local. En esta situación encontramos el tercer elemento, la obligación de describir el espacio que, aunque ciertamente era muy vasto, se transformaba por ello en una excusa perfecta para justificar ciertos fracasos y la falta de éxito en su accionar.

La referencia a los indios y sus preocupantes modos de vida se reproduce en la correspondencia de Góngora de manera reiterada, siendo evidente un razonamiento que vinculaba el acto de “civilizar” con la compensación económica correspondiente, fruto de la explotación de mano de obra. Otro ejemplo es perceptible cuando en una carta del 15 de julio de 1621, el gobernador se muestra contrariado ante la posibilidad de que los indios abandonen las reducciones porque la viruela está azotando a la ciudad-puerto de Buenos Aires y afirma: “y como son tan barbaros podrían meterse en las quebradas a ydolatrar porque oy están tan Ydolatras como si en toda su vida no ubiesen comunicado ni visto españoles”.¹⁵

En la declaración anteriormente citada vemos a Góngora acudir a un adjetivo propio de la tradición clásica (Hartog 2013) que es el de caracterizar a los nativos como bárbaros, un recurso que utilizará en varias oportunidades, siendo el único término en el que hace referencia a esta tradición tan difundida entre su “público” (el Consejo de Indias) europeo. Se podría decir que en el caso puntual de referirse a los indios como bárbaros, el gobernador está utilizando el recurso de la *inversión*,¹⁶ en su operación traductora de la alteridad. Ser excesivamente idólatras de sus dioses y comportarse “como si nunca hubiesen visto a un español”, o sea, de manera totalmente opuesta a estos, ubicaba a los nativos en un lugar que “obligaba” a Góngora a utilizar ese término y darle sentido a su alteridad, pasando así (en una sola palabra) del mundo del relato al mundo donde se relata (Hartog 2013).

Esta forma de ver al indio por parte de los europeos es algo que también François Hartog (2015) definió muy eficientemente. Para el europeo moderno, los indios eran seres racionales, pero eran como niños y en ciertas ocasiones se desviaban de ese *modus operandi* donde debía primar la razón. La racionalidad de los nativos existía, basándose en Aristóteles, no en acto sino en potencia. El indio era considerado un ser inferior pero que, con buena educación, podía aprender e interpretar el derecho natural. Según ellos, era una cuestión de tiempo, por ende, la educación de los indios era responsabilidad irrenunciable de una monarquía de fundamentos providenciales (Hartog 2015, 39-40).

Hay otra declaración descriptiva del gobernador al visitar las reducciones de indios, que es muy frecuente en las fuentes. Esta caracterización es la de concebir las “costumbres, modo de vivir y proceder” de los indios comentando que “no tienen policía en nada”.¹⁷ En una ocasión, Góngora estaba visitando específicamente las reducciones del cacique Juan Bagual, la del cacique Tuvichamini y la de Santiago del Baradero, dirigida por el obispo Fray Luis Bolaños. Cuando se refiere al pueblo de Juan Bagual, el gobernador dice: “viven con la rusticidad que tengo hecha rrelacion, no tienen policía en nada, los mas andan desnudos con unas mantas de pellejos, son olgacanes huyen del travajo, sustentanse de carne de yeguas de que abunda el campo, estan rreducidos de nueve años a esta parte...”.¹⁸ En otro apartado de la misma correspondencia, se detalla cómo se manejaban los indios del Baradero con sus autoridades, los caciques y relata que

todos viven como varbaros, teniendo dos tres y mas mujeres... ynfieles asi los caciques como los indios, obedecen mal a sus mayores, y asi rrespetan poco a sus caciques. No tienen cossa de comunidad. Sino algunos bueyes y arados que les an dado sus encomenderos y algunos cavallos que corren en el campo todo muy corto con gran miseria”. Y sigue, “quando estan enfermos no ay quien los cure ni mire por ellos y asi mueren sin confesión como vestias que causa compassion.”¹⁹

15. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.144.

16. Ver nota 13.

17. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.131.

18. *Ibidem*.

19. *Ibid*.

Para entender qué significa esta expresión en el documento, son fundamentales los aportes de Darío Barraza (2003, 157) que considera de vital importancia no olvidar que “los términos en los que se expresa la política en la monarquía hispánica son católicos y que desde ese universo cultural se organizó la vida en policía de esos territorios”. Los planteamientos de Barraza esclarecen la situación política en el Río de la Plata pero también en una geografía considerablemente más amplia como lo fue el Imperio español. Haciendo uso de un concepto de Le Goff, denominado el proceso de “occidentalización del espacio”, echa luz sobre los distintos tópicos acerca de la vida y el accionar del gobernador Góngora, que intentan ser abordados en este trabajo.

En este sentido, es necesario entender que los territorios americanos fueron reorganizados en función de la lógica del invasor europeo. Por este motivo, Barraza (2003, 157) considera que esta mecánica forma parte de una historia espacializada del poder político. Incluso, advierte que la instrucción en la “fe católica” a los indios no era algo caprichoso, sino que “estaba engarzado (física y textualmente) en un proyecto que implicaba, en el mismo acto, la ‘urbanización’ y la enseñanza de las ‘buenas costumbres’”. En definitiva, siguiendo a este autor, es certero afirmar que la tradición judeo-cristiana estaba articulada en torno a la “vida en policía”, lo que significaba organizar el espacio a la manera hispano-católica de comprender el mundo, los símbolos, la política y la justicia (Barraza 2003, 157).

Finalmente, es pertinente hacer referencia a una última carta que viene a reforzar muchas de las problemáticas trabajadas hasta aquí y a incorporar elementos que no se han mencionado. En esta ocasión, nos encontramos con que al gobernador Góngora le pidieron que enviara un informe acerca de los indios guaycurúes y los payaguas. Se lo había pedido desde Asunción Francisco de Aquino, el procurador general de esa ciudad. El informe fue solicitado por Aquino al cabildo de Buenos Aires porque tenía intenciones de hacerles la guerra a estas dos parcialidades de indios. El motivo por el cual pretendían iniciar un enfrentamiento armado era porque cuando murió el gobernador de Asunción, los nativos dejaron la reducción y tuvieron guerra contra otra nación de indios, con quienes traían rivalidades de antaño. Por esta razón los vecinos de Asunción se habían alborotado y querían activar un conflicto bélico. Resta aclarar que tanto guaycurúes como payaguas estaban nuevamente reducidos y adoctrinados pero “no como los españoles quisieran”.²⁰

En esta carta el gobernador remite mucha información que sería mostrada en breve, pero previamente es necesario remarcar la fuente de autoridad a la que se refiere Góngora cuando pretende generar verosimilitud y confianza acerca de lo que está transmitiendo. Es cierto que en muchas ocasiones certifica que él puede dar relación del estado de las reducciones o de distintos espacios de su jurisdicción porque las ha visitado, o sea, las ha visto con sus propios ojos, haciendo una clara valoración positiva acerca de haber sido testigo ocular de los hechos. En cambio, aquí no puede mentir y decir que “él vio”, entonces la necesidad lo obliga a decir que la información la ha obtenido de “personas antiguas, de buena fama y crédito”.²¹ Por ende, transfiere la autoridad informativa desde el ojo (lo que él vio) hacia el oído (lo que le contaron personas de buena fama).

Por otro lado, este documento es muy útil porque las descripciones de Góngora son muy detalladas para referirse a los guaycurúes y los payaguas. Además, porque en esta correspondencia el gobernador incluye una reflexión importante acerca de cómo debían ser tratados los indios para poder ejecutar un buen gobierno. Describe cuántos son aproximadamente los nativos en cada comunidad, menciona si están reducidos y si hay iglesias en estos espacios. Cuenta que hace unos 75 años más o menos hubo una matanza de payaguas importante en manos de un capitán “Juan de Ayo[las], de cuando se andava descubriendo la tierra”.²² A estos pueblos los describe así:

entre ambas naciones y todos los demás indios de estas provincias son dados al ocio y enemigos del trabajo. Estos guaycurúes y payaguas no tienen población segura. Usan de unos toldos con que viven como de junca de asteras y de cueros. Para la navegación de los ríos de canoas. Andan por los campos unas veces sobre los ríos y lagunas de pesquería. Y en los tiempos de la fruta silbestre algarroba y miel de los montes. Y otros a cazar. Están repartidos y encomendados en los vezinos de Lasumpcion donde vienen a servir. Los Guaycurues son menos barbaros.²³

20. AGI, Audiencia de Charcas, Cartas y expedientes de Gobernadores, 27, R.11, N.129.

21. *Ibidem*.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

Aquí vemos otra referencia a la tradición clásica, pero sobre todo se destaca lo preciso de la descripción ya que hay alusión al modo de vida, a las conductas y a la flora y fauna del lugar.

Otro elemento que vale la pena resaltar es la manifestación del modo de colonización que existía en el imaginario de Góngora y cómo este creía que debía obtenerse y conservarse el poder.

Según esta relación y que en la ciudad de la Asunción hay más de seiscientos hombres se tiene por ymposible suceda desman considerable en ella aunque fueran los indios mas de lo que son. Y parece que no tratando de castigar cossas passadas y tan antiguas y dándoles dotrina con suabidad y buenos medios me aseguran se aquietaran y no será dificultoso. Porque los mas que oy viven son criados entre españoles y pocos o ningunos los que pudieron hallar en las matanzas de que se juzga. No será justo hazer memoria por el largo tiempo que a pasado y que los hijos paguen por los padres. Y se escusaran otros yncombenientes que podrían rresultar en las demás naciones que están rreducidos por asiento, paz y y dotrina. Y no por esto se impide salir a castigar conforme las culpas a los que delinquieren. Y viendo los que no las tienen que a ellos no se les hace ningún daño amaran la paz y quietud y procuraran conservarla.²⁴

En estas declaraciones podemos encontrar al gobernador tratando de reflexionar sobre el arte de ejercer el dominio ya que considera estrategias para conservar el poder sobre estos indios y cómo perpetuar su explotación. Aunque estaba pensado para las producciones culturales con las que los europeos procuraron dar sentido a la conquista americana y a la expansión ultramarina, son válidos los planteamientos de Rogelio Paredes (2011, 5-23) en relación con este proceso desde la óptica del dominio y la reflexión. En primer lugar, Góngora está intentando dar cuenta de la imposición material y cultural de los europeos sobre estos territorios, pero a su vez está tratando de conseguir, mediante la reflexión, cuál es la mejor manera de ser exitosos en esta empresa.

Conclusiones

A modo de conclusión, la experiencia de Góngora nos permite no sólo una aproximación a una de las agencias políticas más interesantes del complejo sistema de gobierno indiano, sino también al proceso mismo de configuración territorial del espacio rioplatense. En primer lugar, es cierto que gobernadores como el aquí analizado no se constituyeron como viajeros en el sentido estricto del término. Pero sus grandes desplazamientos, ya sea desde la península a las Indias o desde la ciudad cabecera de su gobernación a los márgenes de sus jurisdicciones nos permiten realizar el ejercicio intelectual de verlos como tales. Además, en el caso específico de Buenos Aires, vale la pena recordar que al tratarse de un lugar recóndito y marginal (comparado con otros espacios) en una inmensa monarquía como fue la Católica, en muchas oportunidades la gobernación rioplatense era considerada por estos agentes como un cargo transitorio en el *cursus honorum* de estos ministros regios. Lo que nos lleva a decir que el arribo al puerto bonaerense era una “parada” más en un viaje aún mayor como lo era la carrera burocrático-administrativa de estos personajes que podía incluir, con suerte, espacios como Lima, Nueva España o la Capitanía General de Chile. En ese sentido, fuentes como las relaciones de mérito también pueden mostrar esa dimensión obvia de todo relato de viaje: el traslado de experiencias en distintos y remotos paisajes de la inmensa y pluricontinental monarquía hispánica.

Por otro lado, también es cierto que la correspondencia de los gobernadores no es un relato de viaje pensado como tal, con un editor y dirigidas a un público en particular, o la travesía hacia y desde lugares reales o imaginarios. De todos modos, en estos documentos encontramos una narrativa descriptiva muy densa que nos permite realizarles un tratamiento analítico como el que se les ha hecho a fuentes que sí fueron considerados relatos de viaje por editores, historiógrafos o etnógrafos.

Otro aspecto que se trató de abordar en este trabajo es el de pensar a los gobernadores de Buenos Aires como mediadores o traductores culturales entre las sociedades nativas y los europeos. Si bien solo se trabajó la experiencia de un gobernador en particular, nos parece relevante considerar la visión acerca de los indios que pueden brindarnos estos agentes que llegaban a América luego de haber peleado en guerras europeas, como es el caso de Góngora que estuvo siete años combatiendo en Flandes.

24. *Ibid.*

Entonces, sería correcto aventurarse a decir que los discursos enunciados por el gobernador en tanto agentes de la corona, para traducir culturalmente las sociedades nativas, no eran en absoluto monolíticos, sino que obedecían a las particulares circunstancias de cada espacio, siempre entendiendo a estos dentro de un sistema político, cultural y jurídico mucho más amplio como lo fue la monarquía hispánica.

También es importante entender que los recursos retóricos de un gobernador como Góngora no eran los mismos que podía tener un erudito ya que este no lo era. Es preciso no olvidar que Buenos Aires en el siglo XVII era un lugar recóndito de la monarquía hispánica pero sobre todo, era una zona de frontera, tanto con las sociedades indígenas como con otras potencias ultramarinas europeas (holandeses, franceses, ingleses y portugueses). Entonces, fue una constante que durante todo el siglo XVII el cargo de gobernador fuera ocupado por militares (Trujillo 2017) que estaban haciendo efectiva la dominación de la corona en territorios sumamente frágiles.

Haya sido producida por intelectuales, viajeros o por gobernadores-militares, lo que nos interesa destacar es que la clave de una buena gestión de gobierno era, y aún lo es, la información. Es en este sentido que la correspondencia de estos gobernadores que describían y daban forma a los nuevos territorios y a la gente que los habitaba se vuelve de mayor relevancia. Esta información, desde nuestra óptica y evidentemente también para sus productores/receptores inmediatos era invaluable para el Consejo de Indias. Autores como Arndt Brendecke (2016, 368-411), que se ha encargado de buscar la relación entre el buen gobierno y la transmisión de la información, nos obligan a pensar que lo importante no era tanto lo que se producía en términos de saber, sino qué se hacía con ello.

Siguiendo los lineamientos de Brendecke (2016, 387), las relaciones que constantemente los gobernadores se encargaban de escribir para enviar al Consejo no eran una acción en vano, sino que “la recopilación de información se orientaba a una meta más abstracta: la entera noticia como base de la buena gobernación”. Incluso, el autor refuerza esta idea citando una Real Cédula de 1577 y haciendo hincapié en que “se dice allí que en el Consejo de Indias se habló varias veces sobre cómo disponer de una ‘cierta y particular relación y noticia de las cosas de las dichas Indias, para mejor poder acudir a su buen gobierno” (Brendecke 2016, 394).

Por último, uno de los objetivos de este trabajo fue el de visibilizar el papel que los relatos del gobernador Góngora a través de su correspondencia cumplieron en el fenómeno de “occidentalización del espacio” (Barriera 2003, 157) y en el “equipamiento político del territorio” (Barriera 2019) que garantizó el éxito del dominio colonial y su constante expansión en el Nuevo Mundo. En este sentido, en el área rioplatense, la organización del espacio estuvo signada por la acción y ese proceso contrastó muchísimo con lo que habían ideado e imaginado los cartógrafos y cosmógrafos de la monarquía para estos territorios. Es decir, concluye Barriera (2019, 158): “La política (la policía), en aquella sociedad de Antiguo Régimen, fue el ámbito de administración y de lucha por los recursos materiales y simbólicos y fue también el ámbito que unió estrechamente esa lucha por la administración de los flujos de recursos con el disciplinamiento, la urbanitas y los principios de la religión”. Las palabras de Barriera, entonces, nos ayudan a reconsiderar el papel de este agente como un mediador cultural y a su vez, a redimensionar la figura de este gobernador en su faceta de negociador.

Bibliografía

- Amadori, A. 2013. *Negociando la obediencia. Gestión y reforma de los virreinos americanos en tiempos del conde-duque de Olivares (1621-1643)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Barriera, D. 2003. “La historia del poder político sobre el periodo temprano colonial rioplatense. Razones de una ausencia-Propuestas para una agenda”. *Penélope*, 29, 133-159.
- . 2018. “Hernandarias de Saavedra en la historiografía rioplatense, o las raíces coloniales de un nacionalismo criollo”. *Boletín Americanista*, Año LXVIII, 1, nro. 76, 155-175.
- . 2019. *Historia y justicia. Cultura, política y sociedad en el Río de La Plata (Siglos XVI-XIX)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Brendecke, A. 2016. *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*, Madrid: Iberoamericana, 368-411.
- Burke, P. y Po-Chia Hsia, R. (eds.) 2010. *La traducción cultural en la Europa Moderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Elliott, J. 1976. *La España Imperial. 1469-1716*, 5ta edición, Barcelona: editorial Vicens-Vives.

- . 2009. *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, 29-40.
- Gandini, M.J. 2020. “Estrategias para traducir la alteridad: los nativos rioplatenses entre sus testigos directos y la *Historia general de los hechos de los castellanos* de Antonio de Herrera y Tordesillas (1536-1615)”, *Prohistoria*, Año XXIII, nro. 34, 77-104.
- Gómez Gómez, M. 2016. “La nueva tramitación de los negocios de Indias en el siglo XVIII: de la ‘vía del Consejo’ a la ‘vía reservada’”, en AA.VV., *Archivo General de Indias. El valor del documento y la escritura en el gobierno de América*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 203-204.
- Hartog, F. 2003. *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 207-245.
- Hartog, Francois (2015), *De los antiguos a los modernos, de los modernos a los salvajes. Para una historia intelectual de Europa*, Universidad Iberoamericana.
- López de Mariscal, B. 2004. *Relatos y Relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*. Madrid: Ediciones Polifemo, 23-41.
- Martínez, C. 2019. *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum. Utopía y expansión ultramarina en la modernidad temprana (siglos XVI-XVIII)*, Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Oyarzábal, C. 2013. “Los caminos de las palabras: La incidencia de las Ordenanzas de Alfaro en la jurisdicción de Jujuy, siglo XVII”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina* (13). En Memoria Académica.
- Paredes, R. 2011. “Introducción. Dominio y reflexión, o los sutiles caminos del mestizaje”. Paredes, R.; Gandini, M. J.; López Palmero, M.; Martínez, C., *Dominio y reflexión. Viajes reales y viajes imaginarios en la modernidad temprana*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 5-23.
- Schwartz, S. 1994. “Introduction”, Stuart B. Schwartz (ed.), *Implicit Understandings. Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters between European and Other Peoples in the Early Modern Era*, Cambridge University Press, 1-14.
- Tau Anzoátegui, V. 1999. “La Monarquía. Poder central y poderes locales”, *Nueva historia de la Nación Argentina. Tomo 2. Período español (1600-1810)*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Grupo Editorial Planeta, 211-250.
- Tejerina, M. 2018. “Identidad, alteridad y frontera en el Río de la Plata Colonial”. Peire, J., Amadori, A. y Chaile, T. (eds.), *Historiografías político-culturales rioplatenses. Itinerarios, enfoques y perspectivas recientes sobre el período colonial y la independencia*, Sevilla: Editorial Thémata.
- Tiscornia, R. 1972. *Hernandarias estadista. La política económica rioplatense a principios del siglo XVII*, Buenos Aires: Eudeba.
- Trujillo, O. 2013. “Integración y conflicto en una elite fronteriza: los portugueses en Buenos Aires a mediados del siglo XVII”, Cardim, P; Soares, M. y Costa, L. (org.). *Portugal na monarquia hispanica. Dinamicas de integracao e conflito*, Lisboa: CHAM/CIDEHUS/GHES/Red Columnaria, 249-269.
- Trujillo, O. 2017. “Los Habsburgo en el Río de la Plata: gobernadores de capa y espada en el Buenos Aires colonial temprano”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 17 (2).
- Trujillo, O. 2018. *Justicia Mayor: los gobernadores de Buenos Aires y la administración de Justicia en el Siglo XVII. Una aproximación desde sus Juicios de Residencia*, Red de Estudios de Historia de la Justicia, Red Columnaria.
- Zamora, R. 2017. *Casa poblada y buen gobierno: economía católica y servicio personal en San Miguel de Tucumán, siglo XVIII*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 181-192.
- Zorraquín Becú, R. 1972. “El oficio de gobernador en el derecho indiano”. *Revista del Instituto de Historia del Derecho Ricardo Levene*, nro. 23, Buenos Aires, 171-237.

DOMINGO DE AZCUÉNAGA Y LOS INICIOS DE LA LITERATURA INFANTIL EN EL RÍO DE LA PLATA

Marcelo Bianchi Bustos

ALIJ / ISEPEI Sara C. de Eccleston / UNSTA – Argentina
marcelobianchibustos@gmail.com

Resumen

En el inicio de la literatura infantil de la Argentina, el comienzo del siglo XIX cobra una especial importancia pues en ese momento histórico aparecen en la ciudad de Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata, los primeros textos literarios para niños. Se trata de siete fábulas escritas por Domingo de Azcuénaga y publicadas en el *Telégrafo Mercantil*, un diario que salió entre 1801 y 1802.

Palabras clave: *Domingo de Azcuénaga – fábulas – literatura infantil – historia de la lectura*

Abstract

In the beginning of Children's Literature in Argentina, the beginning of the 19th Century takes on a special importance because at that historical moment, the first literary texts for children appear in the city of Buenos Aires, capital of the Viceroyalty of the Río de la Plata. These are seven fables written by Domingo de Azcuénaga and published in *El Telégrafo Mercantil*, a newspaper that came out between 1801 and 1802.

Keywords: *Domingo de Azcuénaga – Fables – Children Literature – History of Reading*

Recibido 5/7/23

Aprobado 25/7/23

DOMINGO DE AZCUÉNAGA Y LOS INICIOS DE LA LITERATURA INFANTIL EN EL RÍO DE LA PLATA

Introducción

Estudiar los orígenes de la literatura infantil en Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata, es un desafío que implica pensar por un lado en los niños en una época donde la conceptualización sobre ellos era distinta a la actual, en parte inexistente, y por el otro en las lecturas destinadas a ellos. Para muchos investigadores, la literatura infantil argentina se inicia recién a mediados del siglo XX, error terrible pues esa perspectiva deja de lado los orígenes en el siglo XIX y su desarrollo en la primera mitad de siglo XX. Si bien no es posible recrear en su totalidad una escena de lectura de la época colonial, por los estudios realizados es posible afirmar que es allí donde se gestan los inicios de la literatura pensada para niños en el Virreinato, obviamente con finalidades y características distintas a las concepciones actuales, ya sea por los cambios en la concepción de sujeto como las ideas en torno a la literatura.

Metodología

Este artículo de corte exploratorio forma parte de un trabajo de investigación que se realiza en el marco de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil —asociación civil— de la Argentina, en el que se investigan los orígenes de la literatura infantil hasta mediados del siglo XX. La metodología consistió en la lectura y el análisis de los textos literarios escritos a inicios del siglo XIX, puestos en el contexto de época y desde una perspectiva comparada.

La imagen de niño y la lectura

Investigar sobre los orígenes de la literatura infantil en la Argentina implica un trabajo arduo. Descubrir autores, obras y tendencias lleva a pensar a quien investiga en otras maneras de ver el mundo pues en cada época los escritores han mostrado sus concepciones acerca de la niñez y de la literatura destinada a ellos. Esto lleva a pensar en primer lugar en la importancia que posee la concepción de niño para pasar luego a indagar en lo que leían.

La concepción de niñez ha ido cambiando a lo largo del tiempo y, junto con esta, la forma en la que los autores de literatura infantil incluyen a los niños como protagonistas o destinan obras literarias para ellos. Enzo Petrini sostiene que en “cada generación hemos de hacer nuestro el descubrimiento de la niñez y es, a la vez, también necesario que los escritores, los artistas, los narradores, los críticos se coloquen junto a la ancha y benemérita fila de los educadores” (1963: 25).

Pensar en lo que autores como Daniel Goldín han denominado la invención de niño implica comprender la compleja trama de relaciones entre diversos aspectos. Por un lado, considerando los aportes de este teórico hay que señalar que “vincular las historias de la infancia y de la literatura infantil es escribir la historia del sentido extraído por los niños a la literatura y del sentido que la literatura les ha dado a numerosos gestos, a muchas vidas no rescatadas por ningún discurso; vidas que debemos intuir a partir de indicios vagos, pues uno de los mayores problemas que enfrenta la investigación historiográfica en este campo es la muy escasa existencia de testimonios o fuentes históricas” (Goldín, 2001: 9); por el otro, hay que considerar que el estudio de la imagen del niño permanece muchas veces ausente.

Considerando estos postulados, en el caso concreto de este artículo, se pretende reconstruir de qué manera la imagen del niño se vincula con una literatura que lo tiene como un potencial destinatario. En este aspecto es importante considerar los aportes de Lerer (2009) cuando dice que no es posible separar la historia de la literatura infantil de la historia de la infancia pues en la primera influye la concepción que exista de niño en un momento histórico determinado y en la historia de la infancia no puede dejarse de lado que su formación pasa, entre otras cosas, por textos y cuentos que estudia, en especial al tratarse niños que viven en ciudades.

Si bien la historia del niño como destinatario de la palabra escrita data del siglo VI —o algunos autores consideran que es aun anterior—, hay que tener presente, tal como lo señala Bortolussi (1985), que lo que se destinaba a ellos no era literatura en el sentido actual de la palabra sino textos de tipo moralizante y que hubo que esperar hasta el desarrollo de las teorías de Piaget y de Freud en el siglo XX para que el niño sea comprendido como un sujeto distinto al adulto y a partir de allí que comiencen a aparecer obras literarias que lo tengan como un “nuevo” destinatario.

Las investigaciones sobre la figura del niño en la literatura, el arte y la historia van en aumento, aunque su número no es tan elevado en comparación con otras temáticas. Este aumento gradual tiene que ver con un giro temático que viene produciéndose desde hace aproximadamente treinta años en torno a la investigación de la vida privada con los aportes de P. Aries y G. Duby (1985) permitiendo el ingreso de la familia, las mujeres y la infancia como objetos de estudio a diversas investigaciones, tanto de la Argentina como del mundo. Dentro de estas investigaciones un número significativo corresponde a aquellas que se ocupan de la literatura infantil desde una perspectiva histórica (Bianchi Bustos, 2020), aunque la mayoría de los trabajos se centran en otros momentos de la historia. En el caso del Virreinato y en el momento histórico de este trabajo, no existía una concepción unificada sobre la infancia y sobre la educación, y el niño aún era concebido como un adulto en miniatura y en su educación se privilegiaban los aspectos moralizantes, en especial los vinculados con la formación religiosa.

Además de pensar en los cambios en la concepción del niño es necesario estudiar qué se leyó en cada momento histórico. Bravo Villasante (1964) señala que, a inicios del siglo XIX, en el territorio del Virreinato del Río de la Plata se leía lo mismo que en España, hecho totalmente lógico debido a la circulación derivada del monopolio. Las principales lecturas en las familias acomodadas de Buenos Aires eran las fábulas de los españoles Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego, y de autores clásicos como Fedro y Lafontaine. Muchos niños también escuchaban relatos provenientes de *Las mil y una noches* —obra de gran importancia tanto en España como en América de la que se extraerán temas y tópicos morales— y otras piezas provenientes del folklore español, ya sea por parte de familiares o de esclavos que realizaban tareas domésticas. Además de estas lecturas, propias del espacio familiar, había otras que estaban vinculadas con la educación que se recibía en ese momento histórico. Pero más allá de estos textos, podría decirse que la lectura no era tan común, y menos aún la literaria. Como señala Berta Braslavsky (2004), en la colonia existía un gran retraso cultural pues había una serie de prohibiciones establecidas por las Leyes de Indias que impactaban en la población negra, mulatos, zambos, cuarterones y en las mujeres, además del hecho de que España nunca pudo dar a sus colonias más de lo que ella tuvo en materia educativa y cultural (Probst, 1940). En el ámbito educativo y de la mano de la iglesia se leían cartillas o silabarios —cuadernillos que presentaban las vocales y consonantes, y las distintas combinaciones de sílabas—, y los catecismos, en especial el del Padre Astete, y el Catón Cristiano —también denominado Christus— que contenía oraciones, además de una selección de fábulas clásicas de origen latino y griego (Sánchez Morrillas, 2018).

Domingo de Azcuénaga y sus fábulas en *El Telégrafo Mercantil*

En este contexto histórico-cultural de la capital del Virreinato del Río de la Plata, el primer antecedente de la literatura infantil lo constituye una serie de fábulas escritas por Domingo de Azcuénaga y Basavilbaso (22 de agosto de 1758 - 29 de abril de 1821), aparecidas en un medio “masivo” de comunicación.¹ Si bien no se poseen muchos datos acerca de la vida del escritor y de sus actividades, se sabe que fue uno de los fundadores de la Sociedad Literaria del Plata y uno de los primeros poetas del Río de la Plata. Es el representante de una vertiente literaria de corte más popularista que, sin dejar de tomar ejemplos y temas de la metrópoli, atendió

1. La aparición de estas fábulas da cuenta de una perspectiva de lector que se deseaba formar frente a la pobreza cultural derivada del Estado, hecho que guarda coherencia con usos similares que se intentó darles a otros periódicos como es el caso de Hipólito Vieytes que inició en 1802 la difusión de “Lecciones elementales de agricultura” en su *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* (Puiggrós, 2006).

a los gustos y modos populares nativos y cultivando, además de la fábula, la letrilla satírica² y la décima³. No obstante, en su obra se observan algunos rasgos del barroco cortesano, con una exquisitez y un refinamiento, además del uso de la alegoría, junto con otras formas de derroche expresivo. El escritor y crítico W. G. Weyland (1949), pseudónimo de Silverio Boj, expresó que por medio de la obra de este autor es posible deducir que fue un hombre muy culto, de espíritu brillante y pensamiento sólido. A esto se le podría sumar que se muestra como un gran observador al anticipar distintos males sociales de su época.

Estas fábulas fueron publicadas —a veces con su firma y muchas veces en forma anónima— en *El Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata* (1801-1802), el primer periódico de Buenos Aires, fundado por Francisco Cabello y Mesa a instancias de Manuel Belgrano e impreso en la Imprenta de los Niños Expósitos. Este fue un periódico complejo que no solo tenía diversidad de voces sino también de géneros, entre ellos los literarios. Algunos de estos textos son precisamente fábulas que han sido mencionadas en historias de la literatura argentina pero que no son analizadas y menos aún se las piensa en relación con el origen de la literatura infantil⁴ y la imagen de niño que se desprende de ellas.

El género fábula, desde la perspectiva de Janssens, hace referencia a “un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza” (1955: 7). Si bien en la actualidad se lo considera un género didáctico-literario y está prácticamente olvidado desconociéndose la importancia que tuvo durante la etapa virreinal y en los orígenes nacionales,⁵ durante muchísimo tiempo fue el género por excelencia dentro de la literatura infantil. Sus orígenes se vinculan en primer lugar con el folklore, es decir que las primeras fábulas son de tradición oral y anónimas, y pueden ser pensadas como ese primer balbuceo literario de la humanidad con profundas raíces en lo folklórico popular, por esa tendencia a explicar las cosas y la naturaleza, tan común en los hombres de todos los tiempos y de todas las culturas. Los grandes protagonistas de estos textos, por decisión de Aristóteles, son los animales y en algunas ocasiones otros seres del mundo vegetal. Este género tuvo mucha importancia en España durante el siglo XVIII con la obra de Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego, con sus *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*.

Las fábulas eran, como lo menciona Bravo Villasanté, una de las formas predilectas de la época y cada vez que se hace referencia a la literatura infantil culta es necesario evocarlas. Las ideas estéticas vinculadas con este género y con los fabulistas mencionados pasaron al Río de la Plata y fueron la base de los textos publicados en el *Telégrafo Mercantil*.

Azcuénaga publicó en el *Telégrafo Mercantil* un total de siete fábulas, a razón de una por mes, excepto en octubre de 1801:

- Fábula primera, “El toro, el oso y el loro” por el D.D.D.A., publicada el 5 de agosto de 1801;
- Fábula segunda, “El mono enfermo”, publicada el 16 de septiembre de 1801⁶;
- Fábula tercera, “El águila el león y el cordero”, del 4 octubre de 1801;
- Fábula cuarta, “El comerciante y la cotorra”, del 11 de octubre de 1801;
- Fábula quinta, “Los papagayos y la lechuza”, del 29 noviembre de 1801;
- Fábula sexta, “Los sátiros”, del 20 de diciembre de 1801, y
- Fábula séptima, “El mono y el tordo”, del 31 de enero de 1802.

2. La letrilla satírica es una composición poética breve de tono satírico y burlesco muy utilizada por distintos poetas españoles, en especial por Francisco de Quevedo y Villegas.

3. Se trata de una composición poética formada por diez versos octosílabos. Fue utilizada desde el barroco español y también en la poesía folklórica.

4. Puede ampliarse con la lectura de M. Magio (2018: 283-310).

5. Se recomienda la lectura del estudio *La fábula argentina. Estudio y antología*, de J. C. Dido, publicado por editorial Maipue, pues presenta un panorama completo de su génesis y evolución en las letras nacionales.

6. En ese número no se consignan las siglas del nombre y apellido del autor —que remiten a don Domingo de Azcuénaga—, sino que luego del título de la fábula aparece “Por dicho Autor. Poeta Argentino”.

Estas fábulas solo tuvieron difusión en el periódico, excepto alguna que fue reproducida en alguna antología en la década del sesenta, pero aislada del resto, hecho que, si bien no afecta a la lectura y la comprensión de ese texto puntual, le hace perder una visión de totalidad en el marco de ese periódico pionero. Como se dijo, hoy se trata de textos literarios dejados de lado en el mundo de la literatura infantil y olvidados por los investigadores, con muy pocas excepciones.

Características de los textos y temáticas predominantes

Al leer estos textos de Azcuénaga se observan, además de los aspectos propios del género que se han mencionado, otras características comunes: la brevedad, la condensación de la información, la presencia de una fuerza narrativa en la que prevalece la acción mediante la narración de los hechos y el cierre, tres de los elementos que hacen que se piense en estos textos como una parte integrante de la literatura infantil. A esto se le suma que las temáticas son variadas y, si bien en un primer momento podría pensarse que no hay entre ellas correspondencias que permitan vincularlas como una totalidad, al hacer un análisis se encuentra todo lo contrario, pues pueden encontrarse vínculos semánticos entre las siete fábulas.

Las principales temáticas que se encuentran presentes en las fábulas son:

- La estafa y el engaño, en la primera fábula. Temas utilizados para criticar a los herbolarios y boticarios.
- La falta de compromiso y la irresponsabilidad en la segunda fábula, aspectos que sirven en este caso para criticar a los médicos.
- La humildad en la tercera fábula. Aquí el mensaje es que las personas no deben vanagloriarse de los méritos de sus antepasados, sino que deben preocuparse por ser respetados por sus propios logros. También se observa el tema de la humildad en la fábula quinta donde se aconseja que las personas no deben creerse más de los que son. Aquí Azcuénaga vincula este tema con la justicia que, desde la perspectiva del texto, tiene que ver con que cada persona debe ser consciente según su clase y estado del lugar que lo distingue dentro de la sociedad y que eso lo debe llevar a actuar en consecuencia. Esta idea de que cada ser debe tener lo que le fue dado sin querer cambiar nada muestra el interés del autor en mantener el status quo.
- La ingratitud de los falsos amigos que llevan a la reflexión sobre la importancia de no ser ingrato y comportarse con integridad, en la fábula cuarta.
- Cuidado con las acciones que se realizan pues todo se puede volver en contra, el tema de la fábula sexta.

Como puede observarse, cada una de las temáticas que subyace en las fábulas refiere a valores universales y a una serie de conductas que se deseaba desarrollar en los potenciales lectores, es decir en los niños. Se las podría vincular temáticamente en categorías más amplias que tienen que ver con la ética y el buen comportamiento.

Estas temáticas que se abordan no son un hecho aislado, pues su laicismo, sumado al hecho de que si bien hay elementos aleccionadores están alejados de la doctrina cristiana y no aparecen personajes vinculados con la religión, son una clara demostración de que estos textos formaban parte, en el contexto del periódico, de un proceso de laicización de la cultura en el marco de la Ilustración.

En casi todas las fábulas de Azcuénaga se observa la presencia de los animales que aparecen solos o vinculándose con los hombres con los que dialogan e interactúan. Por su estilo de escritura podría decirse que el autor estaba muy sujeto a las costumbres literarias de fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

Por ejemplo, en el número 2 del *Telégrafo Mercantil* aparecido el 5 de agosto de 1801 se publica la primera fábula que se titula “El toro, el oso y el loro”:

En un monte fragoso,
mil bramidos un Toro dando estaba,
y oyéndolos un Oso,
desde un bosque, a saber por qué bramaba
se acercó diligente, y, con agrado,
le dijo: ¿por qué bramas?, ¿qué te ha dado?

No tengas a desdoro,
el decirme, si te hallas desvalido.
Amigo: (dijo el Toro)
Ya que estás de mi pena condolido,
ampárame en mis males que, aunque graves,
se harán con tu socorro más suaves.

Yo me siento agitado
de un formidable torozón, de suerte
que, a no haber tú llegado,
hubiera reducidome a la muerte.
Pero ya que viniste, solicito
que me busques de sen un manojito.

No tengo inteligencia
en la planta que pides; mas confío
hacer la diligencia,
cerca de aquí, con otro amigo mío.
Esto responde el Oso, y se encamina
hacia el bosque a traer la medicina.

Llegó, y halló cogiendo
a un herbolario, plantas en el soto;
díjole: pues comprendo
que, en materia de yerbas, tenéis voto,
dadme la sen para uno que, afligido,
allí de un torozón queda tendido.

Ofreciose a buscarla,
el herbolario, y como no la hubiese,
ni fuese dable hallarla,
le dio otra equivalente, con que fuese
a remediar el mal que molestaba
al enfermo, por quien se interesaba.

Llevó el Oso la yerba,
y presumiendo el Toro hallar remedio,
comióla, aunque era acerba,
sin causarle lo amargo el menor tedio;
y al momento le dio tan grave insulto,
que no quedó de él más que el triste bulto.

Descendió al bosque el Oso,
y viendo al malhechor enfurecido,
le dijo: hoy, engañoso,
con darte muerte, el premio merecido
tendrás, pues fuiste causa, que el doliente
muriese con tu yerba equivalente.

Pero un anciano Loro,
que estaba sobre un álamo parado,
y vio expirar al Toro,
le dijo al Oso, viéndolo irritado:

¡Del rústico herbolario el hecho extrañas,
porque estás entre selvas y montañas!

Pues sabe que, en las cultas
ciudades, estos mismos disparates,
con iguales resultas
se ven. Con que así, amigo, no lo mates,
porque no hizo otra cosa, el Herbolario,
que dar un quid pro quo de boticario.

Por un lado, llama la atención, en este tipo de literatura didáctica tan común en la época que tenía una clara intencionalidad didáctico moralizante, que esté escrita en verso. Claramente se observa cómo la lección que se desprende de la misma está formulada de manera totalmente explícita. Sin dudas puede comprobarse como hay una puesta en acción de una moraleja por medio de la ficción, en este caso concreto con la historia del oso, el toro y el loro.

Cuando se leen esta y otras dos fábulas puede llamar la atención que, a pesar de ser incluidas en un medio de comunicación masivo, aparecen algunos versos en latín. Lejos de ser un obstáculo es necesario pensar en esta lengua y en su circulación en la época colonial. En el caso de la que se está analizando es la inclusión de la locución latina “quid pro quo” que significa “algo por algo” o “algo sustituido por otra cosa”. Como se dijo, esta no es la única fábula en la que se utiliza el latín pues en la cuarta, puede leerse al inicio:

Donec eris felix multo numerabilis amicos
tempora si fuerint nibila. Solus eris
(Fábula cuarta “El comerciante y la cotorra” del 11 de octubre de 1801).

Estos versos pueden traducirse como “Mientras seas feliz tendrás muchos amigos. Si los tiempos están nublados, estarás solo”. Como puede observarse guarda coherencia con el tema que trata esa fábula, tal como se ha citado. Y por último en la séptima dice “Fingendis jam dura seges concrevit arenis”, que en español es “el gran grano de la avena ya se endureció”. No se trata de inclusiones sin sentido, sino que tienen que ver con costumbres de la época pues al incluir máximas aleccionadoras en latín le da mayor peso a lo dicho. Más allá de una serie de cambios en la valoración del latín que estaban produciéndose en el momento de producción y circulación del *Telégrafo Mercantil*, esta lengua seguía teniendo un gran prestigio y toda una serie de representaciones simbólicas en torno a ella (Bourdieu, 1985). Al analizar esto no puede dejarse de lado que en el periódico aparecía en todos los números, luego de la fecha, un fragmento en latín del libro 4 de las *Geórgicas* del poeta romano Virgilio.

Como menciona De Marco (2006), si bien muchos de los textos escritos en esta época pertenecen al iluminismo laicista, comienzan a observarse algunos anticipos románticos al darle lugar a lo vernáculo que empieza tímidamente a hacer su aparición en el mundo literario, tal como sucede en esta fábula de Azcuénaga:

Un gran Comerciante,
que por su desgracia,
perdió sus haberes,
sin culpa ni causa
recostado al margen
del Río de la Plata,
solitario y triste,
así se quejaba...
(Fábula cuarta “El comerciante y la cotorra” del 11 de octubre de 1801).

Aquí la referencia al Río de la Plata, sin describirlo sino solo mencionándolo, hecho igualmente importante pues es nombrado lo mismo que ciudades europeas o del África, sin realizarse una descripción exótica. En esta misma fábula se menciona también una cotorra y un ombú frondoso. En la cuarta, aparece una lechuga, papagayos y caranchos, mientras que, en la séptima fábula, un mono, un tordo y los sauces.

Si bien Azcuénaga realiza críticas severas, pero sin contextualizarlas en un tiempo y un espacio determinado, tal como pudo verse en los temas mencionados, es necesario recordar que al hacerlo indirectamente está retomando algunas ideas vertidas por el propio Iriarte en su fábula “El elefante y otros animales” cuando concluye diciendo:

Quien mis Fábulas lea,
sepa también que todas
hablan a mil naciones,
no solo a la española.
Ni de estos tiempos hablan,
porque defectos notan
que hubo en el mundo siempre,
como los hay ahora
(Iriarte, 1945: 8).

Si bien en el plano local no se da esta advertencia, al no anclar los textos en el espacio geográfico de Buenos Aires, excepto en solo una de las fábulas, y referirse a lugares lejanos u otros totalmente imprecisos, se termina demostrando que lo que sucede en estos siete textos puede haber ocurrido en cualquier lugar del mundo.

Las moralejas son una parte constitutiva de las fábulas y Azcuénaga las usa de dos maneras muy diferenciadas. En algunas de ellas aparecen separadas del hilo narrativo que posee el texto y la sección didáctico-moralizante es presentada de una manera totalmente explícita para que no queden dudas acerca del mensaje único que intenta transmitir pues no se deseaba desde ellas generar duda sino brindar un mensaje claro acerca de la manera en la que el lector debía comportarse. En otras, que carecen tal vez de fuerza persuasiva, la moraleja es parte de la historia al brindarse un mensaje no tan explícito.

A todos estos aspectos y temas que se han analizado, se le puede sumar otro aporte que realiza el autor pues en las fábulas se realiza por primera vez en el Río de la Plata una caracterización de distintos personajes (Verdevoye 1994) que pasarán a formar parte de un inventario de personajes argentinos pero vinculados con la literatura universal, como por ejemplo el presumido en la fábula tercera, el ingrato en la cuarta, el engreído en la quinta, el crédulo en la sexta, y los médicos que no cumplen con su misión en las fábulas primera y segunda. Podría decirse que Azcuénaga caracteriza, pero además realiza una profunda crítica. Esto constituye un rasgo de estilo del autor y obviamente, puede inferirse que esas críticas punzantes eran comprendidas por los adultos y al mismo tiempo, por el ingenio y la gracia para escribir, es posible que fueran disfrutadas por los niños de las familias a las que llegaba este periódico. Como es común en este tipo de textos, las fábulas de Azcuénaga reflejan diversos rasgos del pensamiento de la época, aplicando la lección moralizante bajo la forma de una alegoría y provocando una reflexión sobre diversas acciones o actitudes.

Algunas hipótesis sobre las escenas de lectura de las fábulas

Si bien resulta imposible conocer con exactitud las escenas de lectura que pueden haberse desarrollado en torno a este y otros textos literarios, es posible establecer una serie de hipótesis sobre la manera en la que los mismos llegaron a los niños. No puede dejarse de lado el hecho de que a Buenos Aires llegaban libros españoles y traducciones del francés y del inglés hechas en España pero que no se imprimían obras literarias para los niños en el Virreinato y que no eran tantas las obras literarias que circulaban más allá de las que se han mencionado con anterioridad.

Domingo F. Sarmiento con su gran poder analítico y una gran mirada crítica decía “en Buenos Aires que es donde la niñez es más desarrollada en América, los niños de escuela no leen casi ningún género mientras están en la escuela. Algunos leen los diarios ... de manera que puede asegurarse que la inteligencia del hombre está paralizada en América en cuanto a atesorar datos y conocimientos hasta la adolescencia” (en Bravo Villasante, 1964: 13). Ante este panorama, las fábulas de Azcuénaga adquieren una gran importancia pues representan para algunos niños otras lecturas distintas a las mencionadas, y para otros las únicas lecturas que lo tenían —aun sin decirlo— como un potencial destinatario.

Las fábulas pueden tener dos niveles distintos de lectura. Por un lado, la efectuada por los adultos en las que la crítica y la sátira se hacen presentes desde el punto de vista de la connotación, por el otro se encuentra aquella que tiene que ver con el mundo que se describe en cada una de las fábulas y que podía ser disfrutados por los niños, es decir todos aspectos que se encuentran en el texto, es decir vinculados con lo denotativo. Hay que destacar que esa perspectiva crítica y satírica que se ha mencionado no es un obstáculo ni una novedad en textos que lo tenían como potencial destinatario pues en obras como *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift también se observa esta característica, pero, con la mediación de los adultos, se transformaron en textos literarios para niños por excelencia.

Cada una de estas fábulas pudo haber representado una novedad y en ese ambiente de lectura que describen muchos especialistas, es posible que constituyeran un nuevo texto que leído en voz alta por los adultos llegara a los niños. En otros casos y siendo ya lectores, la lectura llegó sin necesidad de un mediador, excepto en el caso de los pasajes en latín.

Las relaciones intertextuales proponen un tipo de lector con una serie de competencias culturales. Además de los versos en latín a los que se hizo referencia, se observan otros elementos como por ejemplo que en las siete fábulas solo hay una referencia religiosa al dios Júpiter, la máxima divinidad de la mitología romana, a quien dos papagayos van a verlo para reclamarle que castigue a una lechuza que se atrevió a utilizar sus plumas, en la fábula quinta. El viaje de uno o más personajes hacia el lugar en el que habita la divinidad, en dirección al sol, ha estado presente tanto en obras anteriores, como por ejemplo en la comedia *La Paz* de Aristófanes como en posteriores, como sucede en el cuento *Por qué tío Conejo tiene las orejas tan largas* de la escritora costarricense Carmen Lyra que retoma un motivo folklórico, solo por citar dos ejemplos. En ese recorrido por las competencias culturales aparecen referencias geográficas a lugares que en la época estaban en boga y era muy conocidos como Tetuán —la actual Marruecos—, Malaca que se encuentra ubicada en Asia y Berbería que es el nombre que recibía la costa de Marruecos y Argelia. También hay un interesante juego que hace Azcuénaga al retomar a un tipo de personaje muy particular que es el mentiroso que es descubierto en sus mentiras y humillado. Se trata de una temática muy desarrollada en textos literarios desde fines de la Edad Media que en esta ocasión recae en un animal que es una lechuza que intenta ser lo que no es pero que finalmente es descubierta y castigada. También recurre el autor al uso de refranes, como en la fábula sexta, al decir “pensar en dar vuelta la tortilla”, haciendo referencia al dicho popular. Aunque parezca una obviedad, la comprensión de estas cuestiones estaba en manos de los adultos como mediadores pues muchas veces algunos pasajes pueden haber resultado extraños a los niños.

Como se ha visto, los textos publicados fueron siete. Al observar los días de la semana que aparecieron puede verse que los dos primeros fueron publicados en día martes, los cuatro siguientes en sábado y el último un día domingo. Lamentablemente no hay manera de saber si existió un motivo vinculado con los cambios de días de las publicaciones y, menos aún, si esto tuvo algún impacto en la lectura de los textos.

Conclusiones

Luego de este recorrido por el mundo literario de las fábulas de Domingo de Azcuénaga no puede pasarse por alto la importancia que poseen pues constituyen un primer testimonio de obras destinadas a los niños y por lo tanto son el primer registro de una literatura infantil en Buenos Aires. Este no es un hecho menor como tampoco lo es que aparecieron en un periódico pues los consejos morales que se vertían por medio de las fábulas y los cuentos fueron la antesala de publicaciones que tendrán un mayor alcance social hacia finales del siglo XIX donde el niño será el destinatario y muchas veces el protagonista de gran cantidad de obras literarias (Cervera, 2003).

En cada una de ellas la infancia se hace presente y si bien el niño no es convocado de la manera tradicional por la fórmula de inicio de los cuentos clásicos infantiles con su *Había una vez*, sí se lo convoca por la extensión breve de los textos, la presencia de la rima, los diálogos ágiles y los visos humorísticos. A estos aspectos se le suma, además, la presencia de los animales que en este tipo de texto resulta un atractivo para el mundo infantil y constituye un verdadero acierto de Azcuénaga al haber escrito este tipo de textos.

Si bien hoy la literatura infantil está muy alejada de estas piezas literarias, no puede negarse su importancia al ser un primer antecedente que comenzó a forjar un camino que continuarán muchos precursores como Domingo Faustino Sarmiento, Eduarda Mansilla, Ada Elflein, Germán Berdiales y tantos otros que han dejado un gran legado cultural y literario.

Bibliografía

- Bianchi Bustos, M., Pizarro, C. y Prina, Z. 2020. *Apuntes para una historia de la Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico - El escriba.
- Bortolussi, M. 1985. *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Alhambra.
- Bourdieu, P. 1985. La producción y la reproducción de la lengua legítima. ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid: Akal.
- Braslavski, B. 2004. Para una historia de la Pedagogía de la Lectura en la Argentina. *Para una historia de la enseñanza de la lectura y escritura en Argentina. Del catecismo colonial a La Razón de mi vida* (dirigido por H. Cucuzza). Buenos Aires: Miño y Dávila – Universidad Nacional de Luján.
- Bravo Villasante, C. 1964. Historia de la Literatura infantil universal. Madrid: Doncel.
- Bravo Villasante, C. 1966. *Historia y antología de la Literatura Infantil Iberoamericana*. Madrid: Doncel.
- Canal Feijoo, B. 1967. Época colonial: la ilustración y el pseudoclasicismo. *Revista Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cervera, J. 2003. *Aproximación a la literatura infantil*. Madrid: Biblioteca Cervantes.
- De Marco, M. Á. 2006. *Historia del periodismo argentino: desde los orígenes hasta el centenario de Mayo*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Domínguez, M. A. 1969. *Qué es la fábula*. Buenos Aires: Columba.
- Goldín, D. 2001. La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia. *Revista Lectura y Vida*, año 22, nro. 2, junio de 2001.
- Iriarte. 1945. *Fábulas completas*. Buenos Aires: Sopena.
- Janssens, J. 1955. La fable et les fabulistes. Bruselas: Oficina de Publicaciones.
- Lerer, S. 2009. *La magia de los cuentos infantiles*. Barcelona: Ares y Mares.
- Magio, M. 2018. La cultura impresa en el Buenos Aires Virreinal. Un recorrido desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI. *Historiografías Político-Culturales Rioplatenses* (editado por J. Peire, A. Amadori y T. Chaile). Sevilla: Themata.
- Mariluz Urquijo, J. M. 1999. Ideas y creencias. Academia Nacional de la Historia, *Nueva Historia de la Nación Argentina*, tomo III. Buenos Aires: Planeta.
- Petrini, E. 1963. *Estudio crítico de la Literatura Infantil* Madrid: Rialp.
- Probst, J. 1940. *La instrucción durante la dominación española en el territorio que forma actualmente la República Argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Puiggros, A. 2006. *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia desde la conquista hasta el presente*. Buenos Aires: Galerna.
- Sánchez Morrillas, C. 2018. Historia de la literatura infantil y juvenil: Europa y España. *La literatura infantil y juvenil: investigaciones* (dirigido por P. Jiménez-Pérez). Barcelona: Octaedro.
- Serrano, M. de los A. 2009. *Caminos de fábula*. Buenos Aires: Colihue.
- Verdevoye, P. 1994. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Weyland, W.G. 1949. *Poetas coloniales de la Argentina*. Buenos Aires: Estrada.

RESEÑA SOBRE: LENGUAJE Y POLÍTICA: CONCEPTOS CLAVES EN EL RÍO DE LA PLATA (1780-1870), GOLDMAN, NOEMÍ (EDITORA), BUENOS AIRES, PROMETEO, 2021, 147 PÁGINAS. ISBN: 978-987-8331-44-7.

Fuentes, María Belén
CESALC/Universidad Nacional de Mar del Plata
mbelufuentes@gmail.com

Lenguaje y política: Conceptos claves en el Río de la Plata (1780-1870) es el resultado de una sumatoria de valiosos análisis sobre distintos conceptos polisémicos del siglo XIX rioplatense e hispanoamericano. Editado por Noemí Goldman, historiadora e investigadora del CONICET cuyos estudios se centran en la historia política, cultural y de los conceptos en Argentina y en Hispanoamérica, este libro constituye una continuación de *Lenguaje y Revolución: Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850* (2008).

Es un libro que cuenta con la participación de reconocidos historiadores quienes, desde una perspectiva de la historia conceptual reflexionan en torno a un término específico: Genéviève Verdó profundiza en las implicancias de la “civilización”; Elías J. Palti, en las de “democracia”; Oreste Carlos Cansanello, en las del “Estado”; Alejandra Pasino, en las de “independencia”; Gabriel Entin, en las de “libertad”; Fabio Wasserman, en las del “orden”; Nora Souto, en las tensiones entre “partido y facción” y, finalmente, Noemí Goldman en la de “soberanía”. Todos ellos, más allá de las diferencias propias de cada término, coinciden en comenzar su análisis a fines del siglo XVIII y principios del XIX, atravesando las transformaciones de la época revolucionaria y finalizando el capítulo con una reinterpretación del concepto en el contexto de la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852, la Confederación Argentina y, los inicios de la organización nacional. Además, en general, sus fundamentaciones parten de un análisis de diversas fuentes históricas (prensa, memorias, actas, etc) a fin de establecer diálogos que solventen sus reflexiones. Tras una breve introducción de su editora, en la que anticipa qué se encontrará en cada capítulo y la importancia del análisis etimológico, léxico, semántico y retórico de los conceptos se presentan los ocho capítulos de cada uno de los autores mencionados previamente.

Los aportes de Geneviève Verdo son valiosos por su simplicidad, pero a la vez profundos, para comprender cómo se modificó la interpretación y el uso del término “civilización”. En primera instancia asociado al evolucionismo, a una “forma de ser” en la que el objetivo era seguir el camino que había tomado Europa, pasando por la evangelización y un camino hacia la moralidad. Dicha interpretación se transforma luego de los sucesos de mayo de 1810, la independencia de 1816 y el proyecto liberal de la gestión de Rivadavia, tras los cuales ‘civilización’ pasó a estar asociada a un proyecto de nación reconocida en el mundo y bajo los ideales europeos, para luego quedar implicada, durante el rosismo y bajo las interpretaciones de la Generación del ’37 en la dicotomía “civilización y barbarie”. A través de discursos y memorias de la época, Verdo reflexiona sobre cómo las connotaciones sobre el término se modifican y cómo, en el contexto del post-rosismo se anhela un futuro con un nivel de civilización prometedor que, para los contemporáneos de la época, tuvo su apogeo durante las presidencias fundacionales tras la unificación nacional.

Por su parte, Elías Palti se adentra en el problemático concepto de “democracia” quien recupera los debates análogos iniciados en Francia y Estados Unidos, para afirmar las dificultades y debates que el término implicó en el Río de la Plata. Eso se debió, principalmente, porque el deseo y/o la reivindicación de los fundamentos del Estado democrático coexistieron con la crítica hacia su forma de gobierno (Goldman (ed.), 2021, 31). Durante las primeras décadas del XIX, las tensiones semánticas de la ‘democracia’ estuvieron asociadas a otros conceptos también analizados en el libro. Es por esta razón que, a través de la prensa de la época, escritos y memorias, Palti reconstruye las diversas interpretaciones del término; atiende al diálogo con la soberanía, la formación de la democracia representativa para, finalmente definirse, gracias a los intelectuales de la Generación del ’37 como un “estado de la sociedad”. Durante la segunda mitad del XIX, explica Palti, las ambigüedades del concepto lograron ser dejadas atrás para convertirse en un sistema político representativo imbricado a un sujeto político: el ciudadano.

Al referirse al ‘Estado’, Cansanello es muy claro al explicar sus dificultades. No fue fácil modificar la acepción asociada a la condición civil de los habitantes o a cada uno de los distritos administrativos del reino. Fue a partir de la Revolución de 1810 y los pensamientos de Mariano Moreno que, comenzó a

aparecer un entrelazamiento entre el concepto de “Estado” y el de “soberanía”. De este modo, Cansanello traza las transformaciones de la interpretación y uso del término “Estado”, pasando por su uso cada vez más generalizado durante el período de autonomías provinciales hasta que pudiera ser asociado con el concepto de nación al momento de formalizar la organización nacional, así como también su asociación con el término gobierno. Para lograrlo, el autor sustenta sus argumentos con un corpus documental diverso. Incorpora fuentes primarias, tales como actas, pactos registros, así como también publicaciones periódicas de la época.

Las modificaciones del término “independencia” abordadas por Alejandra Pasino colaboran enormemente para comprender el proceso de emancipación de la década del '10. Ella explica que la politización del término fue gracias a los cambios ideológicos franceses y estadounidenses y ante la obligación de los habitantes rioplatenses para defenderse del enemigo externo inglés en 1806 y 1807 y del francés desde 1808. Dichos sucesos, habrían colaborado con la gestación de debates por parte de J. J. Castelli y por N. Rodríguez Peña. Sin embargo, las discusiones en torno a una independencia formal, según Pasino, habrían sido a partir de los aportes intelectuales de Mariano Moreno puesto que incitaron a iniciar entrelazamientos con las ideas de libertad y soberanía. Éstos, durante la época de guerra civil que enfrentó a unitarios y federales permitió la construcción de interpretaciones específicas del término que confluyeran con cada uno de los intereses políticos y sociales. De este modo, la autora construye su análisis a través de actas del Cabildo de Buenos Aires, diarios de la época, lo que le permite identificar los diversos usos del término para justificar ideales de los hombres de la época.

El capítulo de Gabriel Entin corresponde al término “Libertad” con todas las dificultades que ello implica, principalmente por las diversas adjetivaciones, por su pluralización y por ser un concepto omnipresente en el lenguaje político de la época colonial e independiente. Por lo tanto, el autor realiza un análisis minucioso de las tensiones entre las ideas de libertad individual y la libertad política, teniendo en cuenta las concepciones coloniales, la ruptura a partir de la modernidad y la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano (1789) en Francia, considerando a mayo de 1810 como un punto de quiebre. Desde ese entonces, la proyección y el proceso hacia una patria libre con ciudadanos con pleno ejercicio de sus derechos fue uno de los anhelos de los revolucionarios y de la Generación del '37. Por lo tanto, el autor afirma que el siglo XIX estuvo atravesado por ideas, gestiones, liderazgos que construían sus propias concepciones de libertad, provocando que cada período significara mayores posibilidades u amenazas para el ejercicio de la libertad civil, individual, pública y política.

Para analizar las tensiones del “orden”, Wasserman advierte que se trata de un concepto que, necesariamente, está asociado a otros (soberanía, democracia, estado), así como también a múltiples metáforas y alegorías que dificultan la comprensión del mismo. Por lo tanto, el análisis del autor se inicia al remitir a las vinculaciones del ‘orden’ con el control, unidad y armonía sobre la sociedad del Antiguo Régimen lograda gracias a la religión, la justicia y el gobierno (Goldman (ed), 2021, 97, 98). Por ende, la crisis monárquica y los sucesos revolucionarios fueron los que alteraron el orden social colonial y permitieron sembrar la idea y la necesidad de forjar uno nuevo. De este modo, el historiador plantea que, desde la independencia de 1816, las tensiones asociadas a este concepto giraron en torno a cómo se construía un nuevo orden político, económico, social e ideológico. A su vez, recupera la referencia hacia Rosas como “El restaurador del orden” en un contexto de puja política entre unitarios y federales y, por consiguiente, de acusaciones por combatir la anarquía o establecer el orden. En definitiva, el autor logra examinar claramente cómo el concepto de ‘orden’ estuvo, durante gran parte del siglo XIX, atravesado por las divisiones políticas y sociales enfrentadas por cómo debía ser y cómo se debía forjar un nuevo orden, una nueva unidad, organización nacional, recién lograda hacia 1880.

Nora Souto, por su parte, se adentra en la dicotomía retórica y semántica de los conceptos “facción” y “partido”. Construye su análisis a partir de diversas fuentes de prensa en la que identifica los diversos usos, así como los matices que dieron lugar a usos indistintos de los mismos, es decir, su utilización como sinónimos entre sí. Sin embargo, a medida que transcurren los años revolucionarios y las décadas del 20 y 30 en el Río de la Plata, el término facción también contaría con una connotación peyorativa, asociada a la anarquía, al desorden, al conflicto. Pero, la transformación en la concepción e interpretación de los términos y, por consiguiente, su aplicación estuvo ligada a las ideas y discursos extranjeros mediante los cuales, se intentaría profundizar las estrategias de la conformación del partido. El objetivo, planteaba la autora, era lograr que el concepto “partido” estuviese asociado a un interés general de la nación, recién logrado durante la segunda mitad del siglo XIX.

Por último, el capítulo de Noemí Goldman analiza el concepto de “soberanía”. Éste representa no sólo la profundización de dicho concepto, sino también la puesta en diálogo con todos los anteriores ya que, las transformaciones en la comprensión de la soberanía estuvieron atravesada por las modificaciones de los términos abordados por los demás historiadores. Frente a ello, Goldman es cuidadosa al plantear los cambios desde el reinado de los Borbones en el cual, la soberanía aparece vinculada estrechamente con la religión a la asunción de la soberanía por parte del pueblo tras la acefalía de 1808. Ambos contextos allanaron las aguas para permitir nuevos cuestionamientos y nuevos discursos acerca de cuál era el rol del pueblo ante los gobernantes. Los debates alrededor de este término estuvieron presentes en gran parte del siglo XIX y, luego de 1816 fue un desafío constante la definición sobre qué se entiende por soberanía, hasta dónde llega y cuáles son sus límites.

Lenguaje y política: Conceptos claves en el Río de la Plata (1780-1870) se constituye como un libro prometedor y valioso para quienes abordan la historia política, historia de lo político e historia conceptual. Los análisis de cada uno de los autores, sumado a su organización se convierten en una fuente segura al momento de interactuar con cada uno de los conceptos trabajados. Resulta interesante, además las puertas que abre este tipo de abordaje; una mirada que permite cuestionamientos sobre los mismos temas, pero en otras regiones hispanoamericanas, podría ser una buena historia comparada, con nuevas preguntas e investigaciones. Pero eso quedará para otra ocasión.

Bibliografía

Goldman, N (Ed.). (2021) *Lenguaje y política: conceptos claves en el Río de la Plata (1780-1870)*. Buenos Aires: Prometeo.