



PROJECT MUSE®

Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del
siglo XVIII: hacia un replanteamiento

Javier Marín-López

Acta Musicologica, Volume 89, Number 2, 2017, pp. 123-144 (Article)

Published by International Musicological Society



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/678391>

Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento

Javier Marín-López
Jaén

En 1828 Carl Christian Sartorius, un administrador de minas alemán recién afincado en México, afirmaba lo siguiente:

Más que en las instituciones públicas, la música encuentra cuidado en los círculos familiares de distinguidos españoles y criollos. Aquí no se escatima en buenos instrumentos, fortepianos ingleses, violines, arpas y similares; los individuos de la familia aprenden diferentes instrumentos para reunirse en pequeños conciertos. En tales círculos pasé varias noches muy agradables y me convencí de que la música era practicada con verdadero amor. . . . Entre las clases educadas, es bien conocida la música de excelentes maestros europeos, y me ha llamado la atención que sea la alemana más que cualquier otra. Los criollos apenas conocen con dificultad el nombre de uno que otro músico español; pero las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Bach me las encontré en pueblos en las montañas, lejos de la capital, y piezas para piano de Pleyel, Gelinek, Cramer, Ries y otros se localizan por todas partes. El nombre de Haydn es reverenciado como el más grande músico, y el único al que llaman divino (*el divino Haydn*)¹.

Estas palabras de Sartorius constituyen un testimonio elocuente del papel que la música desempeñaba en el contexto de las prácticas socioculturales del México independiente. De ellas se desprende que la música era cultivada por parte de las clases acomodadas, quienes no escatimaban medios en la adquisición de instrumentos y partituras, y que los compositores favoritos eran de procedencia europea con Haydn como figura destacada, admirada tanto en la capital como en «las montañas». Sin

1 «Mehr Pflege als in öffentlichen Instituten findet die Musik in den Familienkreisen vieler angesehener Spanier und Creolen. Hier wird kein Geld gespart, um gute Instrumente, englische Fortepiano's, Geigen, Harfen u. dgl. anzuschaffen; die einzelnen Glieder der Familie erlernen verschiedene Instrumente um sich zu kleinen Concerten zu vereinigen. Ich brachte in solchen Cirkeln mehre äusserst angenehme Abende zu, und überzeugte mich, dass die Musik mit wahrer Liebe betrieben wird. . . . In den gebildeten Ständen ist die Musik der ausgezeichneten europäischen Meister sehr bekannt, und was mir besonders auffiel, die deutsche mehr als jede andre. Kaum eine und die andere kleine Composition von Spaniern findet sich hier, kaum wissen die Creolen den Namen eines spanischen Musikers; aber Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, fand ich selbst in Dörfern im Gebirge, weit von der Hauptstadt, und Klavierstücke von Pleiel, Gelinek, Cramer, Ries und andern trifft man überall an. Haydn namentlich wird als der grösste Musiker verehrt, und man nennt ihn nur den göttlichen (*el divino Haydn*)» (Sartorius, «Zustand der Musik in Mexiko», 210 y 212–13). La traducción es del autor. Debo mi conocimiento del texto de Sartorius a Koegel, «La vida musical en el México del siglo XIX».

menoscabo del interés personal que el propio Sartorius pudiese tener en realzar la presencia de música germánica, no hay motivos para dudar de la veracidad de su testimonio, siendo él mismo un músico aficionado que escribía para una revista especializada de vocación científica.

Como eco lejano de sus palabras, ninguno de los que se han ocupado de narrar la historia de la música mexicana ha dejado de subrayar el cultivo de la música en el ámbito privado del salón a partir del primer tercio del siglo XIX, comenzando por otro ilustre emigrado alemán, Otto Mayer-Serra, quien dedicó al asunto reveladoras páginas². Del panorama trazado por esta y otras síntesis históricas de la música hispanoamericana se deduce que, salvo excepciones puntuales, el fenómeno típicamente ilustrado de las tertulias aristocráticas con música apenas tuvo desarrollo en Hispanoamérica hasta el surgimiento de los estados independientes³. La escasez de noticias disponibles, la menor proporción de nobles titulados (en comparación con la metrópoli) y los prejuicios sobre el horizonte intelectual de esta particular aristocracia criolla –orientada en buena medida a actividades mercantiles– son fenómenos que han llevado a invisibilizar la importante labor musical de este colectivo, llegando a afirmarse que

hacer o escuchar música instrumental de cámara no parece haber sido práctica usual entre la nobleza novohispana . . . no hay evidencias de que hubiera habido ni dinero ni lugar para un músico ni para un instrumento musical . . . ello puede deberse a que esa tradición no encontró aquí y en esta clase social un contexto favorable para desarrollarse⁴.

Esta negativa visión contrasta con el ambiente de prosperidad económica, cosmopolitismo y modernidad cultural asociado al pensamiento ilustrado e impulsado activamente por las élites urbanas en toda Hispanoamérica, en particular la nobleza⁵. En un contexto en el que la música era considerada una disciplina edificante y promotora del bien social, resulta poco creíble que su cultivo –y los valores simbólicos y de clase a ella asociados– pudiese quedar al margen del imaginario de este influyente y dinámico colectivo. Las bondades que la filosofía iluminista atribuyó a la música fueron sintetizadas por Tomás de Iriarte en su célebre poema *La Música*, conocido en México en una redición local de 1785 y también en otros puntos del continente; su canto V se dedicaba precisamente a «la música propia de las diversiones de la sociedad privada y la utilidad y deleite de la música en soledad»⁶.

2 Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*.

3 Tello, «El tránsito de los virreinos», 50–65, incluye algunas noticias sobre el incremento del consumo musical en la sociedad civil en las últimas décadas del siglo XVIII, si bien casi ninguna pertenece al ámbito de la nobleza. Por su parte, Waisman, «La música en la América española», 639, señala el crecimiento de veladas privadas en las que se interpretaba música, «de la mayoría de las cuales no tenemos noticia».

4 Enríquez, «Entre cuerdas y castañuelas», 100.

5 Para una revisión crítica de la noción de élite, véase Carasa Soto, «De la teoría de las élites».

6 Se conserva un ejemplar de la impresión mexicana en Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/74 que, según aclara una nota manuscrita, perteneció al emperador Maximiliano (<http://bdh-rd>).

Considerando lo anterior, este trabajo aporta evidencias que sugieren que a lo largo del siglo XVIII se desarrolló en Hispanoamérica una importante actividad de música de cámara en el ámbito doméstico promovida por el estamento nobiliario, y que dicha práctica, obviamente sujeta a las especificidades de una élite social urbana en recomposición, es un fenómeno ligado a hábitos y estrategias de distinción y afirmación simbólica propias del ideario iluminista⁷. La información disponible es dispersa, fragmentaria y acotada a ciudades comerciales, pero dibuja un panorama que cuestiona este negativo discurso y, al mismo tiempo, ofrece una perspectiva más diversificada de los modelos de mecenazgo desarrollados en la Hispanoamérica del 700. En última instancia, se aspira a subrayar el papel que (si no como colectivo –dada la heterogeneidad del grupo, su dispersión geográfica y su pluralidad de categorías e intereses– sí a título particular) pudieron tener determinados patricios criollos en la creación de un espacio privado específicamente secular para el cultivo de la música de cámara doméstica, aspecto que incluso puede retrotraerse a periodos anteriores⁸. Futuros trabajos deberán explorar otras dimensiones del mecenazgo musical del estamento nobiliario analizando la financiación de fiestas y ceremonias públicas y la fundación de capellanías y obras pías con participación musical⁹.

La nobleza indiana: aspectos diferenciales

Con la concesión en 1529 del título de Marqués del Valle de Oaxaca a Hernán Cortés se inició la historia moderna de la nobleza en Hispanoamérica, fenómeno que no era completamente nuevo ya que los mexicas, como otras civilizaciones de la América antigua, tenían un sistema de aristocracia hereditaria. Los virreinos de Nueva España y Perú fueron los territorios más extensos y ricos y, por tanto, concentraron el mayor número de familias nobles durante el periodo colonial, con 98 y 107 títulos reconocidos, respectivamente¹⁰. Si en un principio estuvieron vinculados a conquistadores, militares y terratenientes, en el siglo XVIII –periodo en el que se incrementa notablemente la expedición de títulos, en un proceso de aristocratización de las oligarquías coloniales– se utilizaron para reconocer la labor de altos funcionarios y, sobre todo, de mineros, latifundistas y comerciantes enriquecidos que habían contribuido al progreso material de la colonia.

bne.es/viewer.vm?id=0000124053). El poema de Iriarte también fue conocido en Venezuela; véase Quintana, *Textos y ensayos musicales*, 133–60.

7 Los conceptos de distinción y hábito se emplean siguiendo la sociología crítica de Bourdieu, *La distinción*, 53–60 y 169–71, respectivamente.

8 Las referencias a instrumentos, papeles y libros de música en inventarios de nobles no es un asunto nuevo en el siglo XVIII. Curiel Méndez, «El efímero caudal de una joven noble», 87, menciona la existencia de dos clavicordios, un claviórgano, dos guitarras y un arpa entre los bienes de la Marquesa de San Jorge.

9 Véase Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*.

10 Gómez de Olea y Bustinza, *La nobleza titulada*, 30–34. En este cómputo no se incluye a los títulos concedidos por méritos allí logrados o los nacidos en América pero no establecidos allí.

Las particulares circunstancias del proceso colonizador, con una ausencia estructural de nobleza castellana emigrada, una mayor disponibilidad de recursos económicos y una sociedad fuertemente estratificada, acabaron por configurar una aristocracia de perfiles singulares en la que a los valores típicos de la nobleza europea se sumaban elementos raciales basados en el principio de limpieza de sangre, comportamientos tradicionales ligados a la religiosidad y la búsqueda del honor, y modos de vida basados en un concepto más material de los títulos¹¹. De hecho, aunque algunas mercedes fueron otorgadas como recompensa por méritos de diversa índole («nobleza de servicio y mérito» en palabras de María del Mar Felices), en otros muchos casos los títulos fueron directamente comprados bajo la apariencia de servicios financieros a la Corona («nobleza venal»), práctica que en absoluto era exclusiva de la aristocracia indiana¹². Pese a estas diferencias, tanto la posición de los nobles en el sistema de jerarquía social como sus parámetros funcionales y sus códigos simbólicos eran análogos a los de la alta nobleza española, cuyas prácticas imitaron de manera consciente como forma de afianzar su privilegiada situación y reforzar sus lazos con la metrópoli¹³.

Los primeros estudios sistemáticos realizados sobre la nobleza indiana del siglo XVIII reconocieron el protagonismo de ese colectivo en el desarrollo de la minería, el comercio y los sistemas de crédito, pero privilegiaron la dimensión mercantil de sus actividades, sus estrategias familiares y las fórmulas de acceso al título, concluyendo que estos nuevos ricos carecían de intereses artísticos y culturales y únicamente buscaban el acrecentamiento de sus fortunas y su exhibición pública con un modo de vida ostentoso¹⁴. En este contexto, resulta oportuno recordar que, como ya demostró Norbert Elias, la ostentación forma parte del sistema de valores del Antiguo Régimen y es una característica compartida con las noblezas europeas¹⁵. Por otro lado, la localización de varias bibliotecas nobiliarias y ejemplos del patrocinio artístico de esta aristocracia americana han venido a desmontar este tópico historiográfico, mostrando la importancia de estas élites en la vertebración cultural del territorio y una clara utilización de las artes como herramienta propagandística al servicio de sus intereses de clase¹⁶. En el terreno específicamente musical, y a pesar de las dificultades a las que se enfrenta el estudio de la vida privada, la fragmentaria evidencia disponible sugiere que algunos nobles se sirvieron de la música como marcador de estatus y estrategia para la construcción de su identidad estamental, siguiendo la práctica de la aristocracia española¹⁷.

11 Langue, «De la munificence à l'ostentation», 49–75.

12 Felices de la Fuente, *La nueva nobleza titulada*, 348–60.

13 Nutini, *The Wages of Conquest*, 221–72.

14 Para el virreinato de Nueva España, véase Brading, *Mineros y comerciantes* y, en especial, Ladd, *La nobleza mexicana*, 79–201. Sobre Perú, Rizo-Patrón, *Linaje, dote y poder*.

15 Elias, *La sociedad cortesana*, 74–76.

16 Gómez Álvarez, «Libros, circulación y lectores»; Halcón, «La oligarquía minera y el arte».

17 Sobre el mecenazgo musical de la nobleza peninsular, los libros de referencia son los de Subirá, *La música en la Casa de Alba*; Fernández-Cortés, *La música en las casas de Osuna y Benavente*;

Aficiones musicales de la aristocracia novohispana: primera aproximación

Ya hace décadas el historiador Manuel Romero de Terreros, descendiente del famoso Pedro Romero de Terreros, I Conde de Regla, señaló que hasta hacía poco tiempo en todas las residencias de importancia de la ciudad de México había una sala llamada «la asistencia» donde se recibía a las personas de confianza y se tocaba el monocordio mientras se jugaba al ajedrez o los naipes y las señoras bordaban¹⁸. En ese contexto, no es de extrañar que en el ajuar doméstico de su antepasado hubiese un clavicordio que el Conde había regalado a su esposa, María Antonia Trebustos, quien a su vez era hija de la Condesa de Miravalle. Según se indica, dicho instrumento se localizaba en el cuarto de vestir o tocador, lo que apunta a una práctica musical íntima y reservada¹⁹. Pese a la prematura muerte de María Antonia, el ejercicio cotidiano de la música debió quedar instalado en palacio pues su segundo hijo, José María Romero de Terreros, III Conde de Regla y Marqués de San Cristóbal (entre otros muchos títulos) figura como autor de un curioso impreso musical: *Juego filarmónico con el que cualquiera puede componer con facilidad un gran número de contradanzas a dos violines y bajo* (México: Talleres de La Gazeta, 1794)²⁰. El Marqués de San Cristóbal era un hombre de negocios y su vivienda, conocida con el sobrenombre de «Casa de la Plata» por la cantidad de objetos que poseía con ese metal, disponía de una sala de música en la tercera planta²¹. No se conocen ejemplares de esta publicación, por lo que no es posible saber la influencia que pudo ejercer en otro *Juego filarmónico* anunciado por el *Diario de México* en 1809 y que, a tenor de las semejanzas en el título, tendría como destinatarios preferentes a miembros de la nobleza²².

En la misma ciudad de México, centro de poder virreinal y de representación simbólica de la monarquía española, también disponía de instrumentos de teclado el II Conde de San Bartolomé de Xala, quien estaba en posesión de un «monocordio de vara y media de largo y media de ancho» tasado en 25 pesos y, al parecer, de procedencia veneciana según un inventario de 1784²³. El Marqués de Santa Fe de

Domínguez, *Roma, Nápoles, Madrid*. Se encuentra en prensa la importante monografía de Gómez Fernández, *Música, nobleza y mecenazgo*.

18 Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México*, 18.

19 Romero de Terreros, «La casa del conde de Regla», 427.

20 Véase Saldívar, *Bibliografía mexicana*, 1:116. José Toribio Medina citó este desconocido impreso en su recopilación bibliográfica *La imprenta en México* con una fecha errónea (1749) que ha sido repetida por diversos autores.

21 Ávila, «Palacio del Conde de Regla».

22 *Juego armónico para poder componer o sacar cuantos minuets y contradanzas se quiera para bailar, puestos para dos violines y bajo para que fácilmente se pueda reducir a clave o guitarra*; véase *Diario de México* 1502, 11 de noviembre de 1809, 548, citado por Roubina, *Obras instrumentales*, 136–37. Aunque no se indica el nombre del anónimo anunciante, Roubina cree que se trata de José Francisco Delgado y Fuentes.

23 Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México*, 62 y 130.

Guardiola celebraba tertulias en su palacio y en la lista de obras que se entregaron a los nuevos arrendatarios del Coliseo en 1786 figuraban «11 piezas de música nueva del Señor Marqués de Guardiola»²⁴. De un documento posterior (1803), se infieren las relaciones del polifacético violinista José Manuel Delgado con el II Marqués de San Juan de Rayas, a quien acompañó a Querétaro para resolver ciertos asuntos²⁵. El uso característico de instrumentos de teclado entre las mujeres nobles, que presupone la existencia de maestros de música en estas residencias palaciegas, queda confirmado por la Marquesa de Vivanco, quien figura como autora de un pequeño minuetto a cuatro manos en el denominado *Quaderno Mayner*, una antología de música para clave o fortepiano fechada en 1804. Aunque no ha podido esclarecerse la relación entre la usuaria del manuscrito, María Guadalupe Mayner, y la Marquesa de Vivanco, la hipótesis más factible vincula esta fuente a un personaje de la alta sociedad y, en todo caso acredita una habilidad suficiente, por parte de la Marquesa, para componer e interpretar esta pieza²⁶. Otras noticias sobre actividades musicales en residencias aristocráticas involucran a familiares directos o personas de la red clientelar de los nobles como el acaudalado mercader de oro y plata Manuel Aldaco, «apartador de ambos metales» y marido de la hermana del Marqués del Apartado, cuyas haciendas administraba. Según una crónica de 1757, Aldaco ofreció una recepción al virrey en la mansión de su cuñado donde no faltó «el festejo de los más diestros músicos de esta Corte»²⁷. Este dato aislado es interesante porque ilustra el caso de un minero de gran fortuna (el *Diario de sucesos notables* lo describe como uno «de sus más acaudalados vecinos») con fuertes intereses culturales que nunca llegó a ostentar título nobiliario²⁸.

Un destacado melómano en provincias, ejemplo de alto clero nobiliario, fue el Conde de Santa Rosa, título que desde 1785 detentaba el criollo José Vicente Beltrán y Bravo de Acuña, quien lo había heredado de su madre y servía como canónigo de la Catedral de Guadalajara. Según una inscripción de la portada, el Conde fue propietario (¿y copista?) del manuscrito *Juego flarmónico para componer minués con sus tríos para fortepiano por la suerte de los dados, obra del Señor Don José Haidem*, obra anunciada por la prensa madrileña en 1790²⁹. Los primeros folios contienen las explicaciones, unas tablas con guarismos y música numerada compás a compás que, a partir de la suma de los dos dados, permite armar la composición de minuetos y tríos; se completaba con «otras obras de distintos autores y de especial gusto»

24 México D.F., Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional del INAH, Colegio San Gregorio, vol. 153, exp. 25, fols. 149–63, 1786.

25 Roubina, *Obras instrumentales*, 102, nota 34.

26 Herrera, «El Quaderno Mayner», 1:15–17. Véase reproducción facsimilar y transcripción del minuetto en cuestión en Capistrán Gracia, *Panorama de la música*, 116–17.

27 Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, 87.

28 Sobre el mecenazgo artístico de Aldaco, véase Halcón, «La oligarquía minera y el arte», 195–97.

29 Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid*, 117. El manuscrito se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/14856 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058728>).

como Ignace Pleyel³⁰. Su procedencia mexicana y su utilización en el entorno del Conde no ofrece dudas: además de las características de su encuadernación y la inscripción de la portada, se copió un «Minueto de Guadalajara» y unos minuets del citado Marqués de San Cristóbal. En la misma ciudad de Guadalajara Mariano López de Elizalde, segundo violinista de la catedral tapatía, publicó en 1821 un *Tratado de música y lecciones de clave* dedicado a «su discípula y mecenas» la señorita María de la Concepción Batres y Munilla, dando así continuidad a la actividad musical femenina en espacios domésticos, fenómeno de larga data entre las clases privilegiadas novohispanas³¹.

Noticias de este tipo se repiten en otras ciudades de provincias, donde nobles o miembros del estamento privilegiado no titulados desarrollaban una tradición que ellos mismos o sus antepasados habían traído de la metrópoli. En Valladolid (hoy Morelia) el afamado Mariano Elizaga era maestro de tecla de la aristocracia michoacana³², y en San Miguel el Grande (hoy de Allende) el organista fray Martín Francisco de Cruzelaegui amenizaba el fin de año al Conde Casa de Lara³³. Más al norte, en Sombrerete (Zacatecas) el rico minero José Mariano Fagoaga, sobrino del Marqués del Apartado y durante años alcalde de la villa, fue el dedicatario de un villancico compuesto en 1795 por José Antonio López de Castro, maestro de capilla de la parroquia mayor de Zacatecas³⁴. Incluso en la áspera y recóndita provincia de Nueva Vizcaya, los Marqueses de San Miguel de Aguayo desarrollaban una modesta pero sostenida afición musical a casi 900 kilómetros de la capital virreinal; su biblioteca contenía dos volúmenes de óperas en italiano, *El Rodrigo* de Händel (estrenado en 1707 en Florencia) y una «obra de música» sin identificar, junto a otros 300 volúmenes que incluían el *Teatro crítico universal* de Feijoo³⁵. Todo ello sugiere que la música era parte de la vida cotidiana de estas familias ganaderas, cuyo nivel cultural acaso fuese mayor del que se pensaba hasta ahora. Con todo, el ejemplo más conocido quizá sea el del veracruzano José Sáenz de Santa María, Marqués de Valde-Íñigo, cuyo nombre se ha colado en la «gran» historia de la música por ser el promotor del encargo de las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* al «divino» Haydn³⁶. El ori-

30 Junto a la práctica de los dados merece mencionarse la del juego de cartas, actividad lúdica que también tenía implicaciones musicales en la aristocracia ibérica, según Fernandes, «Cartas de jugar».

31 López de Elizalde, *Tratado de música y lecciones de clave*, 2. Hay un ejemplar en México D.F., Biblioteca Nacional de la UNAM, Fondo Reservado, RSM 1821 G6LOP (<http://catalogo.iib.unam.mx>). Véase Camacho Becerra, «El arte de tocar y cantar ordenadamente», 261–65.

32 Stevenson, «Elizaga, José Mariano».

33 Tello, Franco y Andrade, *Archivo Musical*, 468.

34 La obra, titulada *De dolor y pena*, se conserva en la Catedral de Durango; véase Davies, *Catálogo de la Colección de música*, 362, núm. 654.

35 La biblioteca fue heredada por la hija menor de los Marqueses, María Ignacia Azlor y Echeverz, monja profesa e intérprete de violón; véase Foz y Foz, *La revolución pedagógica en la Nueva España*, 1:47–48; Roubina, «Una hermana de la décima musa», 137.

36 El responsable de materializar el encargo fue otro noble residente en Cádiz, Francisco de Paula María de Micón, Marqués de Méritos, según Díez Martínez, «*Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*».

gen americano del Marqués de Valde-Íñigo pudo propiciar el fulgurante éxito de la obra en Hispanoamérica³⁷ y, en todo caso, no hace sino ratificar el arraigado interés que la nobleza novohispana tenía por la música, en consonancia con el sistema de valores de la Ilustración.

Un caso particularmente interesante es el de Miguel de Berrio y Zaldívar, Marqués del Jaral y Conde San Mateo de Valparaíso, acaudalado minero activo en la ciudad de México a mediados del siglo XVIII. Gracias a los inventarios con sus posesiones, así como a otras evidencias, se ha probado que Berrio desarrolló una impresionante labor como coleccionista, promotor y organizador de veladas musicales, protector de músicos e intérprete él mismo. La presencia de treinta y siete instrumentos musicales –entre ellos varios violines del mítico Stradivarius– y una abrumadora colección de más de 1300 obras de medio centenar de autores de toda Europa sugieren que este noble pudo jugar un activo papel en la introducción y promoción de nuevas corrientes musicales en la ciudad de México. Berrio constituye un ejemplo claro de cómo la música permitió a este patricio criollo construir una identidad aristocrática a imagen y semejanza de la nobleza metropolitana, es decir, siguiendo sus prácticas musicales y sus hábitos de consumo cultural³⁸.

Un acercamiento a las actividades musicales promovidas por la aristocracia novohispana debe incluir necesariamente a los virreyes, entre los que había reconocidos melómanos; esto no sólo porque la mayoría de ellos tenían título nobiliario, sino también porque como grupo dirigente sus prácticas culturales eran modelos a imitar por la nobleza local, con la que compartían ideales simbólicos e intereses materiales³⁹. Ese fue el caso de Francisco Fernández de la Cueva, X Duque de Albuquerque, y Fernando de Alencastre Noroña y Silva, IV duque de Linares. Ambos impulsaron la actividad musical en el palacio virreinal encargando la traducción del italiano y la composición de varias «fiestas en música», entre ellas *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711), musicadas por Manuel de Sumaya⁴⁰. Un caso posterior fue el de Juan Francisco Güemes y Horcasitas, I Conde de Revillagigedo y virrey entre 1746 y 1755. Por el testimonio de Juan Baptista del Águila, sabemos que este músico francés viajaba en su séquito y que en México «tuvo el honor de dar lección y enseñar la música y tocar el clave a las señoritas sus hijas»⁴¹. Su sucesor entre 1755 y 1760 fue Agustín de Ahumada y Villalón, II Marqués de las Amarillas,

37 Merino, «Presencia de Joseph Haydn».

38 Para un estudio detallado del caso de Berrio, véase Marín-López, «Mecenazgo musical e identidad aristocrática».

39 Un primer acercamiento a las prácticas musicales en el palacio virreinal figura en Roubina, «La música orquestal», a completar con las referencias contenidas Rubial, «Las virreinas novohispanas».

40 De ellas sólo se conocen los libretos, conservados respectivamente en Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/11399, y México D.F., Biblioteca Nacional de la UNAM, Fondo Reservado, RSM 1711 M4PAR.

41 México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Correspondencia, caja 24, exp. 2, sin fecha pero datable en 1782. Su hijo, el II Conde de Revillagigedo, Juan Vicente de Güemes Pacheco y Padilla, fue virrey entre 1789 y 1794.

quien amenizaba sus recepciones oficiales con música⁴², y cuya esposa tenía otro maestro privado de clave, Mateo Tollis de la Roca, que en 1756 consiguió una plaza en la Catedral por recomendación expresa de su patrona⁴³. Se aprecia en estas iniciativas una reproducción consciente del modelo de mecenazgo típico de la corte española que consideraba el territorio novohispano una provincia más del imperio, debiendo sujetarse a su misma costumbre y etiqueta, al menos en teoría. Aunque la permanente renovación de virreyes impedía dotar de continuidad a estas iniciativas y estabilizar los conjuntos musicales, la casuística existente demuestra que, más allá de preferencias personales, la música era parte del ideal gubernativo de las más altas autoridades virreinales y que en México las actividades desarrolladas en los círculos de la élite estaban protagonizadas por músicos activos en instituciones religiosas, lo que parece constituir una característica distintiva de la práctica musical en entornos nobiliarios iberoamericanos en su conjunto⁴⁴.

Dado el bajo porcentaje de nobleza titulada en México, es necesario contemplar también a otras élites urbanas como altos funcionarios, acaudalados mercaderes e individuos de clase media con profesiones liberales que no llegaron a ostentar título nobiliario pero que imitaban las pautas de comportamiento de la aristocracia. Entre los primeros un caso paradigmático pudiera ser el de Antonio de Rojas y Abreu, alcalde de corte y juez de la Real Audiencia de México. Según el *Diario de sucesos notables* de Castro Santa-Anna correspondiente al 1 de enero de 1756, su casa acogió un formidable sarao que acabó a las dos de la mañana; asistieron a él las principales señoras de la ciudad, a quienes se ofreció «la música de los más diestros en el arte»⁴⁵. Gracias a otro testimonio autobiográfico de 1760, en esta ocasión de Tollis de la Roca, conocemos los detalles de una velada musical de seis horas de duración celebrada en la residencia de Francisco Reina, quien tentativamente podría identificarse con un alférez cuyo hijo José Antonio ingresó como seise en la Catedral de México en 1725⁴⁶. En el documento, Tollis de la Roca emite un juicio sobre Manuel Andreu, joven músico valenciano llegado a la ciudad que previamente había solicitado su ingreso en la capilla catedralicia y que hizo una nueva exhibición de sus proezas en la casa de Reina cantando y tocando la trompa, la flauta y el oboe, tanto a solo como acompañado:

Esto lo compruebo con más seguridad y experiencia (la que no necesitaba) en que habiendo concurrido con él en casa de don Francisco Reina, donde asistieron varios sujetos de distinción como muchos aficionados y profesores, tocó desde las cinco de la tarde hasta las once de la no-

42 Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, 75, informa de la tradicional invitación que los virreyes hacían en Navidad a miembros de la Real Audiencia, tribunales, cabildos eclesiástico y civil y nobles, «cuya práctica es en algunas salas diversión de juego; en otras música, y otras para conversación, ministrándoseles con profusión exquisitos refrescos».

43 ACCMM, *Actas Capitulares (AC)*, libro 42, fols. 252v–53r, 4 de marzo de 1756. La referencia a la recomendación de la virreina aparece después (AC 44, fols. 296v–99v, 10 de febrero de 1761).

44 Nery, «Espaço profano e espaço sagrado».

45 Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, 202.

46 ACCMM, *Correspondencia*, caja 15, exp. 6, 17 de diciembre de 1725.

che dichos instrumentos así a solo obligado como en concierto, unos suyos y otros de repente, lo que efectuó con una libertad, gusto y destreza tan distinta de lo que hizo el día de la prueba [en la catedral] que nos sorprendió y tuvimos que confesar todos su habilidad. En el cantar sucedió lo propio con la diferencia de que fue toda música que llevaba yo para mí, y aunque una de las arias, por lo particular que es, la hubiese oído o visto ya, las demás no puede ser por no haberse divulgado y tenerlas yo sólo para mí reservadas⁴⁷.

Un caso típico de ciudadano de clase media es el de José Ignacio Bartolache, un médico, matemático y científico criollo, profesor de la Universidad de México y miembro de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. A su muerte en 1790 la *Gaceta de Literatura* recordaba que la música era una de las aficiones que «más le arrebatan» y que había compuesto una pieza «que ha merecido su aceptación»⁴⁸. El inventario de sus bienes confirma la presencia de unos quince tratados de música de variada procedencia, métodos de solfeo «por dos célebres maestros de capilla», Niccolò Piccini y Leonardo Leo, un tratado de danza de Jean-Philippe Rameau y varios instrumentos, entre ellos una tiorba y una bandola⁴⁹. Otros casos podrían ser los del escribano real Ignacio José Montes de Oca, cuyo hijo tomaba «lession en bigüela» con el citado José Manuel Delgado⁵⁰, o el de Francisco Acuña, antiguo corregidor de Cuernavaca, quien 1781 escribió desde México a la mismísima Duquesa de Osuna solicitándole «dos o tres tonadillas a solo, de las más bonitas o que fueran del gusto de Vuestra Excelencia». Este último ejemplo indica que la aristocracia peninsular no sólo sirvió de modelo ideal a las élites urbanas del Nuevo Mundo, sino que en algunos casos pudo tener una influencia directa en los repertorios interpretados⁵¹.

Este cuadro general se completa con otras evidencias que apuntan a un intenso cultivo de la música instrumental por parte de los aficionados, fuesen nobles o no. Son muestra de ello los amplios repertorios para solista y grupos de cámara disponibles en tiendas de la ciudad de México como la del impresor José Fernández de Jáuregui o el librero Ceferino Martínez, donde compositores de renombre internacional aparecen junto a autores locales⁵²; la proliferación de anuncios en la prensa periódica sobre la construcción y venta de instrumentos en ciudades norteñas como el de 1793, con un claviórgano «de muy dulces y agradables voces» construido

47 ACCMM, Correspondencia, caja 3, exp. 16, 9 octubre 1760; véase la transcripción íntegra del documento en Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos», 3:98–99.

48 Alzate, *Gazeta de Literatura*, citado por Torales Pacheco, *Ilustrados en la Nueva España*, 294.

49 Sánchez Flores, «José Ignacio Bartolache».

50 Roubina, *Obras instrumentales*, 49.

51 Véase Fernández-Cortés, *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna*, 65–67 (documento 15). La ciudad de Cuernavaca pertenecía entonces al Marquesado del Valle de Oaxaca, por lo que Acuña recibió su nombramiento como gobernador de Héctor María de Aragón Pignatelli y Cortés, quien ostentaba varios títulos nobiliarios, entre ellos el de Marqués del Valle de Oaxaca.

52 El «Avalúo de los papeles de música» (1801) de Fernández de Jáuregui fue localizado por John Koegel y Ricardo Miranda y ha sido publicado recientemente en edición facsímil; véase Koegel, «Nuevas fuentes musicales», 25–26; Miranda, «Reflexiones sobre el Clasicismo en México», 49–50; y Rodríguez-Erdmann, *Tesoros del AGN*, 19–70. La referencia a la librería de Martínez, anunciada en el *Diario de México* en 1810, figura en Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 64–65.

en Durango por Mariano Placeres, o el de 1797, ofreciendo «fortes pianos ingleses y alemanes de excelentes voces, las que se varían de diferentes modos desde muy fuerte hasta pianísimo»⁵³; o la existencia de diversas colecciones de música instrumental datables desde mediados del siglo XVIII compiladas para uso personal o la enseñanza a domicilio tales como el cuaderno de flauta del Museo Nacional de Antropología e Historia (1759)⁵⁴, el legajo de sonatas, minuetos y ejercicios de solfeo de la Catedral de México⁵⁵, las copias de los tratados de violín de 1756 de José Herrando y de guitarra de Juan Antonio Vargas y Guzmán (1776)⁵⁶ o el manuscrito Eleanor Hague, copiado en torno a 1772 probablemente por un maestro de baile⁵⁷. Todos estos aspectos tienen su correlato en la evidencia iconográfica estrictamente contemporánea que suministran biombos como *Escena de un sarao*⁵⁸ o las llamadas «pinturas de castas», donde la clase aristocrática se representa con frecuencia tocando el violín (figura 1). Pese a los convencionalismos que caracterizan a este tipo de representaciones, el violín y la partitura dejada caer sobre la pequeña mesa rectangular actúan aquí, junto a la rica indumentaria de los personajes y las características aristocráticas de la estancia, como elementos que identifican el estatus social de los representados⁵⁹.

Como prolongación de las tertulias estrictamente privadas ofrecidas en sus residencias, es necesario mencionar la implicación de la nobleza novohispana en modernas iniciativas empresariales ligadas al establecimiento de temporadas de conciertos semipúblicos. La sabida afición a la música y al teatro del virrey Bernardo de Gálvez y Madrid, II Conde de Gálvez, le llevó a proyectar en 1786, con el apoyo de otros aristócratas y «ciudadanos notables», la creación de una sociedad privada de conciertos que funcionaba por suscripción. Dicho proyecto surgía como complemento a la reforma emprendida en el coliseo público y tenía por objetivo la representación de óperas en el teatro del palacio virreinal; la prematura muerte del Conde en noviembre de ese año no permitió dar continuidad a su plan⁶⁰. Otro ejemplo posterior son las «academias de música» ofrecidas en la Real Escuela de Minas a partir de 1807. A ellas asistía la aristocracia minera de la capital para escuchar «las obras sublimes

53 Herrera, «El fortepiano y la danza», 87.

54 Díez-Canedo Flores, «Perspectiva general de la flauta travesera».

55 La miscelánea incluye, entre otros materiales, la colección de *Dodeci minuetti* de Carlo Pozzi; véase Herrera, «Carlo Pozzi».

56 Saldívar, *Historia de la música mexicana*, 161–65; y Robles y Escorza, *Explicación para tocar la guitarra*.

57 Russell, «El manuscrito Eleanor Hague». Para la edición de una selección del repertorio, véase Mejía Armijo, *Un sarao en Chalco*.

58 Pichardo Hernández, «Pintura y vida cotidiana».

59 Por oposición, y según anotó Enríquez, «Entre cuerdas y castañuelas», 84–87, instrumentos populares como la guitarra aparecen invariablemente tocados por las castas.

60 Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?*, 75–81. A tal efecto, el virrey escribió al Cabildo catedral requiriendo los servicios de dos violinistas, José Manuel Delgado y José Manuel Aldana; véase ACCMM, AC 56, fol. 114r, 14 de marzo de 1786.

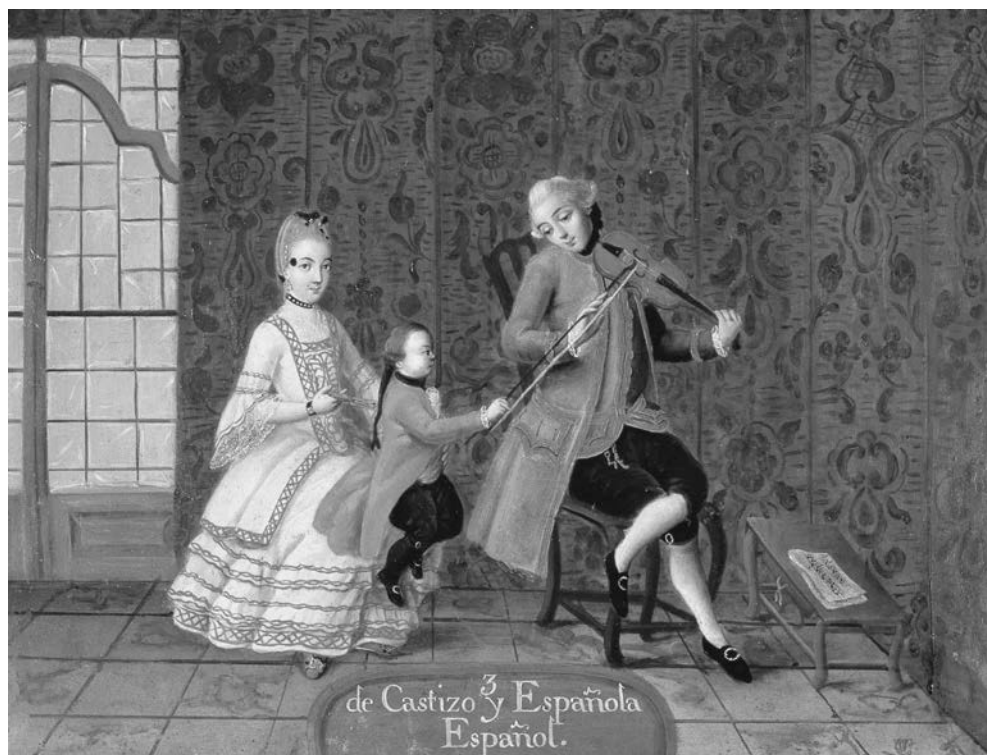


Figura 1. Anónimo, serie de castas, nº 3: «De castizo y española: español». Madrid, Museo de América, nº inventario 00052⁶¹.

de los mejores ingenios de la Europa» interpretadas tanto por una orquesta (integrada por algunos músicos que trabajan al servicio de la nobleza) como por pianistas solistas⁶². Se trataba nada menos que de los primeros intentos de institucionalizar en México el fenómeno del concierto público, aunque obviamente hay referencias anteriores a la interpretación de música instrumental en público⁶³.

Notas sobre la práctica musical nobiliaria en otros virreinos

La situación descrita se repite, *mutatis mutandis*, en otras ciudades a lo largo y ancho del continente, lo que –dentro de su diversidad cronológica y niveles de desarrollo– viene a confirmar la presencia de la música en el nuevo modelo de sociabilidad al

61 Imagen tomada del Museum of New Mexico (<http://media.museumofnewmexico.org/mediabank.php?action=detail&fileID=2223&eventID=2433>). Existe un ejemplo análogo en la serie de Andrés de Islas, fechada en 1774 y conservada en el mismo Museo, nº inventario 1980/03/03.

62 Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 31 y 40.

63 Véase Roubina, «*Sonoros concertos no estilo*».

que de manera paulatina se incorporan las élites indianas. Desde mediados del siglo XVIII (y con especial intensidad desde la década de 1780) hubo multitud de tertulias aristocráticas de variada tipología y perfil de audiencia (desde las insertas en la tradición del concierto familiar hasta otras semipúblicas tipo academia, con más o menos trasfondo musical) impulsadas por nobles locales, muchos de ellos con responsabilidades de gobierno o ligados al comercio.

Si el virreinato de Nueva España concentraba a la aristocracia más rica, con la minería y la agricultura como principal base económica, ningún virreinato americano concentró tantos títulos nobiliarios como el de Perú, un total de 107, muchos vinculados a miembros de la oligarquía mercantil y la burocracia virreinal. Entre ellos estaba la Grandeza más importante de América: el ducado de San Carlos⁶⁴. A falta de realizar una investigación sistemática sobre cada uno de los linajes, cabe suponer que las noticias del intenso comercio de partituras e instrumentos musicales en Lima obedecían, entre otros factores, a una fuerte demanda por parte de diversas clases sociales, incluida la aristocracia. Entre los instrumentos llegados al puerto del Callao en las décadas de 1770 a 1790 había un pianoforte y una flauta para la Condesa de Vistaflorida, un clave para el Conde de San Carlos y un órgano para el Conde de San Isidro⁶⁵; muchos de los instrumentos y papeles de música llegados a la capital peruana se redistribuían después hacia otros lugares como Santiago de Chile⁶⁶. Como ya se comentó a propósito de Nueva España, muchos de los virreyes peruanos eran aristócratas titulados que tenían maestros de música entre su servidumbre y ofrecían entretenimientos operísticos en el palacio virreinal como parte de su estrategia de legitimación. Melchor Antonio Portocarrero y Laso de la Vega, III Conde de Monclova, encargó *La púrpura de la rosa* (1701), mientras que Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castellodósrius y virrey entre 1707 y 1710, disponía de una capilla privada integrada por nueve músicos bajo la dirección del milanés Roque Ceruti⁶⁷.

El caso de Cuba también resulta significativo tanto por el número e importancia de linajes reconocidos como por su refinamiento cultural y sus estrechas relaciones con la aristocracia y la vida artística europea. Entre los diferentes títulos nobiliarios afincados en la isla destacaba el del Marqués de Arcos, cuyo segundo poseedor fue el melómano José María Peñalver y Navarrete, alcalde ordinario de La Habana. Según informa la prensa de la década 1790, a las tertulias filarmónicas de su palacio asistían otros nobles de la ciudad como la Condesa de Jaruco Teresa Montalvo y O'Farrill, cuya hermana María Luisa amenizaba las veladas al clave, y cuya hija, la posteriormente famosa Mercedes Santa Cruz y Montalvo, apodada Condesa de Merlín, tomó

64 Gómez de Olea y Bustinza, *La nobleza titulada*, 34.

65 Vera, «De modernas oberturas». Agradezco al autor su amabilidad al permitirme citar estas referencias antes de la publicación de su texto.

66 Vera, «¿Decadencia o progreso?», 13–19.

67 Stevenson, *La Púrpura de la Rosa*, 47 y 55. Tras la muerte de Oms, Ceruti continuó al servicio de los siguientes virreyes; véase Cetrangolo, «Il Principe di Santobuono», 550–60.

su primer contacto con la música en las mansiones habaneras⁶⁸. Con anterioridad se habían asentado en la isla personalidades que desarrollaron una significativa actividad musical en entornos domésticos. Es el caso del general venezolano Francisco de Miranda, flautista y admirador de Boccherini y Haydn, a quien trató personalmente en Eszterháza entre el 26 y el 29 de octubre de 1785; la biblioteca que poesía en La Habana en 1782–83 incluía varios tratados para flauta, así como una impresionante lista de música instrumental de cámara española, italiana y austríaca⁶⁹.

La escasa presencia de linajes titulados en otras demarcaciones como las audiencias de Quito y Charcas, las capitanías de Guatemala y Venezuela o los virreinos de la Plata o Nueva Granada obedecía a particulares estrategias locales o regionales que no hacían necesaria la concesión de título; en una sociedad fuertemente jerarquizada como la colonial simplemente bastaba con ser poderoso y rico y hacer uso de las formas aristocráticas aunque no se poseyera título reconocido⁷⁰. Ello hace imprescindible que futuros estudios amplíen el espectro de búsqueda a nobleza no titulada y notables en ascensión. Pese a estas dificultades, tampoco faltan en estos territorios muestras de aristócratas titulados con inclinaciones musicales, como el Conde de San Javier en Caracas, la Marquesa de San Jorge en Santafé de Bogotá, el Marqués de Casa Real en Santiago de Chile o el Marqués de Sobremonte en Córdoba del Tucumán, por mencionar algunos ejemplos de los que conocemos nombres y apellidos⁷¹. Uno de los escasos títulos nobiliarios de Guatemala fue el Marquesado de Aycinena, concedido en 1783 a favor del regidor de la ciudad de Guatemala. El tercer y último marqués, ya activo en las primeras décadas del siglo XIX, fue el sacerdote Juan José de Aycinena y Piñol, connotado melómano que se preocupó de recopilar música internacional de autores como Haydn⁷².

Para el área ecuatoriana, la crónica del explorador francés Charles-Marie de La Condamine permite conocer las actividades promovidas en su mansión de Riobamba por el erudito militar José Dávalos Sotomayor, cuñado del Marqués de Lises; allí su hija Magdalena «jugaba con el arpa, el clavecín, la guitarra, el violín, [y] la flauta travesera; debería decir antes con todos los instrumentos que llegaban a sus manos»⁷³. Lo mismo puede decirse a propósito de la familia patricia Patiño y Suárez de Urbina

68 Guiteras, *Historia de la isla de Cuba*, 2:145–46; Carpentier, *La música en Cuba*, 153–54; y García-Lapuerta, *La Belle Créole*, 9–73.

69 Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 122–23 y 225–26. La presencia de repertorios internacionales en La Habana a finales del siglo XVIII fue subrayada por Carpentier, *La música en Cuba*, 104–5.

70 Marchena Fernández, «Las aristocracias coloniales».

71 Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 65 y 221; Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 47–48; Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, 42; Illari, «Metastasio nell'Indie», 352–58.

72 Díaz, *Vida artística de Guatemala*, 80.

73 «Elle jouoit de la harpe, du clavecin, de la guittare, du violon, de la flüte traversière; j'aurois plustôt fait de dire de tous les instruments qu'e elle avoit vûs»; véase La Condamine, *Journal du voyage fait par ordre du roi*, 67. Mi traducción.

en Caracas: el talento al pianoforte de la primogénita María Concepción la llevó a tocar ante los virreyes de México⁷⁴. En Buenos Aires hay noticias del cultivo de la música entre las familias principales de la sociedad porteña desde mitad de la centuria⁷⁵; un maestro de música al servicio de las élites bonaerenses fue José Antonio Piriobi, quien poseía varios instrumentos que él mismo fabricó y numerosas sonatas para clave, piano a cuatro manos o violín y clave, además cuartetos, sinfonías y diversos tratados de reputados compositores europeos⁷⁶. En 1795, el hacendado Lucas Robledo tenía a su servicio un esclavo músico encargado de solemnizar las misas celebradas en la capilla de su hacienda de San Juan, en la provincia argentina de Cuyo. Noticias dispersas provenientes de otras ciudades periféricas confirman que tampoco en los virreinos sudamericanos la práctica musical nobiliaria quedó circunscrita a las grandes ciudades. Sirva, entre los numerosos ejemplos, el de la Marquesa de Piedra Blanca de Guana, afincada en la ciudad chilena de La Serena; en su testamento figuraba un arpa con clavijas de plata, instrumento muy presente entre la aristocracia terrateniente, y también entre individuos de clase media durante el siglo XVIII⁷⁷. Recientes trabajos acometidos en Brasil en torno a Luís António de Sousa Botelho Mourão, IV Morgado de Mateus y gobernador de la Capitanía General de São Paulo durante diez años (1765–75) y al violero Domingos Ferreira en Vila Rica (Minas Gerais) ofrecen un cuadro de gran riqueza y similar –en lo fundamental– al comentado a propósito de la América española⁷⁸.

Para finalizar, se han conservado una serie de fuentes musicales que, si bien no pueden asociarse de manera directa con la nobleza, confirman una intensa vida musical amateur en el ámbito doméstico antes de 1800 como el cuaderno de guitarra del guatemalteco Manuel Álvarez, cuyo repertorio y sistema de tablatura lo emparentan con el *Códice Saldívar IV*; el *Quaderno de música para guitarra* del arquitecto, escultor y pintor Matías José Maestro, fechado en Lima en 1786; el *Libro Sexto* de Santiago de Chile, una antología para órgano, piano y salterio de 1790 vinculada a la familia del terrateniente Juan Antonio Palacios; el libro de clave conservado en el Convento de San Francisco de Lima y copiado en torno a 1800 para uso de José María de Flores y Vásquez; o el más tardío *Libro de zifra* del Museo Nacional de Historia de Lima, con sonatas y minuetos para guitarra, uno de ellos dedicado al Conde de Santa Ana de las Torres⁷⁹. Considero que todas estas evidencias y otras más que

74 Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 625–29.

75 Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, 1:115–21, 129 y 210–18; y Illari, «The Slave's Progress», 203–5.

76 Véase Monzón, «Un profesor indígena»; y Roldán, *Música colonial en la Argentina*, 42–54.

77 Martínez García y Ramos, «Nuevos antecedentes», 134.

78 Nery, «E lhe Chamam uma Nova Corte»; y Castagna, Ferro de Souza y Gonçalves, «Domingos Ferreira».

79 Pira, «El Cuaderno de Manuel Álvarez»; Russell, *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar No. 4»*; Santa Cruz, *Matías Maestro*; Marchant, «El Libro Sexto de María Antonia Palacios»; Vera, «The Circulation of Instrumental Music», 188–92; y Echecopar, *Melodías virreinales del siglo XVIII*. Eventualmente deben incorporarse a este conjunto fuentes de copia más tardía pero con repertorio retros-

podrían traerse a colación (la relación no es exhaustiva) perfilan claramente unos patrones de consumo y una dinámica de actividades musicales domésticas asociadas a los nobles, hasta ahora sujetos marginales en la construcción de la historia musical colonial. Algo de este escenario aún pervivía en los años 1820 cuando, ya bajo un orden social y político completamente distinto, Sartorius trató a estas clases privilegiadas, como referimos al comienzo de este estudio.

Conclusiones

De lo expuesto en las páginas anteriores pueden extraerse algunas conclusiones y nuevas hipótesis en relación al mecenazgo musical de la aristocracia hispanoamericana y, concretamente, sobre el cultivo de música de cámara doméstica como parte de su vida cotidiana. Una de ellas, ya apuntada al inicio del trabajo, radica en la dificultad de extraer características de aplicación general a un grupo tan heterogéneo y con gran diversidad de perfiles, intereses y niveles culturales, aunque con un denominador común: su definición como grupo de élite vinculado a las matrices culturales y las prácticas simbólicas de la aristocracia metropolitana. Sí que resulta evidente que, a pesar de la carencia de investigaciones de base sobre el perfil cultural de este grupo social, la batería de ejemplos aportados esboza un patrón que va mucho más allá de la excepción casuística. A mi juicio, las razones que movieron a miembros de la aristocracia indiana al cultivo de la música de cámara hay que buscarlas en el conjunto de valores sociales, culturales y estéticos de la Ilustración y sus variantes en las Indias. En esa época existía una estrecha asociación entre música de cámara, géneros instrumentales e interpretación privada en pequeñas salas a cargo de un reducido número de músicos con el único propósito de proporcionar entretenimiento a sí mismos o a una reducida audiencia de cierta formación⁸⁰. A esta condición de música íntima y exclusiva, ligada a las funciones y a los espacios performativos del repertorio (y no tanto a su plantilla o su forma), se añade la perspectiva de la música de cámara como *style dialogué*, es decir, como un repertorio de naturaleza conversacional en el que los diferentes instrumentos están en constante interacción (como los propios intérpretes lo están con los oyentes), haciendo de esta música pura y abstracta una metáfora de la conversación como forma de trato social⁸¹. Otras categorías del Siglo de las Luces que definieron a las aristocracias europeas como las de modernidad artística (asociada a la contratación de músicos y repertorios de vanguardia), consumo de prestigio (basado en el disfrute de bienes exclusivos, no accesibles a la mayoría, como partituras e instrumentos de importación adquiridos

pectivo como el cuaderno de guitarra de Carmen Caicedo (Bogotá), el manuscrito para teclado de Ymelda Bungo (Cuzco), los manuscritos Suro M2 (para dos guitarras), M3 (teclado) y M5 (guitarra y bajo), todos de procedencia mexicana o, en la propia ciudad de México, el Códice Angulo.

80 Baron, *Intimate Music*, 1–13.

81 Weber, «Did People Listen in the 18th Century?», 688–89. Para la aplicación de este concepto al cuarteto de cuerda, véase Parker, *The String Quartet 1750–1797*.

a través de contactos internacionales) o sensibilidad estética (la capacidad para conmoverse ante el hecho artístico) parecen estar presentes de manera transversal en el *modus operandi* de varios de estos aristócratas⁸².

Las audiencias americanas parecían tener plena conciencia de todo lo anterior de ahí que las élites nobiliarias utilizarasen la música de cámara como *habitus*, es decir, como práctica identitaria y estrategia de distinción, además de como forma de entretenimiento. Siguiendo las teorías de la estructuración de las élites, este *habitus* genera una identificación entre iguales y, a su vez, marca las distancias con respecto a otros grupos sociales, todo ello como parte de su agenda de dominación. Dentro de este panorama hubo ejemplos de un uso especialmente intenso –además de plenamente consciente– de las posibilidades que ofrecía la música para distinguirse de otros aristócratas, como pudiera ser el de Berrio. El criterio de linaje en la Hispanoamérica del siglo XVIII, pues, iba ligado no sólo a la mera exhibición de riquezas materiales, a la ostentación del poder político o a las relevantes cuestiones de raza, sino también a factores artístico-culturales y específicamente musicales.

Bibliografía

- Acker, Yolanda. *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758–1808)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2007.
- Alzate, José Antonio. *Gazeta de Literatura*. 3 de agosto de 1790.
- Ávila, Jesús. «Palacio del Conde de Regla». *México Heráldico*, 2 de octubre de 2012. Visitado 6 de septiembre de 2017. <http://mexicoheraldico.blogspot.com.es/2012/10/palacio-del-conde-de-regla.html>.
- Baron, John H. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México Borbónico, 1763–1810*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico (con referencias al teatro y la danza)*. Caracas: Fundación Pampero, 1987.
- Camacho Becerra, Arturo. «El arte de tocar y cantar ordenadamente. Enseñanza y profesionalización de la música en Jalisco». En *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, editado por Arturo Camacho Becerra, 247–89. México D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.
- Capistrán Gracia, Raúl W. *Panorama de la música para instrumentos de teclado en México durante el período colonial*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2005.
- Carasa Soto, Pedro. «De la teoría de las élites a la historia de las élites». En *Espacios sociales, universos familiares: la familia en la historiografía española*, editado por Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco, 67–106. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Castagna, Paulo, Maria José Ferro de Souza y Maria Teresa Gonçalves. «Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica». En *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios*,

82 Chen, «Musical Culture and Social Ideology», 193.

- Práticas e Representações*, editado por Maria Elizabeth Lucas y Rui Vieira Nery, 667–704. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.
- Castro Santa-Anna, José Manuel. *Documentos para la historia de México*. Volumen 5, *Diario de sucesos notables (1752–1758)*. México D.F.: Juan R. Navarro, 1854.
- Cetrangolo, Annibale. «Il Principe di Santobuono, viceré del Perù, e le sue comittenze musicali». En *Giacomo Francesco Milano ed il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel XVIII secolo*, editado por Gaetano Pitarresi, 529–72. Reggio Calabria: Laruffa, 2001.
- Chen, Jen-yen. «Musical Culture and Social Ideology in Vienna circa 1800: Aristocratic Patronage and Bourgeois Reception of Joseph Haydn's Oratorios». *Concentric: Literary and Cultural Studies* 36, número 1 (2010): 189–215.
- Coifman Michailos, David. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010.
- Curiel Méndez, Gustavo. «El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)». *Anales del Museo de América* 8 (2000): 65–101.
- Davies, Drew Edward. *Catálogo de la Colección de música del Archivo de Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2013.
- Díaz, Víctor Miguel. *Vida artística de Guatemala. Apuntes para la Historia de la Música. Primer Opúsculo*. Guatemala: Diario de Centro América, 1928.
- Díez Martínez, Marcelino. «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza». *Revista de Musicología* 26, número 2 (2003): 499–508.
- Díez-Canedo Flores, María. «Perspectiva general de la flauta travesa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesa *XII sonatas a solo flauta é basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759». Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Domínguez, José María. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687–1710*. Kassel: Reichenberger, 2013.
- Echecopar, Javier. *Melodías virreinales del siglo XVIII*. Lima: Carrillo-Echecopar, 1992.
- Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Enríquez, Lucero. «Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante». En *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, editado por Lucero Enríquez, 64–100. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Felices de la Fuente, María del Mar. *La nueva nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701–1746). Entre el mérito y la venalidad*. Almería: Universidad de Almería, 2012.
- Fernandes, Cristina. «Cartas de jogar, tocar e dançar: o baralho musical de José do Espírito Santo Oliveira (1755–1819) no contexto das assembleias lisboetas nos finais do Antigo Regime». En *Jogos em Perspectiva: de Lisboa a Macau*, editado por Fernanda Frazão, Jorge Nuno Silva y Lúcia Fernandes, 7–19. Lisboa: Apenas Livros/Ludus, 2015.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo. *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733–1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- . *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna (siglos XVII–XIX). Coordinadas y documentos para un estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.
- Foz y Foz, Pilar. *La revolución pedagógica en la Nueva España, 1754–1820 (María Ignacia de Azlor y Echevers y los colegios de la enseñanza)*. 2 vols. México D.F.: Instituto de Estudios Americanos González de Oviedo, 1981.
- García-Lapuerta, Alina. *La Belle Créole: The Cuban Countess Who Captivated Havana, Madrid, and Paris*. Chicago: Chicago Review Press, 2014.

- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina, 1536–1851*. Volumen 1. Buenos Aires: Beta, 1961.
- Gómez Álvarez, Cristina. «Libros, circulación y lectores: de lo religioso a lo civil (1750–1819)». En *Transición y cultura política: de la colonia al México independiente*, editado por Cristina Gómez Álvarez y Miguel Soto, 15–42. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Gómez de Olea y Bustinza, Javier. *La nobleza titulada en la América española*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2005.
- Gómez Fernández, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina-Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, 1445–1615*. Cádiz: Universidad de Cádiz, en prensa.
- Guiterras, Pedro José. *Historia de la isla de Cuba, con notas e ilustraciones*. 2 volúmenes. New York: Jorge R. Lockwood, 1861.
- Halcón, Fátima. «La oligarquía minera y el arte: ejemplos de su patrocinio en Nueva España». En *Arte y Patrimonio en España y América*, editado por María de los Ángeles Fernández Valle, Francisco Ollero Lobato y William Rey Ashfield, 187–206. Montevideo: Universidad de la República, 2014.
- Herrera, Jesús. «Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la Catedral de México a fines del virreinato». *Heterofonía* 143 (2010): 9–24.
- . «El fortepiano y la danza a finales del período virreinal: tres antologías musicales mexicanas». En *La danza en la época colonial iberoamericana*, editado por Aurelio Tello, 80–98. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006.
- . «El Quaderno Mayner: música del ocaso novohispano». 2 volúmenes. Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2007.
- Illari, Bernardo. «Metastasio nell’Indie: de óperas ausentes y arias presentes en la América colonial». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, editado por Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, 1:343–74. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- . «The Slave’s Progress. Music as Profession in Criollo Buenos Aires». En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 186–207. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Koegel, John. «La vida musical en el México del siglo XIX vista por los músicos extranjeros». *Discanto. Ensayos de investigación musical* 1 (2005): 79–108.
- . «Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España». *Heterofonía* 116–17 (1997): 9–37.
- La Condamine, Charles Marie de. *Journal du voyage fait par ordre du roi, à l’équateur servant d’introduction historique à la mesure des trois premiers degrés du méridien*. Volumen 1. Paris: La Imprimerie Royal, 1751.
- Ladd, Doris M. *La nobleza mexicana en la época de la independencia, 1780–1826*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Langué, Frédérique. «De la munificence à l’ostentation. La noblesse de Mexico et la culture de l’apparence (XVIIe–XVIIIe siècles)». *Caravelle* 64 (1995): 49–75.
- López de Elizalde, Mariano. *Tratado de música y lecciones de clave: obra clara, concisa y útil no sólo a los que tratan de instruirse en esta ciencia, sino aun a los que tengan ya adelantados conocimientos*. Guadalajara: Imprenta de Doña Petra Manjarres, 1821.
- Marchant, Guillermo. «El Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno». *Revista Musical Chilena* 53, número 192 (1999): 27–46.
- Marchena Fernández, Juan. «Las aristocracias coloniales. El juego de poderes y el peso de la tradición en América a fines del Antiguo Régimen». En *Pequena Nobreza de Aquém e Além-mar. Poderes, Patrimônio e Redes*, editado por Miguel Rodrigues y Maria Manuela Torrão, 285–322. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Marín-López, Javier. «Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México ilustrado: el caso del Conde de San Mateo de Valparaíso (1716–1779)». *Latin American Music Review* 39, número 1 (2018): en prensa.

- Marín-López, Javier. «Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)». 3 volúmenes. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- Martínez García, Gonzalo, y José Miguel Ramos. «Nuevos antecedentes para el estudio del arpa en la periferia colonial chilena». *Revista Musical Chilena* 69, número 224 (2015): 125–41.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*. México D.F.: El Colegio de México, 1941.
- Mejía Armijo, Manuel. *Un sarao en Chalco. Música del manuscrito Joseph María García (1772). Selección del repertorio*. México D.F.: Fundación Mecenaz Arte y Cultura y Grupo Segrel, 2016.
- Merino, Luis. «Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, y dos fuentes en Chile». *Revista Musical Chilena* 30, número 135 (1976): 5–21.
- Miranda, Ricardo. «Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770–1840)». *Heterofonía* 116–17 (1997): 39–50.
- Monzón, Antonio. «Un profesor indígena de música en el Buenos Aires del siglo XVIII». *Estudios. Revista de la Academia Literaria de La Plata* 5 (1947): 142–46.
- Nery, Rui Vieira. ««E lhe Chamam uma Nova Corte»: A Música no Projecto de Administração Colonial Iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765–1774)». En *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, editado por Maria Elizabeth Lucas y Rui Vieira Nery, 255–332. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.
- . «Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira». *Revista Música* 11 (2006): 11–28.
- Nutini, Hugo G. *The Wages of Conquest: The Mexican Aristocracy in the Context of Western Aristocracies*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Parker, Mara. *The String Quartet 1750–1797: Four Types of Musical Conversation*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Pérdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. 5.ª edición. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1941.
- Pichardo Hernández, Adria Paulina Milagros. «Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España». *Revista Multidisciplina* 2, número 4 (2009): 29–38.
- Pira, Juan Pablo. «El Cuaderno de Manuel Álvarez: una fuente de música para guitarra de la época colonial en Guatemala». *Cultura de Guatemala* 23, número 3 (2002): 67–103.
- Quintana, Hugo J. *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas (periodo colonial)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2008.
- Rizo-Patrón, Paul. *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Robles, José Antonio, y Juan José Escorza. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar la parte de bajo (Veracruz, 1776)*. México D.F.: Archivo General de la Nación, 1986.
- Rodríguez-Erdmann, Francisco Javier. *Tesoros del AGN. Dos inventarios musicales novohispanos*. México D.F.: Archivo General de la Nación y Editorial IEV, 2013.
- Roldán, Waldemar Axel. *Música colonial en la Argentina: la enseñanza musical*. Buenos Aires: Ateneo Editorial, 1987.
- Romero de Terreros, Manuel. «La casa del conde de Regla». *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 5, número 5 (1913): 424–31.
- . *Una casa del siglo XVIII en México: la del conde de San Bartolomé de Xala*. México D.F.: Imprenta Universitaria, 1957.
- Roubina, Evguenia. «La música orquestal en las fiestas y los pasatiempos de la alcurnia novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII». En *La fiesta en la época colonial iberoamericana*, editado por Aurelio Tello, 519–46. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008.

- . *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Eón y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, 2009.
- . «*Sonoros concertos no estilo italiano*»: música orquestal novo-hispana no despertar de sua história». *Per Musi. Revista Acadêmica de Música* 17 (2008): 7–17.
- . «Una hermana de la décima musa: retratos de una violonchelista novohispana». *Cuadernos de Iconografía Musical* 1, número 1 (2014): 128–42.
- Rubial, Antonio. «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias». *Estudios de Historia Novohispana* 50 (2014): 3–45.
- Russell, Craig H. «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII». *Heterofonía* 116–17 (1997): 51–97 y 149–52.
- . *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar No. 4». A Treasury of Secular Guitar music from Baroque Mexico*. 2 volúmenes. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. 2 volúmenes. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1991–92.
- . *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987. 1.^a edición 1934.
- Sánchez Flores, Ramón. «José Ignacio Bartolache. El sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo». *Boletín del Archivo General de la Nación* 2, número 13 (1972–76): 187–216.
- Santa Cruz, Octavio. *Matías Maestro: guitarrista. El cuaderno de guitarra de 1786*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2001.
- Sartorius, Carl Christian. «Zustand der Musik in Mexiko». *Caecilia* 7, número 28 (1828): 199–217.
- Stevenson, Robert. «Elizaga, José Mariano». En *Grove Music Online*. Visitado 6 de septiembre de 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08718>.
- . *La Púrpura de la Rosa. Estudio preliminar y transcripción*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- Subirá, José. *La música en la Casa de Alba: estudios históricos y biográficos*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- Tello, Aurelio. «El tránsito de los virreinos hacia los estados independientes». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 6, *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli, 25–70. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade. *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*. Puebla: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2015.
- Torales Pacheco, Josefina María Cristina. *Ilustrados en la Nueva España: los socios de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Vera, Alejandro. «De modernas oberturas para orquesta y antiguos minuetos para guitarra: nuevas luces sobre la recepción de la música instrumental europea en Lima a finales del siglo XVIII». En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, editado por Javier Marín-López. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en prensa.
- . «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico». *Latin American Music Review* 31, número 1 (2010): 1–39.
- . «The Circulation of Instrumental Music between Old and New Worlds: New Evidence from Sources Preserved in Mexico City and Lima». *Eighteenth-Century Music* 12, número 2 (2015): 183–96.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Waisman, Leonardo. «La música en la América española». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 4, *La música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 553–651. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Weber, William. «Did People Listen in the 18th Century?» *Early Music* 25, número 4 (1997): 678–91.
- Zárate Toscano, Verónica. *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonia y memoria (1750–1850)*. México D.F.: El Colegio de México e Instituto Mora, 2000.