Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem

EVGUENIA ROUBINA
Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México
(UNAM).CONACYT

El tema de esta investigación se presentó solo. Apareció una fría mañana decembrina de 1997 cuando monseñor Juan Antonio Díaz Acosta, entonces titular del Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango, dio vuelta a la llave de la puerta del pequeño gabinete que resguardaba el acervo musical de este archivo para dejarnos descubrir, entre columnas de papeles empolvados, las carátulas de algunos conciertos y sinfonías, despojadas de su contenido, partes instrumentales, ya separadas de sus portadas, y fragmentos inconexos de composiciones orquestales sin la menor oportunidad de unirse al resto de éstas... Vestigio innegable de la presencia de obras instrumentales en el repertorio de la capilla de la catedral duranguense, aquel legajo de hojas pautadas despertó la esperanza de reconstruir las prácticas musicales del virreinato hallando el espacio y determinando el grado de importancia que pudo tener en ellas la música orquestal.[1]

Se requirió de varios años de pacientes pesquisas en los archivos coloniales de México para que en el arcilloso suelo de dudas, conjeturas y preguntas sin respuestas pudiera empezar a erigirse el sólido edificio de un nuevo conocimiento sobre el curso que ha seguido la música novohispana en el siglo XVIII, en cuyo fundamento reposaba, como piedra angular, la obra de Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769).

Originario de la ciudad de Lecce, en Italia, músico por tradición familiar[2] y heredero de la prosapia musical de los conservatorios de Nápoles,[3] instrumentista y compositor, Ignacio Jerusalem, durante dos décadas —de 1749 a 1769— se encontró a cargo de la Capilla de la Catedral Metropolitana

1. Se debe advertir que todas las referencias sobre la "orquesta" contenidas en este trabajo se dan en relación con la acepción que proponen para este vocablo las fuentes novohispanas de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX que acostumbran emplearlo en denominación de un conjunto, independientemente de la diversidad o cuantía de los instrumentos que lo conforman (véanse ACCMM, AC 38, f. 106r, 15 de junio de 1746; AHBG, AC, caja 8, vol. I, f. 11r, 14 de enero de 1796; AHAM, Cabildo, caja 145, exp. 34, s.f., [*ca.* 1805]).

2. Luisa Cosi, "Músicos napolitanos en Lecce: los maestros Gerusalemme y Stella", *Heterofonía*, vol. XXIX-XXX, núm. 113, México, julio-diciembre de 1995, pp. 58-59.

3. Si bien es cierto que aún "no se ha cruzado el puente" entre la infancia de Jerusalem y el año de 1742 cuando la contratación para el Teatro del Coliseo de la Ciudad de México abrió al músico leccense el camino hacia el Nuevo Mundo (véase Robert Stevenson, "Ignacio Jerusalem (1707–1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico", *Inter-American Music Review*, vol. XVI, núm.1, 1997, p. 59), el primer paso en esta dirección permite dar un acta de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México que hace alusión a las experiencias —¿de estudio o de trabajo?— que Jerusalem había tenido en los "Colegios de Napoles" (véase ACCMM, AC 47, f. 78v, 29 de enero de 1765).

de México, un puesto clave en la vida musical del virreinato. Por el hecho de coincidir la época de su magisterio con el periodo de transición en la música novohispana en el cual se presentó "una sucesiva incorporación de elementos profanos en la música sacra",[4] Ignacio Jerusalem es invariablemente señalado como protagonista esencial de este proceso. Paradójicamente, presentándolo como compositor que empuñó el timón de la secularización de la música catedralicia de la Nueva España, ningún estudioso en el ramo ofreció en prueba las obras orquestales de Jerusalem. Aun los investigadores que, como Alice Ray Catalyne, Aurelio Tello y Craig H. Russell, se ocuparon en ofrecer una relación pormenorizada de las obras del prócer de la música virreinal o los que, como Gerard Behague y Annibale E. Cetrangolo, se enfocaron en la diversidad genérica de su producción, no hicieron patente la presencia de música instrumental en su legado artístico.[5] Los dos autores que confirmaron la intervención de Jerusalem en este campo —Gabriel Pareyón y Karl Bellinghausen— la circunscribieron a la composición del verso orquestal, absteniéndose el primero de ofrecer algún ejemplo o detalle en relación con esta faceta de su obra[6] e introduciendo, el segundo, varios datos erróneos referentes a la cuantía, la estructura y la instrumentación de sus versos, entre otros aspectos que atañen a esta cuestión.[7]

Sin el afán de entablar una discusión con K. Bellinghausen y su artículo publicado en 1992 en el cual, al decir del propio investigador, sólo se buscaron respuestas provisionales a las interrogantes que plantea la propia existencia de los versos instrumentales de Jerusalem, el presente estudio deberá citar necesariamente esta primera y a la fecha única publicación sobre el tema y confrontar la información contenida en ella con los datos que proporcionan las fuentes documentales y musicales de la época. Así, deberá empezarse señalando que la cantidad de "aproximadamente nueve juegos" de versos que K. Bellinghausen atribuye al compositor[8] es, precisamente, lo que dice: un número aproximado.

No obstante que el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, el principal depositario de la obra de Jerusalem, actualmente preserva nueve juegos de sus versos, el "Inventario de la Mussica Compuesta, por S.r D.n Ignacio Jerusalem; y Stella Maestro de Capilla de la Sancta Iglecia Cathedral, Metropolitana de Mexico; para Servicio de el Choro de dicha Santa Iglecia" levantado en 1769 con la supervisión personal del compositor con el fin de acompañar sus manuscritos musicales, que a la sazón se entregaron a las autoridades catedralicias, enumera diez de ellos, a saber:

> Primeros Por el tono de lafa: Con violines, fagotos, clarines, trompas, timbales, y bajos tienen 14 pp/ Segundos Por el tono de ffaut mayor: Con violines, trompas, fagotos, y bajos tienen 10 pp/ Terceros Por el tono de Dlasolrre mayor, con violines clarines, trompas, timbales, y bajos tienen 11 pp/ Quartos Por

4. Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII, Francisco J. García "El Españoleto" (1730-1809)*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983, p. 53.

5. A. Ray Catalyne, "Jerusalem, Ignacio", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIII, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980, p. 612; A. Tello, "Jerusalem, Ignacio", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 565; Craig H. Russell, "Jerusalem, Ignacio", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIII, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, p. 17); Gerard Behague, *La música en América Latina: una introducción*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1983, p. 41; Annibale E. Cetrangolo, "Alcuni dati su musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento", en Detty Bozzi y Luisa Cosi (eds.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione tra Seicento e Settecento*, Miscellanea musicologica 5, Roma: Torre d'Orfeo, 1988, p. 347.

6. Gabriel Pareyón, *Diccionario de música en México*, Guadalajara, Jal.: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, pp. 296 y 584.

7. Karl Bellinghausen, "El verso: primera manifestación orquestal en México", *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, México, julio-diciembre de 1992, pp. 6-7).

8. K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 6.

el tono de ellami mayor: con violines, trompas, y bajos tienen 5 pp/ Quintos Por el tono de ffaut mayor: Con violines, trompas, y bajo tienen 5 pp/ Sextos Por el tono de Dlasorre mayor: con violines, trompas, y bajo tienen 5 pp/ Septimos Por el mismo tono Dlasolrre mayor: con violines, trompas, y bajo tienen 5 pp/ Octavos Por el tono de Gsolrreut mayor: con violines, trompas, y bajo tienen 5 pp/ Novenos Por tono de Gsolrreut menor: Con violines, y bajo tienen 3pp/ Decimos Por el tono de Dlasolrre menor; Con Violines, y bajo tienen 3 pp.[9]

El cotejo del documento citado con los manuscritos que se preservan en la Catedral Metropolitana[10] permitió establecer que el juego faltante corresponde a los versos que en el "Inventario" se señalan como "Terceros [...] con violines clarines, trompas, timbales, y bajos". Como pudo averiguarse, el extravío de la obra en cuestión tuvo lugar durante el periodo que separa el inventario de 1792 que hace referencia a "cinco juegos de versos de Jerusalem", esto es: cuatro juegos sueltos más seis reunidos en sus "siete cuadernos",[11] y la "Relacion de las Obras de múcica eclesiastica que contiene el archivo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México" hecha en 1875, en la cual se asienta la existencia de tan sólo "cuatro juegos de versos, por Jerusalem",[12] entiéndase, de los mismos siete cuadernos con una colección de seis juegos, además de otros tres juegos sueltos.

A los diez juegos de versos que antaño pertenecieron a la Catedral Metropolitana de México, probablemente, debe sumarse uno más que, intitulado *Versos de 6° Con Violines Clariones Trompas y Bajo. Por IH*, hoy forma parte del Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango. El manuscrito musical fue elaborado "a 4 de abril de 1827" por José Francisco Delgado y Fuentes (*ca.* 1770-1829), en aquel entonces primer violín de la Catedral Metropolitana de México,[13] y la posibilidad de atribuir a Jerusalem este juego de versos fue sugerida, en un principio, por las siglas "IH" que coinciden tanto con la manera en que se transcribió el apellido del compositor en las carátulas de otras dos copias de sus obras realizadas también por Francisco Delgado,[14] como con la forma en que solían referirse a él —"Herusalem", "Hyerusalem" o "Hierusalem"— los documentos de la Catedral Metropolitana.[15]

A favor de la sugerencia de ligar a Jerusalem con los *Versos de 6°* se arguyeron, además, diferentes elementos técnico-musicales que esta obra comparte con los nueve juegos de versos de su autoría de la Catedral Metropolitana, a saber:

1. La estructura de este juego consistente en siete breves piezas;[16]

9. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, s.f., [1769].

10. A los juegos de versos de Jerusalem que actualmente forman parte del acervo musical del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana corresponden los siguientes registros catalográficos: E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0613, 0615 y 0616. La clasificación E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0614 se asignó a "siete Quadernos q.e contienen seis juegos de Vercitos p.r barios tonos, con Violin.s Trompas, y Bajo. sin borrador" (véase ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1594, f. 111r, 1792).

11. *Ibid.*

12. ACCMM, Inventarios, leg. 15, f. 30, 28 de febrero de 1875.

13. Los pormenores de la investigación que permitió identificar a Francisco Delgado como autor de las copias de algunas de las obras de Jerusalem halladas en el archivo de la catedral de Durango se narran en Evguenia Roubina, *El Responsorio "Omnes moriemini..." de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico* (en prensa).

14. *Versos Con Violines, Clariones, Cornos, Clarines, Timbales, y Basso. Compuestos por el S.or D.n Ygnacio Herusalem* y *Responsorio 1º del 3º Nocturno para la festividad dela Purisima Concepcion Con Violines, Basso, y Violoncelo Obligado, Compuesto por el S.or D.n Ygnacio Herusalem* (véase AECD, fondo musical, s.n.).

15. ACCMM, AC 38, f. 106r, 15 de julio de 1746, AC 42, f. 108v, 27 de agosto de 1754, AC 43, f. 91r, 5 de abril de 1757, AC 44, f. 11v, 27 de marzo de 1759 y AC 49, f. 150r, 1 de octubre de 1768, entre otros.

16. En los juegos del archivo de la Catedral Metropolitana el número de versos varía entre seis y ocho —y no entre cinco y seis, como sugiere K. Bellinghausen (véase K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 6)—; tres de ellos, al igual que los *Versos de 6°*, incluyen siete versos (véase ACCMM, E.17/C1/Leg. Cc12/AM0614, I, III, y IV).

2. Su lenguaje, predominantemente homofónico;
3. Una serie de acordes (de dos a cuatro) que da inicio al primer verso, seguida por un largo pasaje en el que las voces de los violines discurren en unísono (ejemplos 1 y 2);
4. La especial atención que se prodiga a las partes de los violines y el marcado cariz virtuosístico de su escritura;
5. Empleo de signos de los que a mediados del siglo XVIII los compositores y tratadistas italianos y europeos —mas no sus colegas novohispanos— se servían para diferenciar la articulación de las notas en los cordófonos de arco. En los "borradores" [17] de Jerusalem y aun en las copias de sus obras, como en la de los *Versos de 6°*, se hace uso frecuente del punto dentro de una ligadura que señala el *portato*[18] o de una pequeña raya vertical que, puesta encima de una nota, establece la diferencia entre dos maneras de ejecutar notas sueltas (con o sin acento).[19]

17. No obstante que el léxico novohispano solía dar un empleo indistinto a los vocablos "partitura" y "borrador", el último muchas veces recibía la acepción de una partitura realizada por el autor de la obra (véase ACCMM, E 6.9/C1/Leg. Cb 22/AM 0399 y 0400).

18. La misma función tiene este signo, por ejemplo, en el tratado manuscrito del español Pablo Vidal (véase Pablo Vidal, *Arte y Escuela de Violoncello*, Madrid, *ca.* 1797, núms. 20 y 30).

19. Sobre las dos maneras de tocar notas sueltas véase Olive-Charlier Vaslin, *L'art du violoncelle: conseils aux jeunes violoncellistes sur la conduite de l'archet*, París, 1884, pp. 9, 11 y 12.

20. AECD, fondo musical, s.n.

21. ACCMM, E8.17/C1/Leg. Cc12/AM 0614, V.

Ejemplo 1. Ignacio Jerusalem, *Versos de 6° Con Violines Clariones Trompas y Bajo*, vl I y vl II, compases 1-8.[20]

Ejemplo 2. Ignacio Jerusalem, *Versos con violines, trompas y bajo*, vl I y vl II, compases 1-3.[21]

Obviamente, ninguna de las características aquí mencionadas podría, por sí sola, ser tan contundente como para determinar la atribución de los *Versos de 6°*. Sin embargo, tanto la suma de ellas como, en particular, aquellas que hacen evidente su parentesco con el arte violinístico italiano, decididamente apuntan a Jerusalem, quien siempre permaneció fiel a su lema de componer música a la manera en que se hacía "en su tierra la Italia",[22] como autor de los *Versos de 6° Con Violines Clariones Trompas y Bajo.*

22. ACCMM, AC 40, f. 91r, 3 de agosto de 1750.

Si se aceptara la sugerencia de que el juego en cuestión pertenece a la colección de versos orquestales de Jerusalem, necesariamente debería aclararse que el conjunto para el cual originalmente se destinó esta obra no pudo dar cabida al instrumento señalado en el manuscrito duranguense como "clarion" y "clarinette". Por cautivadora que pareciese la idea de que Jerusalem pudo haber introducido el clarinete en el conjunto instrumental novohispano simultáneamente o inmediatamente después de que este aerófono se integró en la orquesta de los compositores de Mannheim, resulta vana la esperanza de hallar un sustento documental para esto.

23. AGN, Inquisición, vol. 1097, exp. 10, ff. 238-240, 1770; Bienes Nacionales, vol. 441, exp. 135, s.f., 1775.

No obstante que la presencia del clarinete en las bandas de las compañías militares de la Ciudad de México está probada de manera fehaciente desde la década de 1770,[23] su aceptación en la orquesta del teatro y en la capilla catedralicia no fue inmediata. Hasta donde permiten ver las fuentes documentales, la Catedral Metropolitana de México, el primero de los templos novohispanos que acogió el clarinete en su capilla de música, lo recibió en su seno apenas en los albores del siglo XIX, cuando entre los ministros de esa catedral fue admitido don Matías Trujeque y Caballero, "musico del Regimiento de Dragones" de la Ciudad de México.[24] Se ha de pensar que al propósito de sacar mayor provecho de las "excelentes" habilidades profesionales de este nuevo instrumentista de la Capilla Metropolitana [25] obedeció, en parte, la disposición de las autoridades de la Catedral de "acomodar á los estilos de esta Iglesia [...] muchas obras excelentes q.e hay en el Archivo de mui buenos Autores".[26] La tarea de adecuar el repertorio del siglo XVIII a la estructura del conjunto instrumental decimonónico se le asignó al español Antonio Juanas (?-*ca.* 1822), maestro de la Capilla Metropolitana en los años 1791 a 1814,[27] a quien varios autores representados en el acervo histórico musical de la Catedral de México le deben el "enriquecimiento" de sus composiciones con las partes de oboes, fagotes, clarinetes, trompas y timbales.[28]

24. ACCMM, AC 60, ff. 222r y v y, 228v-229r, 11 y 27 de marzo de 1802.

25. AHAM, Cabildo, caja 158, exp. 8, s.f., 12 de enero de 1805.

26. ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 9, s.f., 16 de julio de 1805.

27. ACCMM, AC 57, f. 198v, 7 de octubre de 1791 y AC 67, f. 241v, 26 de octubre de 1814

28. La manera en que Juanas "acomodó" las obras de Jerusalem se puede apreciar a partir de una de ellas, compuesta en 1760, en cuyo borrador se lee: "Ave maris stella a 4° con Violines y bajo", mientras que el juego de partes instrumentales que le corresponde, además de los instrumentos señalados por el autor, comprende dos clarinetes y dos trompas (ACCMM, E8.8/C1/Leg. Cc3/AM0561).

En ausencia del borrador de los *Versos de 6°*, la instrumentación ideada por el compositor para esta obra difícilmente podría restablecerse de manera distinta a la hipotética, de no hallarse entre los juegos de versos de Jerusalem que se resguardan en el archivo de la catedral de Durango[29] uno más que, como el juego de Durango, considera la participación de los clarinetes. El análisis del manuscrito que contiene los *Versos Con Violines, Clariones,*

29. Se ha podido comprobar la pertenencia a este archivo de ocho juegos de versos de Jerusalem, dos de los cuales están representados por dos copias manuscritas (véase AECD, fondo musical, s.n.).

Cornos, Clarines, Timbales, y Basso reveló que esta obra no es más que una copia de los versos "Primeros [...] con violines, fagotos, clarines, trompas, timbales, y bajos",[30] en los que las partes de los fagotes fueron adaptadas o, a la voz de la época, "refundidas" [31] para ser interpretadas por los clarinetes (ejemplos 3 y 4). Este hallazgo llevó a la conclusión de que la partitura original de los *Versos de 6º* tuvo que haber exigido violines, trompas, fagotes y bajo, coincidiendo con la instrumentación de los versos señalados como "segundos" en el inventario antes citado.[32]

30. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, s.f., [1769] y E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0615.

31. Una de las partes instrumentales de los *Versos de 5.to tono por Azioli* señala: "Clarinete Primero [...] Refundido el Oboè" (véase ACCMM, E11.25/C2/Leg. Cd4/AM0999).

32. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, s.f., [1769].

33. ACCMM, E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0615.

34. AECD, fondo musical, s.n.

Fotografía 1. Ignacio Jerusalem, *Versos Con Violines, Clariones, Cornos, Clarines, Timbales, y Basso*, AECD, fondo musical, s.n.

Ejemplo 3. Ignacio Jerusalem, *Versos con violines, fagotos, clarines, trompas, timbales, y bajos*, fg I y fg II, compases 12-16.[33]

Ejemplo 4. *Versos Con Violines, Clariones, Cornos, Clarines, Timbales, y Basso*, AECD, fondo musical, s.n., cl I y cl II, compases 12-16.[34]

El estado actual de organización de los archivos musicales de las catedrales de México y el escaso avance que hasta ahora ha tenido su estudio impide una opinión juiciosa sobre si el número once debe considerarse como el definitivo para los juegos de versos de Jerusalem. El descubrimiento en Durango de varias piezas suyas que no figuran en ninguno de los inventarios del acervo musical de la Catedral Metropolitana, ni tampoco en el catálogo del archivo de la capilla de música de la catedral duranguense,[35] permite augurar felices encuentros en el porvenir con las partituras de Jerusalem, actualmente ignotas, posibilidad que, de hecho insinuó el propio compositor cuando en el ocaso de su vida hizo saber al Cabildo Metropolitano que no estaba en condiciones de entregar a la Catedral aquellas de sus obras "cuyus papeles se ân destruido tanto por lo antiguo de su servicio, como tambien, por algunas perdidas causadas, por poco cuidado, de los que han tenido la llave de el archivo".[36]

35. Francisco Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango, siglos XVII y XVIII*, Aguascalientes: edición del autor, 1970, pp. 33-47.

36. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, s.f., [1769].

Ninguno de los manuscritos de los versos instrumentales de Jerusalem cuenta con indicaciones que contribuyan a precisar los años en que estas obras fueron compuestas. A pesar de ello, auxiliados por los documentos que puntualizan los detalles del compromiso laboral contraído por Jerusalem con la Catedral Metropolitana, podemos aventurar que sus once —o más— juegos de versos datan del periodo entre 1761 y 1769.

Como exponen las actas capitulares, la invitación a colaborar en la Capilla Metropolitana el Cabildo de la Catedral extendió a Jerusalem en el año de 1746 en consideración, principalmente, de "su mucha destreza en el Biolon"[37] y por ser conocido también como "insigne Compositor", adicionalmente a sus obligaciones de instrumentista y "Maestro de escoleta delos Niños Infantes", ese nuevo miembro de la Capilla recibió el encargo de componer "todos los Villancicos que se ofrecieren en esta Santa Iglesia".[38]

37. ACCMM, AC 38, f. 106r, 15 de julio de 1746.

38. *Ibid.*

No obstante señalarse, en 1749, al violonista Ignacio Jerusalem como persona idónea para ser "nombrado por Maestro de Capilla interinario",[39] en el concurso de oposición para el magisterio de capilla que éste sostuvo en 1750, sus habilidades como compositor no lograron causar en los sinodales una impresión del todo favorable, expresando los miembros del jurado que, en su opinión, el músico italiano no poseía "aquella bibeza y destreza que es precisso tenga un Maestro".[40] Debió ser por ello que la anhelada plaza se le otorgó a sabiendas de que no había "otro Opositor mas que el dicho D.n Ignacio Hyerusalem, ni otro Compositor en México", advirtiéndosele, además, que "si con el tiempo hubiesse otro mejor, no era enbarazo para recluirlo".[41] Probablemente, en prevención de tal eventualidad a Ignacio Jerusalem, aunque nombrado con la "renta y obenciones correspondientes a dicho Ministerio, y con los demas honores, y preeminencias que han tenido los demas Maestros sus Antecessores",[42] como compositor no se le hizo ninguna encomienda adicional a su obligación de componer los dichosos villancicos.[43] "La precisa, è inuiolable condicion, de que todos los años ha de hazer, y

39. ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 9, s.f., 1 de mayo de 1749.

40. ACCMM, AC 40, f. 89r, 23 de junio de 1750.

41. *Ibid.*, ff. 91r y 92r, 3 de agosto de 1750.

42. *Ibid.*, f. 92r, 3 de agosto de 1750.

43. Aún después de hacerse efectivo el nombramiento de maestro de capilla, las actas de Cabildo seguían refiriéndose a Jerusalem como "Maestro en la Composicion de los Villancicos para Maitines que se cantan en esta Santa Iglesia" (véase ACCMM; AC 40, f. 243v, 21 de mayo de 1751).

componer nueuamente algo, de lo que aia falta y sea necessario para esta Santa Iglesia" no le fue impuesta al nuevo maestro de la Capilla Metropolitana sino hasta 1761[44] y, aunque existen pruebas de que en los años precedentes a éste Jerusalem, ya fuera por comisión del Cabildo, ya por decisión propia, ocasionalmente se dedicaba a la composición de obras para iglesia,[45] ninguno de estos testimonios puede vincularse en forma específica con sus versos instrumentales.

Un sustento adicional a la decisión de conferir los versos instrumentales de Jerusalem al último decenio de la vida del compositor lo ofrece la instrumentación de algunos de esos juegos. Así, los versos referidos en el inventario de 1769 como "primeros, segundos y terceros" y escritos para el conjunto que incluye los fagotes y timbales, no podían haberse creado antes de 1759, cuando esos instrumentos se adquirieron en Madrid por encargo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México.[46]

Jerusalem, un compositor vinculado estrechamente a la práctica musical, acostumbraba emplear todas las fuerzas instrumentales de las que disponía la Capilla Metropolitana y, como lo demuestran sus partituras, tampoco desestimaba el talento profesional de los músicos bajo su mando.[47] Esta llana observación, junto con el considerable grado de dificultad de las partes instrumentales en los versos de Jerusalem, apuntan con renovada insistencia a la década de 1760 como el periodo de su composición, que también fue el periodo cuando la ejecución de estas obras pudo haber sido confiada al violinista Juan Gregorio Panseco, "natural de Milan",[48] su colega Pedro Navarro y Silva, "Natural de los Reynos de Castilla",[49] ambos admitidos en la Capilla Metropolitana en 1761, y a don Manuel Andreu, "Musico del Reyno de Valencia", quien a finales de 1760 hizo una demostración de su excelso dominio de la trompa, la flauta, el oboe y el violín y fue recibido entre los ministros de la Catedral con la orden de ejecutar los instrumentos recientemente adquiridos en España.[50]

Puede creerse que a la presencia en la Catedral Metropolitana de intérpretes de la estirpe del valenciano Manuel Andreu y el milanés Josef Pisoni —otro de los músicos del Coliseo de la contratación de 1742[51] que prefirió la

44. ACCMM, AC 45, ff. 93r y v, 5 de septiembre de 1761.

45. Un ejemplo de esta producción lo ofrece el manuscrito de *Letatus Sum a Ocho Con Vvol.s Trompas y Organo Compuesto Por D.n Ignatio Jerusalem Maestro De Capilla Desta S.ta Ig.a Metrop.a De Mexico P.a Su Serbitio año de 758* (ACCMM, E7.13/C1/Leg. Db22/AM0488).

46. ACCMM, AC 44, f. 60r y v, 18 de septiembre de 1759. Además de los mencionados fagotes y timbales, el encargo de compra de instrumentos en España que hizo el Cabildo Metropolitano asesorado por Jerusalem, incluía seis violines, dos violas, dos oboes cortos y dos largos, flautas —dos "Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar" y otras dos "Dulzes con Dos Octauinas"—, dos clarines y dos trompas" (véase ACCMM, AC 43, f. 298r, 23 de septiembre de 1758).

47. Sostenemos la opinión de que en las obras de Jerusalem las intervenciones de las voces "á solo" o las partes instrumentales "obligadas" siempre han tenido un destinatario específico, como lo demuestra, por ejemplo, el caso de Francisco Selma, contralto español, cuya incorporación en el conjunto musical de la Catedral Metropolitana llevó al Maestro de Capilla a componer "los Papeles á medida de su cuerda" para proporcionarle a su voz un mayor "lucimiento" (ACCMM, AC 42, ff. 267r y v, 4 de junio de 1756).

48. Juan Gregorio Panseco (?-1802) formaba parte del grupo de músicos contratados en la Península para el Teatro del Coliseo de México (véase Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, t. I, México: Atlante, 1947, p. 632). En 1761, Panseco, a quien los documentos de la época calificaban como el mejor de los violinistas virreinales, movido por el deseo de obtener la plaza del primer violín de la Catedral Metropolitana, renunció a la orquesta del Coliseo y también a su cargo de maestro de capilla en el Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa) que desempeñó por varios años (véase ACCMM, AC 45, ff. 37v-38r y 85r-86r, 5 de mayo y 8 de agosto de 1761).

49. Cuando en 1761 Navarro, quien durante tres años asistió a la Capilla Metropolitana como músico invitado, solicitó en su propiedad una plaza de violín que se hallaba vacante, el Cabildo lo eximió de la prueba de admisión, expresándose los señores capitulares que Navarro "siempre que ha tocado todos le han alauado por mui diestro Instrumentista, por lo que no se haze necessario el examen" (ACCMM, AC 44, f. 289r, 24 de enero de 1761).

50. AC 44, ff. 220r y 223r, 10 y 21 de octubre de 1760.

51. O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 632.

estabilidad de la capilla catedralicia a la veleidosa musa del teatro—[52] le deben los versos de Jerusalem algunos pasajes contenidos en las partes de trompas, cuyas exigencias técnicas se volvieron, incluso, una traba para la ejecución de estas piezas en los años cuando la Capilla no contaba entre sus integrantes con instrumentistas de semejante destreza. Al menos esto puede inferirse de los comentarios hechos en el manuscrito de uno de los juegos de versos de Jerusalem por un músico, o quizá por uno de los maestros de la Capilla Metropolitana que se empeñó en señalar: "Trompas. no hai quien las toque", "Trompas. no hai sugetos" o "Trompas. no quieren tocar", etcétera.[53]

Si, como hemos venido insistiendo, los versos instrumentales de Jerusalem fueron escritos especialmente para la Capilla Metropolitana, podría preguntarse cuál es la razón por la que la instrumentación de estas obras oscila entre un grupo de tres instrumentos (dos violines y bajo) y un conjunto de hasta catorce integrantes que considera la participación de cuatro o cinco violines. Pensamos que la respuesta a esta pregunta debe plantearse en relación con los testimonios documentales que pormenorizan los detalles del funcionamiento de la Capilla Metropolitana en la segunda mitad del siglo XVIII.

Como lo hacen constar los documentos del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, los emolumentos de los músicos en ese templo, al igual que en las demás catedrales del virreinato, estribaban en una "renta" o sueldo fijo que se completaba con las llamadas *obvenciones*, esto es remuneraciones que se asignaban a los integrantes de la Capilla por su asistencia a todo tipo de "funciones extraordinarias" que, con motivo de alguna ocasión —festividades, honras fúnebres, profesiones, etc.— se realizaban en la propia catedral [54] o en otros recintos religiosos.[55]

Los servicios que generaban las "obenciones [...] por las asistencias de la Capilla à fuera" [56] antes, durante y después de la época del magisterio de Jerusalem podían requerir tanto de la presencia de todo el conjunto musical como de una parte de éste, especialmente cuando se trataba de las así referidas "funciones pequeñas" a las cuales se invitaba a una "tanda de los Musicos",[57] que podía constar de un reducido número de cuatro a seis personas.[58]

La conformación de las tandas era atribución del maestro de capilla, quien acostumbraba arrogarse el derecho de manifestar sus preferencias o de ejercer presión sobre algunos músicos a su mando, limitándolos o privándolos de su participación en las obvenciones.[59] La falta de equidad en la repartición de las obvenciones —ingreso que en la economía de los integrantes de la Capilla Metropolitana podía marcar una diferencia entre un relativo bienestar y el "no tener que comer"—[60] era motivo de constantes rencillas y protestas por parte de los músicos afectados por tales actos de injusticia.[61] A la necesidad de regularizar la participación de los integrantes de la Capilla

52. En 1751 Pisoni fue admitido en la Catedral Metropolitana como "Musico de Violin, trompa y Clarin [...] con la Calidad de que sea primer Violin del segundo Choro" (véase ACCMM, AC 40, f. 218r, 23 de marzo de 1751).

53. ACCMM, E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0614, III.

54. Parte del "ovencionario" de los músicos de la catedral de Durango formaban, por ejemplo, "las Misas de la Virgen ... y de Renovacion" (véase AECD, AC XIV, f. 55v, 29 de abril de 1777).

55. Los documentos de la Catedral Metropolitana de México ponen de manifiesto que a las "obenciones [...] fuera de esta S.ta Ig.a" correspondían "Prosessiones, fiestas, y Entierros" (véase ACCMM, AC 37, f. 181r, 18 de mayo de 1745).

56. ACCMM, AC 56, f. 67v, 13 de octubre de 1786.

57. ACCMM, AC 43, f. 222r, 17 de mayo de 1758.

58. ACCMM, AC 37, f. 170r, 27 de abril de 1745.

59. Un acta del Cabildo de la Catedral Metropolitana patentiza esa práctica, expresando que "al Violonista Ximenez no lo queria Roca llevar a funcion ning.a de la calle, porque era Discipulo de Panseco, y havia entrado a la Capilla sin su approbacion, y no lo merecia el muchacho, respecto a su aplicación, y buen porte, como lo esta manifestando cada dia; y que respecto a gozar una corta renta, no era razon que lo estuviesse el padeciendo" (ACCMM, AC 52, f. 12v, 21 de enero de 1773).

60. ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s.f., [*ca.* 1758].

61. ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 1, s.f., *ca.* 16 de enero de 1753.

Metropolitana en las obvenciones, obedeció en 1768 la decisión de las autoridades catedralicias de dividirla en cuatro tandas: dos "chicas" y dos "grandes".[62] Las tandas chicas que, además del maestro que "echaba el compás", organista y cinco "músicos de voz", incluían de dos a tres instrumentistas —el violonchelo y contrabajo o bajón, contrabajo y trompa—, obviamente no podían considerarse para la interpretación de la música instrumental de ninguna especie. En cambio, las dos tandas grandes servían a la perfección para los propósitos de ejecución de los versos de Jerusalem; aquellos cuya partitura pedía dos violines y bajo y aun aquellos que requerían del conjunto formado por violines, trompas y bajos,[63] ya que la primera de las tandas grandes contaba con la presencia de "Gregorio Panseco [violín],[64] Pedro Navarro [violín], José Arguello [órgano], Ignacio Orttega [trompa], Mariano Mazias [bajón y violín], Antonio Mendoza [violonchelo y contrabajo], Juan Arguello organ.ta", en tanto que la segunda de ellas consideraba la participación de

> Ignacio Pedroza [trompa, clarín, oboe, violín y bajoncillo], Joseph Pisoni [trompa, clarín, violín], Gabriel Cordova [violín], Manuel Andreu [trompa, flauta, oboe, violín], Pedro Brizuela [trompa, clarín], Jph Fernandez [contrabajo], Jph Jerusalem [violonchelo], Juan Bap.ta Aguila [órgano], Matheo Roca organ.ta.[65]

La consignación en la nómina de la Capilla Metropolitana de Matheo Tollis de la Rocca —quien antes de radicarse en la Nueva España fungió como organista en la parroquia de San Marcos de Roma y en la Real Capilla de Madrid—[66] y de Juan Baptista de Águila, músico particular del virrey Revillagigedo,[67] no permite otorgar mucho crédito a la especie vertida por K. Bellinghausen en el sentido de que "Jerusalem se vio en la necesidad de instrumentar los versos por carecer en ese momento de un organista capacitado para improvisarlos".[68] La misma gratuidad acusa otra de las propuestas de este investigador: la de relacionar el origen de los versos instrumentales de Jerusalem con el supuesto estado deplorable de los órganos de la Catedral Metropolitana,[69] orgullo de este templo y el objeto del esmerado cuidado de sus autoridades.[70]

Tampoco puede acreditarse la idea de K. Bellinghausen de que los versos instrumentales de Jerusalem representaban "una práctica única" y tenían "pocos antecedentes" fuera del ámbito virreinal.[71] La pertenencia a diversos

62. ACCMM, Acuerdos de Cabildo, libro 4, s.f., 1 de octubre de 1768.

63. Es preciso advertir que, no obstante que K. Bellinghausen sostiene que en los versos de Jerusalem "el órgano realiza el papel de continuo" (K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 6), no hemos podido comprobar la participación del órgano en ninguna de las obras instrumentales de Ignacio Jerusalem de las que actualmente tenemos conocimiento.

64. El documento citado no proporciona información sobre los instrumentos a cargo de los integrantes de las tandas, por lo que éstos se señalan aquí en relación con los que figuran en los respectivos nombramientos de los músicos de la Capilla Metropolitana.

65. ACCMM, Acuerdos de Cabildo, libro 4, s.f., 1 de octubre de 1768.

66. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 62.

67. ACCMM, Correspondencia, caja 3, exp. 6, s.f., s.a.

68. K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 7.

69. *Ibid.*

70. En la época de Jerusalem el afinador Gregorio Casela se hallaba a cargo del "apeo, y limpia" de los órganos. Adicionalmente a estas medidas preventivas, en los años 1762 a 1764 se realizaron los trabajos de su "aderezo y composición", señalando las actas de Cabildo que la cantidad invertida en el acondicionamiento del "Organo del lado Derecho del Choro [...] hauia passado de mil pesos", en tanto que "la Composicion del Organo del lado izquierdo del Choro" costó a la Fabrica Espiritual de la Catedral "un mil quarenta y un pesos un tomin y seis granos", además de los trescientos pesos que se pagaron por su afinación (véase ACCMM, AC 45, f. 158v-159r, 19 de enero de 1762; AC 46, f. 147r, 6 de octubre de 1763; AC 47, ff. 35r y v y , 24 de noviembre de 1764).

71. K. Bellinghausen, *op. cit.*, pp. 6-7.

archivos catedralicios de vastas colecciones de versos orquestales creados en el último tercio del siglo XVIII por toda una cohorte de compositores novohispanos, como Gabriel de Córdova, José Manuel Delgado y su hijo, José Francisco Delgado y Fuentes, Miguel Gálvez, José Bernardo Abella y Grijalba y José Manuel Aldana, entre varios más, demuestra que, a pesar del innegable privilegio que posee Jerusalem como precursor del verso instrumental en el virreinato, el músico leccense no se encontraba solo en esta senda. A su vez, la presencia en los archivos virreinales de los versos instrumentales del español Cayetano Echeverría[72] y de los italianos Asioli[73] y Carlini,[74] no permiten albergar dudas respecto de que las respuestas sobre el origen del verso orquestal y las raíces de su estilo habrán de buscarse en fuentes peninsulares.

En cuanto a las condiciones que dieron aliento a los versos de Jerusalem, más que en las carencias que pudo experimentar la Catedral de México —respecto de los órganos, de los organistas o de cualquiera otra ídole—, se debe pensar en el enriquecimiento de la Capilla Metropolitana: con nuevos y perfeccionados instrumentos, con nuevos y diestros intérpretes y con los elementos del nuevo y más expresivo estilo musical traído allende el mar. Las directrices que giraba el Cabildo de la Catedral Metropolitana en relación con el funcionamiento de su Capilla de Música no podían ser más claras, pues consistían en la constante observancia de la usanza española. Este criterio se aplicaba cuando se tomaban acuerdos para dotar el conjunto catedralicio con algunos instrumentos que "eran mui comunes en las Yglecias de España",[75] cuando se asignaba el sueldo a un integrante de la Capilla Metropolitana, en correspondencia con las cantidades que se pagaban a los músicos "buenos, y necessarios" en la Real Capilla,[76] cuando se determinaba adoptar la "nueva moda de Cantar", entonces en boga en España[77] e, incluso, cuando se encargaba a su maestro de capilla la composición de una obra que, como formaba parte del servicio "en todas las Iglesias de España".[78]

No es de sorprender, pues, que en el ámbito cultural del virreinato resonaron de manera inmediata y robusta los cambios ocasionados por el proceso de la transición del "estilo riguroso de España [...] al estilo italiano" [79] que vivía la música catedralicia de la Madre Patria en el siglo XVIII. Sin embargo, contrario a lo que se acostumbra señalar, no fue Jerusalem quien inauguró ese nuevo estilo,[80] ni es a él a quien corresponde el mérito de la introducción de la música instrumental en el repertorio de las capillas novohispanas.

Las noticias de la interpretación en los templos y conventos de la Metrópoli de "sonoros conciertos de violines",[81] la "Musica Italiana de varios

72. Contrario a la aseveración de Alfred E. Lemmon, quien presenta a "Cayetano Echevarría" como un sujeto que en 1778 sustituyó al italiano Matheo Tollis de la Rocca en el puesto de maestro de capilla (véase Alfred E. Lemmon, "Cathedral Music in Spain America", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (comps.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 246), los documentos del archivo catedralicio demuestran que Cayetano de Echeverría (1737-?), originario de Zaragoza y, hasta 1770, "Mro de Capilla de Nra Sra del Pilar" en su ciudad natal, fue admitido entre los ministros de la Catedral Metropolitana de México en 1779 y no desempeñó cargo distinto al de "Maestro de la Escoleta de Canto figurado de los Niños Infantes" (véase ACCMM, AC 54, ff. 139r y 140r, 20 y 27 de abril de 1779).

73. ACCMM, El1.25/C2/Leg. Cd4/AM0999.

74. AECD, "Apunte de los papeles de Musica q.e existen en el archivo...", 13 de agosto de 1818.

75. ACCMM, AC 51, f. 67v, 28 de junio de 1771.

76. ACCMM, AC 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752.

77. ACCMM, AC 42, f. 238r, 16 de enero de 1756, AC 45, 76r, 24 de julio de 1761 y AC 46, f. 234v, 11 de mayo de 1764.

78. ACCMM, AC 44, f. 33v, 8 de junio de 1759.

79. Paul Murphy (ed.), *José de Torres's Treatise of 1736 General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2000, pp. 97-98 [211-212]).

80. Robert Stevenson "La música en México de los siglos XVI a XVIII", *La música de México*, Estrada, Julio (ed.), I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810), México: UNAM, 1986, pp. 56 y 68; Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95, México: SEP, 1973, pp. 146-147; Ricardo Miranda, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia, Mich.: Conservatorio de las Rosas, 1997, p. 26-27.

instrumentos, [...] según el estilo de Roma[82] y de los "dulces conciertos de Musica italiana" [83] empezaron a darse en el primer tercio del siglo XVIII, y es en esta época cuando la afición novohispana por la música "a la moda italiana" [84] comenzó a arraigarse en la producción de los compositores originarios o residentes de la Nueva España. Al solaz de este incipiente gusto "disponía" de obras de "Musica Italiana" en los servicios festivos en la Catedral Metropolitana de México "el insigne Sumaya primer maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia",[85] y de manera similar lo hacía en la iglesia del monasterio de San Jerónimo "el celebre Nicolini" [86] o el también "celebre" Antonio Josef Ricardo de la Main (Lamain),[87] músico francés, quien en 1727 dirigió la orquesta del Coliseo de la Ciudad de México [88] y en los años 1737 y 1747 publicó en la Metrópoli algunas obras suyas.[89] Si a alguno de estos tres debieran otorgarse los laureles del pionero en la producción de música instrumental en el virreinato, éstos serían para Lamain, ya que entre las composiciones de este género, cuyo origen novohispano no puede ponerse en duda, su *Concierto para dos violines y bajo*[90] es la obra más antigua de las que hasta ahora se conocen. [91]

A este *Concierto*, precursor del sinfonismo novohispano, a mediados del siglo XVIII se sumaron obras orquestales del español Francisco Rueda[92] y del italiano Ignacio Jerusalem demostrando que aquél no fue el producto de un esfuerzo casual y solitario, sino el nuncio de un nuevo periodo en la cultura musical novohispana que enarboló la consigna de la independencia de la música instrumental y en el que los versos, las marchas y las oberturas del insigne maestro de capilla estaban destinados a inscribirse con letras de oro. No por su carácter de primicia ni "por su bien logrado asentamiento

81. Gerard Decormé, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767): compendio histórico*, t. I, México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa, 1941, p. 293.

82. J. F. Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México, 1722 y 1728 a 1731*, Testimonios mexicanos, Historiadores 4, vol. I, México: SEP, 1950, núm. 31, junio de 1730, p. 255.

83. J. F. Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México, 1737 a 1742*, Testimonios mexicanos, Historiadores 6, vol. III, México: SEP, 1950, núm. 135, febrero de 1739, p. 159.

84. *Ibid.*, núm. 136, marzo de 1739, p. 168.

85. *Ibid.*, núm. 33, agosto de 1730, p. 266.

86. J. F. Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México, 1732 a 1736*, Testimonios mexicanos, Historiadores 5, vol. II, México: SEP, 1950., núm. 70, septiembre de 1733, p. 128. Hoy la obra de Nicolini es, prácticamente, desconocida. Sin embargo, a la luz de las publicaciones periodísticas que lo señalan como el más antiguo de los compositores italianos que han trabajado y gozado de gran favor en la capital del virreinato, se puede pensar que, además de los "Maytines" referidos en la fuente citada, a este Nicolini novohispano —y no a Giuseppe Nicolini, como se consideraba anteriormente (véanse Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía,* vol. I, México: CNCA, INBA, Cenidim, 1991, p. 109; Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999, p. 182)— corresponde la autoría de varias piezas para violín contenidas en un cuaderno pautado del siglo XVIII perteneciente a la Biblioteca Nacional de México (véase BNM, fondo reservado, Ms 1560, ff. 5, 14, 15, 17, 20, 25 y 50).

87. J. F. Sahagún de Arévalo, *op. cit.*, vol. III, núm. 130, septiembre de 1738, p. 131.

88. Pablo Castellanos, "Presencia de Francia en la música mexicana", *Heterofonía*, vol. IV, núm. 22, México, enero-febrero de 1972, p. 5.

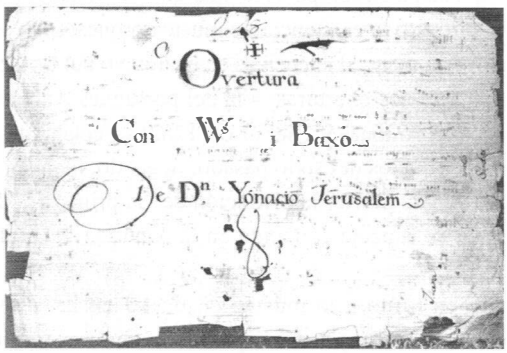
89. G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 98-100.

90. Sobre esta obra véase E. Roubina, *op. cit.*, pp. 196-199.

91. Al archivo de la catedral de Durango pertenece una obra más de Lamain, que es la *Cantada â Duo con VV.s y Trompas. A Nra S.ra Rompa ya la Aurora*, cuya copia, como señala la carátula del manuscrito, fue elaborada en 1748 (véase AECD, fondo musical, s.n.).

92. Francisco (de) Rueda (?-1786) perteneció al grupo de músicos contratados en Cadiz en 1742 con destino al Teatro del Coliseo de la Ciudad de México (véase O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 632). En 1747 fue admitido en la Capilla de la Catedral Metropolitana como músico de "los Instrumentos de Violin, trompa, y Clarin" (véase ACCMM, AC 39, f. 71r, 26 de abril de 1747), pero al cabo de tres años renunció a su plaza para asumir el magisterio de la capilla de la catedral de Guadalajara, cargo que desempeñó hasta su deceso (véase AECG, AC 11, f. 65v, 3 de julio de 1750 y AC 13, f. 144v, 22 de junio de 1786). Entre las composiciones de Rueda que hoy forman parte de los archivos de la Catedral Metropolitana de México, de Guadalajara y de Durango, mayor interés para este estudio representan los restos del manuscrito —carátula y un fragmento de la parte de bajo que cupo en su reverso— de su *Concierto á Due Violines Due trompas i Basso* que ofrece testimonio de participación que había tenido este versátil músico español en el afianzamiento de la música instrumental en el virreinato (véase AECD, fondo musical, s.n.).

histórico en nuestro país",[93] sino por una sólida calidad artística y una apreciable diversidad genérica que distingue a esta producción. De la existencia de dos marchas para violines, trompas y bajo (*sol* mayor y *re* mayor) y dos oberturas de Jerusalem, una para dos violines y bajo y la otra para violines, trompas y bajo, se supo en 1997, cuando esas obras fueron identificadas en el Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango y recuperadas —algunas en su totalidad, otras sólo parcialmente— entre las hojas pautadas dispersas en su acervo y el material musical calificado como "pedacería".[94] El estudio de este fondo musical realizado en los años 1998 y 2002 permitió ultimar una obertura más, cuya atribución a Ignacio Jerusalem fue sugerida por algunas particularidades en la escritura melódica, el lenguaje armónico, la estructura y la instrumentación en las que esta obra coincide con otras dos oberturas y los versos instrumentales del compositor. A la decisión de incorporar esta obra en la producción de Jerusalem le dio pauta también la macarrónica manera en que la carátula del manuscrito en cuestión, mezclando burdamente elementos de las lenguas castellana e italiana con deficiencias ortográficas demostradas en ambas, anuncia esta composición como "Ouvertura Con due Violini, due Corni da Cacia é Basso Del Sig Maestr di Cappela dela Chiesa Katedrale dela Citta del Messico".[95]



Fotografía 2. Ignacio Jerusalem, *Overtura Con VV.s i Baxo*, AECD, fondo musical, s.n.

Fotografía 3. Ignacio Jerusalem (atribución), *Ouvertura Con due Violini, due Corni da Cacia é Basso Del Sig Maestr di Cappela dela Chiesa Katedrale dela Citta del Messico*, AECD, fondo musical, s.n.

93. J. Estrada, *op. cit.*, p. 147.

94. En el proceso de edición del libro en el cual se dio la noticia de la presencia en la catedral de Durango de varios juegos de versos, marchas y oberturas de Jerusalem, el vocablo "trompas" fue sustituido por "trompetas", error que escapó a la vista de la autora y, lamentablemente, no fue enmendado a tiempo (véase E. Roubina, *op. cit.*, p. 202).

95. Tenemos, básicamente, dos razones para no atribuir este manuscrito musical a otro italiano, Matheo Tollis de la Rocca, quien desempeñaba el magisterio de la capilla de música en la iglesia catedral de la "citta de Messico" desde 1770 (véase ACCMM, AC 50, f. 210r, 7 de julio de 1770). En primera instancia, la escrupulosidad con la que éste cumplía con la disposición del Cabildo de la Catedral Metropolitana que prevenía a los sucesores de Jerusalem "que quantas obras compusiere, tengan obligacion de entregarlas con sus Borradores" (véase ACCMM, AC 51, f. 64r, 14 de junio de 1771), no brinda la oportunidad de hallar una obra suya que no estuviera relacionada en los inventarios del acervo musical de la Catedral realizados en el siglo XVIII (véase ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1593, [1773] y AM1594, 1792). Pero la principal y más poderosa razón para no considerar a Tollis de la Rocca como posible autor de la obertura mencionada radica en la indiscutible calidad musical de la obra que dista enormemente de las composiciones de este maestro de capilla que "se conocian por su aspereza, y ninguna suavidad, y que daban a entender no tener la necessaria suficiencia para componer" (véase ACCMM, AC 51, f. 277r, 7 de diciembre de 1772).

El hallazgo de música instrumental de Jerusalem en los archivos de dos catedrales novohispanas y, otrora, en el repertorio de sus respectivas capillas deja en el aire la pregunta sobre el destino que podrían haber tenido estas composiciones en el contexto de las prácticas musicales de la Iglesia. Naturalmente, no fue difícil encontrar una respuesta respecto de los versos instrumentales. Los sendos inventarios de los "papeles de música" pertenecientes a la Catedral Metropolitana y a la de Durango, al igual que los manuscritos musicales de los autores que prestaban sus servicios a las catedrales de Guadalajara y Zacatecas o a la Colegiata de Guadalupe, invariablemente les asignaban un espacio en "los Psalmos de tercia, Visperas y Maitines", precisando que la ejecución de estas piezas tenía que alternarse "con el Coro".[96]

La ubicación de las marchas entre las obras destinadas "p.a el ofertorio" sugerida por un documento de la catedral de Durango,[97] también se encontraba en consonancia con la usanza dieciochesca.[98] En cambio, la presencia en el archivo duranguense de las oberturas de Jerusalem acumuló una serie interminable de interrogantes clamando ser resueltas.

Debemos abrir aquí un paréntesis para recordar que las contadas publicaciones que ponen de manifiesto la existencia de música orquestal en el virreinato circunscriben este fenómeno al encuentro en el archivo del Colegio de Santa Rosa de Valladolid de dos oberturas —la del portugués Antonio Rodil (?-1787) y la del español Antonio Sarrier (?-ca. 1762)—, celebrado por Miguel Bernal Jiménez a mediados del siglo pasado, llegando, incluso, a conceder a la llamada *Sinfonia* de Sarrier la distinción de "la primera", "la mejor" y "la única" obra en su especie conocida en la América del siglo XVIII.[99]

La investigación en torno a la música orquestal en la Nueva España, actualmente en desarrollo, permitió poner en duda estos halagüeños calificativos, ya que constató la existencia o, en su caso, solicitudes de adquisición para las catedrales, los colegios y conventos novohispanos de obras instrumentales, referidas indistintamente como oberturas, conciertos o sinfonías, muchas de las cuales, contemporáneas o anteriores a la obertura de Sarrier, también representan el repertorio ibérico[100] y, como ésta, merecen denominarse sinfonías, si como criterio para tal distinción se tome el empleo de alguno de los modelos de la forma sonata en su primer movimiento.[101]

El haber encontrado en los archivos novohispanos una nutrida colección de obras instrumentales permitió finalmente resolver el dilema planteado hace más de sesenta años por O. Mayer-Serra, quien confesaba no disponer de argumentos para decidir "si el descubrimiento, hecho en Morelia, de algunas *oberturas* sinfónicas, tiene una significación sintomática o constituye un caso excepcional".[102] Pero, aun teniendo la certeza de que la música orquestal constituía un elemento habitual en el repertorio de las capillas virreinales,

96. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, s.f., [1769]; AECD, "Apunte de los papeles de Musica q.e existen en el archivo…", [f. 2v], 13 de agosto de 1818.

97. AECD, "Apunte…", [f. 2v].

98. Se cuenta con las noticias sobre la ejecución de piezas instrumentales en el contexto de diferentes festividades de la Iglesia en España y sus dominios ultramarinos (véanse Mariano Pérez Prieto, "La capilla de música de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII: organización social y económica, función desempeñada y práctica musical", *Revista de Estudios*, núm. 42, Salamanca, 1999, p. 195; G. Decormé, *op. cit.*, p. 292; Piotr Nawrot, *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos*, vol. I, Monumenta Musica 1, Cochabamba, Bolivia: Editorial Verbo Divino, 2000, p. 23).

99. Miguel Bernal Jiménez, *La música en Valladolid de Michoacán*, Morelia: Ediciones de Schola Cantorum, 1962, pp. 36-37; R. Miranda, *op. cit.*, p. 24.

100. Nos referimos, en particular, a las obras de José Herrando, Luis Misón, José Pla y David Pérez.

101. R. Miranda, *op. cit.*, pp. 23-24.

102. O. Mayer-Serra, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941, p. 30.

había que explicar qué necesidades o fines específicos se podían atender con este tipo de repertorio.

La sugerencia de Ricardo Miranda en el sentido de que las obras sinfónicas podían ser ejecutadas en "alguna de las funciones extraordinarias que de vez en cuando tenían lugar, [...] con motivo de cierta ocasión especial"[103] no es del todo desacertada, debido a que el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana proporciona testimonios de la presencia de oberturas en los servicios festivos o fúnebres, como, por ejemplo, en "la grande fiesta que se celebró en esta Sta. Metropolitana Iglesia [...] en accion de gracias al Todopoderoso por la restitución al Trono de las Españas de Ntro Catolico Monarca el St. Dn Fernando Septimo".[104] Sin embargo, el carácter eventual de estas funciones, al igual que la remota posibilidad de que la música instrumental podía interpretarse en "algún programa musical fuera del ámbito eclesiástico",[105] no explican la necesidad de reunir una cantidad tan considerable de obras orquestales en diferentes archivos virreinales: de medio centenar en el Colegio de las Vizcaínas, doce oberturas y 26 sinfonías en la Catedral Metropolitana[106] y cerca de veinte carpetas que reúnen un "número abundante e indeterminado" de oberturas, sinfonías y conciertos en la catedral de Morelia,[107] que más que la ejecución "de vez en cuando" indican la regularidad de esta práctica. Efectivamente, se han hallado pruebas contundentes del uso sistemático de música instrumental en los servicios litúrgicos de la Iglesia mexicana. Así, un inventario del acervo musical de la catedral de Durango realizado en 1818 señala sinfonías, conciertos y oberturas en el apartado de la música destinada para el ofertorio[108] y concuerda en esto con un documento de la Catedral Metropolitana de México, el cual, ofreciendo la "Razón de los papeles duplicados de varias obras" que se ejecutaron durante una "grande fiesta" que se llevó a cabo en ese templo a finales del año de 1814, menciona entre otras una "Sinfonia para el Ofertorio con 24 pp.s".[109]

Obviamente, los dos documentos citados que pertenecen a los comienzos del siglo XIX no pueden considerarse testimonios definitivos en lo que respecta a las prácticas del siglo antecedente ni, mucho menos, contribuyen a precisar el periodo a partir del cual la música instrumental encajó en la celebración de la misa.

Una lista de la "Musica que se ha menester en la Escoleta de S.r S.n Miguel de Betlem", que incluye "una obertura del S.r Maza" [110] y la "Razon dela Musica que tiene en ser el Archivo de esta Santa Iglesia Catedral de Durango", integrada por

> siete quadernos forrados en badana encarnada, con la sexta opera de Coreli. [...] tres quadernos forrados con papel encarnado, con varias Sonatas. [...] diez Conciertos de Biolines [... y] diez, y seis Conciertos de Biolines, y Trompas [111]

103. R. Miranda, *op. cit.*, p. 21.

104. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM 1594, f. 77v, 8 de diciembre de 1814.

105. R. Miranda, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía*, vol. XXX, núm. 116-117, México, enero-diciembre de 1997, p. 45.

106. AHCSILV, sección música, est. 26, t.I, vols. 4 y 5; ACCMM, Inventarios, leg. 15, f. 35, 31 de diciembre de 1874.

107. M. Bernal Jiménez, *La música en Valladolid...*, p. 42.

108. AECD, "Apunte...", [f. 2v].

109. ACCMM, E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM 1594, f. 77v, 8 de diciembre de 1814.

110. AHCSILV, est. 13, t. IV, vol. 1, f. 141, 20 de diciembre de 1777.

111. AECD, Inventarios, f. 3r y v, 8 de octubre de 1771.

remiten los inicios de esta tradición a la década de 1770. Un decenio más la retrocede en el tiempo la correspondencia relativa al "examen" aplicado en diciembre de 1764 a Francisco Martínez, quien, no obstante haber sido organista "en la Capilla de el Espiritu S.to de Madrid",[112] no se consideró idóneo para el desempeño de una plaza homóloga en la Catedral Metropolitana de México, encontrándose sus aptitudes suficientes sólo para acompañar en "el Clave [...] algunas oberturas, arias, u otras Cosas de esta clase".[113]

El hecho de que la ejecución de música instrumental en las funciones de los templos novohispanos hacia las décadas de 1770 y 1780 ya era una costumbre bien arraigada lo patentiza un escrito de Juan José Casasola, instrumentista de la capilla de la catedral de Durango, en el cual éste expone que

> haviendo notado la poca Musica de Conciertos, Trios, y Oberturas de Trompas, q.e ay a Cargo del Reg.te para los dias clasicos, y assi mismo lo q.e ay, estar muy usada y no de lo mejor; me he resuelto proponer [...] veinte y cuatro piesas las mejores q.e tengo, y mas modernas [... para] q.e la Iglecia tenga lo necesario para el mayor lucim.to de las funciones.[114]

¿Cabría, entonces, la posibilidad de que las oberturas de Jerusalem no sólo se interpretaban en la iglesia, sino que también estaban concebidas especialmente "para el ofertorio"?

El estigma de compositor de teatro que le imprimieron a Jerusalem algunos de los investigadores de su obra,[115] muchas veces hace perder de la vista que su permanencia en el Coliseo de México fue, en realidad, muy breve[116] y que, habiéndose iniciado en 1742, necesariamente debió cesar en 1746, cuando el músico fue admitido en la Catedral. Es verdad que no se han podido encontrar testimonios documentales que demuestren el hecho de que el ingreso del violonista Ignacio Jerusalem en la Capilla Metropolitana se condicionó a su renuncia al Coliseo, como lo fue en el caso del también violonista Antonio Palomino Ontiveros y del violinista Juan Gregorio Panseco. Pero también es cierto que hasta ahora no se ha desahogado prueba alguna de que se le permitiera preservar su anterior empleo. Es preciso recordar en esta relación que, cuando en 1786, "condescendiendo" al expreso deseo del virrey Bernardo Gálvez, el Cabildo de la Catedral Metropolitana otorgó a los violinistas Manuel Delgado y José M. Aldana la venia para participar en las funciones de ópera en el Coliseo, "sin perjuicio de sus Plazas en la Capilla", los señores capitulares no se abstuvieron de comentar que

> este era un caso sin exemplar, é inaudito, respecto á parecer repugnante el Servicio de la Ig.a con el del Teatro; pero que lo mas era, que las Reglas, ò ordenanzas de los Musicos

112. ACCMM, AC 47, f. 48r, 11 de diciembre de 1764.

113. ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s.f., 1 de diciembre de 1764.

114. AECD, Empleos, caja I, leg. 4, f. 749, [*ca.* 7 de junio de 1785]. La fecha del documento se establece en relación con el acta del Cabildo de la catedral duranguense en que se decidió "tomar la musica q. vende Casasola" (véase AECD, AC XV, f. 92v, 7 de junio de 1785).

115. R. Stevenson. *Music in Mexico, A Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952, p. 155; J. Estrada, *op. cit.*, p. 146; G. Behague, *op. cit.*, p. 41; K. Bellinghausen, *op. cit.*, p. 7.

116. Aunque es sumamente escasa la información sobre el historial laboral de Jerusalem en el periodo anterior a su residencia en la Nueva España, la pertenencia de una obra suya al archivo de la Catedral de Cuenca (cfr. R. Stevenson, "Ignacio Jerusalem (1707–1769)...", p. 59), permite deducir que su experiencia en el servicio a la iglesia no se inició con su ingreso a la Catedral Metropolitana de México.

> disponen no puedan tener otra asistencia, ú ocupacion, estando en esta Capilla, si no fuere con especial licencia de el Ilmo. S. Arzobispo, y de el V. Cabildo.[117]

117. ACCMM, AC 56, f. 11r y v, 14 de marzo de 1786.

Jerusalem, aparentemente, no contaba con tal licencia y, por lo tanto, sus relaciones con la "casa de comedias" capitalina en la época posterior a su admisión entre los ministros de la Catedral no podían rebasar el compromiso de "hazer toda la Musica que se ofreciera para las representaciones" teatrales, el cual no pareció tener efecto después del año 1756 cuando, "hauiendo faltado al cumplimiento de su obligacion, y no siendo suficientes ningunos prudenciales medios para su obseruancia", el Maestro de Capilla fue acusado ante las autoridades catedralicias por don Josef Calvo Rendón, "Arrendatario del R.l Coliseo", y, por decisión del Cabildo, la deuda contraída con este sujeto se satisfizo con los descuentos de la renta que Jerusalem tenía asignada en la Catedral.[118]

118. ACCMM, AC 43, f. 6v, 17 de agosto de 1756.

Las publicaciones periodísticas y las fuentes documentales novohispanas no permiten juzgar si la tradición de inaugurar las funciones teatrales con una obertura e interpretar piezas instrumentales en los entreactos y *follas* representadas en el Coliseo capitalino nació junto con el siglo XIX[119] o tuvo antecedentes a mediados del siglo XVIII; sin embargo, los cuatro años durante los cuales Jerusalem "era compositor en el Coliseo y tocaba como Maestro el Biolon enla Horquesta" [120] y su malhadado compromiso de componer música para teatro, así como la presencia, por lo menos, de un concierto para conjunto instrumental en la obra de Ricardo de la Main, "músico director" del Coliseo de México, no permite descartar la probabilidad de que el destinatario original de las obras instrumentales de Jerusalem fuera la orquesta teatral, especialmente si se toma en cuenta que no sólo la instrumentación de sus oberturas y marchas se ajusta a la estructura de conjunto que el compositor tenía a su disposición estando a la cabeza del Coliseo capitalino, sino que los talentos profesionales de sus integrantes que eran calificados como "sobresalientes"[121] se encuentran en correspondencia con los recursos técnico-musicales de los que se sirve el compositor en estas obras y que, especialmente tratándose de las partes de los violines, demandan un dominio más que satisfactorio de la técnica de ambas manos (ejemplo 5).

119. *Diario de México*: t. I, núms. 4, 8 y 12, pp. 16, 32 y 48, 4, 8 y 12 de octubre de 1805, t. III, núm. 282, p. 283, 9 de julio de 1806; *El Sol*: año 3, núm. 937 y 946, pp. 824 y 864, 6 y 16 de enero de 1826.

120. ACCMM, AC 38, f. 106r, 15 de junio de 1746. Jesús Estrada, citando el acta de Cabildo aludido, optó por la sinonimia de los vocablos *violón* y *violín* (véase J. Estrada, *op. cit.*, p. 125), misma decisión que orilló a Craig H. Russell a referirse a Jerusalem como "espectacular violinista" (véase Craig H. Russell, "The Mexican Cathedral Music of Ignacio de Jerusalem: Lost Treasures, Royal Roads, and New Worlds", *Revista de la Sociedad Española Musicología*, vol. XVI, núm. 1, Madrid, 1993, p. 101). Lo erróneo de esta decisión lo demuestran numerosos documentos de diferentes archivos catedralicios que durante el siglo XVIII y aún en el siglo XIX empleaban el sustantivo "violón" en denominación del violonchelo, únicamente. (Más sobre la aplicación de este término en la Nueva España en E. Roubina, *Los instrumentos...*, pp. 97-103).

121. La orquesta del Coliseo de la contratación de 1742 contaba con siete instrumentistas: los ya mencionados Francisco Rueda, Juan Gregorio Panseco y Josef Pisoni, además de Juan Bautista Arestín, "francés sobresaliente en violín y violón", Gaspar y Andrés Espinosa, "tocadores de trompa de caccia, flauta travesera, violín y oboe" y Benito Andrés Preibus "que tenía la misma habilidad de los anteriores" (véase O. Mayer-Serra, *Música...*, p. 632).

Ejemplo 5, Ignacio Jerusalem, *Overtura á due VV.s Trombas, i Basso*, Allegro, vl I, compases 1-6.[122]

Independientemente del destino original que podían haber tenido las oberturas de Jerusalem: servir al "sagrado entretenimiento del pueblo" [123] o a su simple y llano entretenimiento, alguna o algunas de ellas debió haberse ejecutado en la Catedral Metropolitana aún antes de recibir el violonista la distinción de su maestro de capilla. Así lo deja entender el acta de Cabildo que transcribe el dictamen de los sinodales del concurso de oposición que Jerusalem sostuvo en 1750, el cual señala entre los argumentos a favor de su nombramiento "las distintas composiciones de Iglesia, y Liricas que ha hecho en mas de quatro años que ha seruido el empleo de Maestro de Capilla,[124] y se han cantado, y tocado en el Choro".[125] Al género de las "composiciones de Iglesia" creadas por Jerusalem en los años anteriores al inicio de su magisterio en la Capilla corresponden, sin duda, el "Miserere, tedeum y Salue" mencionados en el documento citado.[126] A su vez, la referencia a las "composiciones líricas" que se han tocado en la Catedral, junto con la afirmación de que la mayor experiencia como compositor Jerusalem la había adquirido "en Arias, y lirico para theatros",[127] permiten inferir que alguna de las oberturas de Jerusalem —de las que se encontraron en Durango u otras cuya existencia hoy en día se ignora— pudo haberse oído bajo las bóvedas de la magna catedral novohispana.[128]

Y si hubiera acontecido de esta manera, ¿por qué los inventarios del siglo XVIII no asentaron su existencia en el archivo musical de ese templo? Por simplista que pueda parecer la respuesta, pensamos que la razón de la omisión en los inventarios levantados en 1769, 1773 y 1792 de las oberturas de Jerusalem y, junto con ellas, de todos aquellos "Conciertos de Instrumentos" que en su época habitualmente concluían las funciones litúrgicas con "la Union y armonia que piden las reglas, y orden dela Musica",[129] debió ser la misma por la que ninguno de los villancicos que nuestro maestro leccense

122. AECD, fondo musical, s.n.

123. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 272.

124. Es evidente el error de esta afirmación pues, el nombramiento de "Maestro de Capilla interinario" se le otorgó a Jerusalem en el mes de mayo de 1749 (véase ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 9, s.f. 1 de mayo de 1749).

125. ACCMM, AC 40, f. 91r, 3 de agosto de 1750.

126. *Ibid.*, f. 92r.

127. *Ibid.*

128. Consideramos que la correspondencia de las oberturas de Jerusalem a la descripción de lo "lirico para theatro" es tan legítima como lo es la afiliación de una obertura de Francisco Javier García "El Españoleto" en el *stilus teatralis* con que se identificaba a mediados del siglo XVIII a la "música sacra [...] impregnada profundamente de elementos provenientes de la ópera y del teatro" (véase J. J. Carreras López, *op. cit.*, p. 54).

129. ACCMM, AC 45, f. 159r y v, 9 de febrero de 1762.

componía para la Catedral desde 1746 entró en la "Relacion de las Obras de múcica eclesiastica" realizada en 1875, y que no fue más que el resultado de la atención diferenciada que se concedía a los manuscritos de las composiciones que en distintos periodos se calificaban como "eclesiásticas" o "solemnes" y las que no concordaban con tal clasificación.[130]

A la falta de cuidado que podían sufrir las partituras de música instrumental, aunada a frecuentes préstamos —no obstante estar prohibidos— e, incluso, casos de venta de música pertencciente a la Catedral, pudo deberse la desaparición de las oberturas de Jerusalem del archivo catedralicio.[131]

Las obras instrumentales —y entre ellas las oberturas de Jerusalem— podían sustraerse del repertorio de la Capilla Musical y, en consecuencia, del archivo de la Catedral a principios del siglo XIX, cuando un edicto emitido por "el presidente y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de México" condenó el "abominable exceso [... de la] música profana, propia de los teatros seculares, blanda y afeminada" y prohibió, "baxo la pena de excomunion mayor", su interpretación "en los Templos en órgano, ó en otro instrumento dentro ni fuera de los oficios Divinos".[132]

Las oberturas de Jerusalem podían, finalmente, compartir el destino de las obras de Sarrier, Rodil y Jomelli que, descubiertas en el Archivo Histórico Musical del Conservatorio de las Rosas (Morelia) hace apenas unas décadas, hoy ya no forman parte de su acervo ni figuran en su inventario más reciente.[133]

Por fortuna, el alto aprecio en que se tenía la obra de Jerusalem[134] no permitió que todas sus partituras orquestales se volvieron una pérdida irreparable.

El constante interés por la producción de Jerusalem lo demuestran sobradamente las numerosas copias de sus obras realizadas a lo largo de casi un siglo, ya fuera para usos personales, ya para propósitos lucrativos,[135] por los "copiantes" de oficio o por integrantes de diferentes capillas catedralicias. Se ha podido probar que entre 1760 y 1827 la Catedral Metropolitana de México, heredera universal de la obra del gran maestro, el "unico caudal" que Jerusalem poseía en vida,[136] sin saberlo, compartía esta herencia con José Remigio Puelles, sochantre de la catedral de Durango; Francisco Delgado, violinista de la Capilla Metropolitana; Manuel Orozco, oriundo de Guadalajara e integrante de la capilla de la catedral de Durango; Manuel del Valle, organista y maestro de capilla de la Colegiata de Guadalupe ¿y con cuantos más cuyos nombres se desvanecieron en la lejanía del tiempo?

130. La existencia de esta marcada diferencia pone de manifiesto un escrito remitido al Cabildo por don Pedro Valencia, chantre de la Catedral, quien, tratando el asunto del mejor resguardo de "los papeles de Musica", sugirió la separación de "la musica Solemne, de la que no lo és, y que aquella, este vajo la llave que tendra su Sria" (véase ACCMM, AC 64, f. 149v, 9 de diciembre de 1809).

131. En el primer año del magisterio de Jerusalem se hizo del conocimiento del Cabildo que "los Papeles del Archiuo dela Musica andaban por ay y hasta vendiendosse pues se decia que el B.r D.n Vizente Santos tenia ya ajustada la Musica [...]; y que assi Alasio, como Aguilar tenian en su Poder muchisimos Papeles de Musica pertenecientes â esta Santa Iglesia y Otros Varios tenian tambien, por que el Archivo de la Musica estaba sin cuidado alguno, y las llaues que tenia D.n Ignacio Hyerusalem como Maestro de Capilla, se las daba â qualquiera (véase ACCMM, AC 40, f. 243v, 21 de mayo de 1751). Al transcurrir de los años esta situación no pareció haber mejorado, ya que en 1765 se informaba a las autoridades catedralicias que en el "Archivo de los Papeles de Musica de la Capilla [...] debiendo ser muchos apenas se hallan mui pocos papeles" (véase ACCMM, AC 47, f. 67v, 15 de enero de 1765).

132. ACCMM, Edictos, caja 6, exp. 39, s.f., 6 de febrero de 1813.

133. Agradecemos a las autoridades del Conservatorio de las Rosas la oportunidad de consultar el archivo histórico de esta institución y disponer de una copia del inventario de su acervo musical.

134. Interrogado sobre las habilidades de Jerusalem como compositor, Juan Gregorio Panseco respondió que, "aunque estaba de quiebra con el", no pudo negar que "Jerusalem era Compositor en toda forma, que podia ser Maestro aquí, en España, y en qualquiera parte, y que esto [...] sus Obras lo publican" (ACCMM, AC 44, ff. 297v-298r, 17 de febrero de 1761).

135. A finales del siglo XVIII un almacén de prestigio de la Ciudad de México ofrecía en venta una copia manuscrita de un juego de los versos de Jerusalem (véase AGN, Tierras, vol. 1334, exp. 1, f. 50r, 1801).

136. ACCMM, AC 51, f. 62v, 7 de junio de 1771.

La integración de las colecciones particulares de música a los archivos de las catedrales que pudo darse a consecuencia de la muerte de un músico o de la precaria situación económica por la que éste atravesaba, y que fue uno de los móviles de la migración de los "papeles de música" en el virreinato,[137] resultó a la vez un medio de propagación de la obra de Jerusalem en la Nueva España y fuera de sus fronteras.[138]

En el caso particular de la catedral de Durango, la presencia en su archivo de cerca de medio centenar de composiciones del Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana se debe, en parte, a la compra de música ofrecida por Juan José Casasola en 1773 y 1785[139] y, en parte, a las disposiciones del Cabildo duranguense sobre la adquisición, a principios del siglo XIX, de las colecciones de José Remigio Puelles y de José Sotero Covarrubias, quien en diferentes épocas de su vida se desempeñó como violonchelista de la Colegiata de Guadalupe, primer violín de la catedral de Durango y violinista de la Catedral Metropolitana de México.[140]

La existencia en el archivo de Durango de más de una copia de algunas composiciones de Ignacio Jerusalem y la extensa resonancia que ha tenido su obra hacen creer que las partes instrumentales hoy perdidas de una obertura y una marcha del compositor aún pueden ser recuperadas entre las piezas instrumentales que esperan ser identificadas en los archivos catedralicios o particulares en México o en el extranjero.

El complemento de las partes faltantes de las obras instrumentales de Jerusalem y la búsqueda de un mayor número de sus composiciones de este género es un compromiso a futuro, como también lo es la publicación —que ya se encuentra en preparación— y el análisis exhaustivo de sus oberturas, a partir del cual pretendemos prender del pecho del insigne Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de México la honrosa distinción de haber sido el primer sinfonista de las Américas.

El objetivo del presente trabajo es otro: colocar en una nueva perspectiva la visión sobre las prácticas musicales y los procesos evolutivos por los que atravesaba la cultura musical del virreinato en la segunda mitad del siglo XVIII y enderezar la persistente opinión sobre la exigüidad o "carencia de un movimiento sinfónico continuo" con la que México nacía a la vida independiente.[141]

Este primer acercamiento al estudio de la música orquestal en la Nueva España y de las obras instrumentales de Jerusalem que son su esencia y su forma anticipa algunas conclusiones que, superando cualquier impacto local, podrían tener inferencia en la solución de la problemática que atañe a las manifestaciones más tempranas del sinfonismo en la Iberoamérica y aun en la propia España, donde al enigma de la presencia de obras instrumentales

137. Más sobre este proceso véase E. Roubina, *El Responsorio...* (en prensa).

138. Craig H. Russell señala "cientos y cientos" de composiciones de Jerusalem encontradas en la Ciudad de México, Puebla, Morelia, Guatemala, Cuenca y California (véase Craig H. Russell, "The Mexican Cathedral Music...", p. 102).

139. AECD, Empleos y empleados, Libro XXXVIII, leg. de correspondencia núm. 10, s.f., 9 de febrero de 1773; AC XV, f. 92v, 7 de junio de 1785.

140. AECD, Empleos y empleado, caja 1, leg. 3, ff. 125r-126r, [*ca.* 1802]; AC XXI, f. 102r, 14 de noviembre de 1823.

141. O. Mayer-Serra, *Panorama...*, p. 19; Jesús C. Romero, *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949, p. 8; R. Miranda, "Reflexiones...", p. 47.

en los archivos catedralicios hasta la fecha no se ha dado una respuesta del todo contundente.[142]

Hoy podemos aseverar que, en consonancia con la usanza española, la música instrumental empezó a cultivarse en el virreinato en la primera mitad del siglo XVIII como parte de celebraciones litúrgicas y hacia mediados de la misma centuria se afianzó en la producción de los compositores novohispanos y extranjeros, residentes en el país, siendo Ignacio Jerusalem el autor que con mayor fecundidad trabajó en este campo.

Adoptando la idea acuñada por Carlos Gómez Amat de que de la "salud más o menos buena" de la música sinfónica "depende la calidad de la vida musical de un país civilizado",[143] podemos concluir, por lo pronto, que las obras instrumentales de Jerusalem, lejos de ser un síntoma de la pretendida decadencia sufrida por el arte musical en los últimos decenios del virreinato,[144] deben entenderse como señal si no de su rebosante lozanía, sí de los inicios de su sano desarrollo.

142. Josep M. Vilar i Torrens pone en duda las posibilidades sugeridas por J. López-Calo y R. Alier respecto de que la música sinfónica podía interpretarse en las *siestas* o bien, en los conciertos que tenían lugar en las catedrales españolas, pero, sin ofrecer una mejor opción, simplemente se limita a suponer que los manuscritos de las sinfonías dieciochescas que actualmente forman parte de los archivos catedralicios u originalmente pertenecían a sus acervos fueron "producidas, copiadas o adquiridas" para el uso de la iglesia (Josep M. Vilar i Torrens. "The symphony in Catalonia", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (comps.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 168-169).

143. Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española. V. Siglo XIX*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 45.

144. Distintos indicios del decaimiento de la cultura musical del país en las vísperas de la Independencias encuentran, por nombrar sólo algunos autores, Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mexicana*, t. I, Colima: Tipografía El Dragón, 1933, p. 388; O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 68; R. Stevenson, *Music in Mexico...*, p. 173.

BIBLIOGRAFÍA

ANTÚNEZ, Francisco *La Capilla de Música de la Catedral de Durango, siglos XVII y XVIII*, Aguascalientes: edición del autor, 1970.

BEHAGUE, Gerard, *La música en América Latina: una introducción*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, *La música en Valladolid de Michoacán*, Morelia: Ediciones de Schola Cantorum, 1962.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII, Francisco J. García "El Españoleto" (1730-1809)*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983.

CETRANGOLO, Annibale E, "Alcuni dati su musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento", en Detty Bozzi y Luisa Cosi (eds.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione tra Seicento e Settecento*, Miscellanea musicologica 5, Roma: Torre d'Orfeo, 1988.

DECORMÉ, Gerard, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767): compendio histórico*, t. I, México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa, 1941.

ESTRADA, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95, México: SEP, 1973.

EXIMENO, Antonio, *Del origen y reglas de la música*, Madrid: Editora Nacional, 1978.

GALINDO, Miguel, *Nociones de historia de la música mexicana*, t. I, Colima: Tipografía El Dragón, 1933 Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mexicana*, t. I, Colima: Tipografía El Dragón, 1933.

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española, V. Siglo XIX*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

LEMMON, Alfred E, "Cathedral Music in Spain America", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (comps.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MAYER-SERRA, Otto *Música y músicos de Latinoamérica*, t. I, México: Atlante, 1947.

_____, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941.

MIRANDA, Ricardo, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia, Mich.: Conservatorio de las Rosas, 1997.

MORENO, Antonio Martín, *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Alianza Música, Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MURPHY, Paul (ed.), *José de Torres's Treatise of 1736 General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

NAWROT, Piotr, *Indigenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas, Guaraníes, Chiquitos, Moxos*, vol. I, Monumenta Musica 1, Cochabamba, Bolivia: Editorial Verbo Divino, 2000.

PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario de música en México*, Guadalajara, Jal.: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995.

RAY CATALYNE, Alice, "Jerusalem, Ignacio", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIII, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

ROMERO, Jesús C., *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949.

ROUBINA, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

_____, *El Responsorio "Omnes moriemini..." de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico* (en prensa).

RUSSELL, Craig H., "Jerusalem, Ignacio", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIII, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco, *Gacetas de México,* 3 vols., Testimonios mexicanos, Historiadores 4, 5 y 6, México: SEP, 1950.

STEVENSON, Robert, "La música en México de los siglos XVI a XVIII", en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, México: UNAM, 1986.
_____, *Music in Mexico, A Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952.

TELLO, Aurelio, "Jerusalem, Ignacio", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

VASLIN, Olive-Charlier, *L'art du violoncelle: conseils aux jeunes violoncellistes sur la conduite de l'archet*, París, 1884

VIDAL, Pablo, *Arte y Escuela de Violoncello*, Madrid, *ca.* 1797.

VILAR I TORRENS, Josep M.,"The symphony in Catalonia", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (comps.), *Music in Spain during the Eight Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HEMEROGRAFÍA

BELLINGHAUSEN, Karl, "El verso: primera manifestación orquestal en México", *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, México, julio-diciembre de 1992.

CASTELLANOS, Pablo, "Presencia de Francia en la música mexicana", *Heterofonía*, vol. IV, núm. 22, México, enero-febrero de 1972.

COSI, Luisa, "Músicos napolitanos en Lecce: los maestros Gerusalemme y Stella", *Heterofonía*, vol. XXIX-XXX, núm. 113, México, julio-diciembre de 1995.

MIRANDA, Ricardo, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", *Heterofonía*, vol. XXX, núm. 116-117, México, enero-diciembre de 1997.

PÉREZ PRIETO, Mariano, "La capilla de música de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII: organización social y económica, función desempeñada y práctica musical", *Revista de Estudios*, núm. 42, Salamanca, 1999.

RUSSELL, Craig H., "The Mexican Cathedral Music of Ignacio de Jerusalem: Lost Treasures, Royal Roads, and New Worlds", *Revista de la Sociedad Española Musicología,* vol. XVI, núm. 1, Madrid, 1993.

STEVENSON, Robert, "Ignacio Jerusalem (1707–1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico", *Inter-American Music Review*, vol. XVI, núm.1, 1997.

DIARIO DE MÉXICO: t. I, núms. 4, 8 y 12, pp. 16, 32 y 48, 4, 8 y 12 de octubre de 1805, t. III, núm. 282, p. 283, 9 de julio de 1806.

EL SOL: año 3, núm. 937 y 946, pp. 824 y 864, 6 y 16 de enero de 1826.

MATERIALES DE ARCHIVO

ARCHIVO DEL CABILDO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO

Actas de Cabildo: libro 37, ff. 170r y 181r, 27 de abril y 18 de mayo de 1745; libro 38, f. 106r, 15 de junio de 1746; libro 39, f. 71r, 26 de abril de 1747, libro 40, ff. 89r, 91r, 92r, 218r y 243v, 23 de junio y 3 de agosto de 1750, 23 de marzo y 21 de mayo de 1751; libro 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752; libro 42, ff. 108v, 238r y 267r y v, 27 de agosto de 1754, 16 de enero y 4 de junio de 1756, libro 43, ff. 6v, 91r, 222r y 298r, 17 de agosto de 1756, 5 de abril de 1757, 17 de mayo y 23 de septiembre de 1758; libro 44, ff. 11v, 33v, 60r y v y 220r, 223r 289r y 297v-298r, 27 de marzo, 8 de junio y 18 de septiembre de 1759, 10 y 21 de octubre de 1760, 24 de enero y 17 de febrero de 1761; libro 45, ff. 37v-38r, 76r, 85r-86r, 158v-159r y v, 5 de mayo, 24 de julio y 8 de agosto de 1761, 19 de enero y 9 de febrero de 1762; libro 46, ff. 147r y 234v, 6 de octubre de 1763 y 11 de mayo de 1764; libro 47, ff. 35r y v y, 48r, 67v y 78v, 24 de noviembre y 11 de diciembre de 1764, 15 y 29 de enero de 1765; libro 49, f. 150r, 1 de octubre de 1768; libro 50, f. 210r, 7 de julio de 1770; libro 51, ff. 62v, 64r, 67v y 277r, 7, 14 y 28 de junio de 1771 y 7 de diciembre de 1772; libro 52, f. 12v, 21 de enero de 1773; libro 54, ff. 139r y 140r, 20 y 27 de abril de 1779; libro 56, ff. 11r y v y 67v, 14 de marzo y 13 de octubre de 1786; libro 57, f. 198v, 7 de octubre de 1791; libro 60, ff. 222r y v , 228v-229r, 11 y 27 de marzo de 1802; libro 64, f. 149v, 9 de diciembre de 1809; libro 67, f. 241v, 26 de octubre de 1814.

Acuerdos de Cabildo: libro 4, s.f., 1 de octubre de 1768.

Correspondencia: caja 2, exp. 9, s.f., 1 de mayo de 1749; caja 3, exp. 6, s.f., s.a ; caja 24, exp. 1, s.f., *ca.* 16 de enero de 1753; exp. 2, s.f., [*ca.* 1758] y 1 de diciembre de 1764; exp. 9, s.f., 16 de julio de 1805.

Edictos: caja 6, exp. 39, s.f., 6 de febrero de 1813.

Inventarios: leg. 15, f. 30, 28 de febrero de 1875.

Fondo Musical: E7.13/C1/Leg. Db22/AM0488; E8.8/C1/Leg. Cc3/AM0561; E8.17/C1/Leg. Cc12/AM0613, 0614, 0615 y 0616; E11.25/C2/Leg. Cd4/AM0999; E14.24/C2/Leg. Inventarios/AM1592, [1769]; AM1593, [1773] y AM1594, 1792.

ARCHIVO ECLESIÁSTICO DE LA CATEDRAL DE DURANGO
Actas de Cabildo: libro XIV, f. 55v, 29 de abril de 1777; libro XV, f. 92v, 7 de junio de 1785.
Empleos y empleados: libro XXXVIII, leg. de correspondencia núm. 10, s.f., 9 de febrero de 1773;caja I, leg. 4, f. 749, [*ca.* 7 de junio de 1785].
Fondo musical: "Apunte de los papeles de Musica q.e existen en el archivo...", 13 de agosto de 1818; manuscritos musicales (sin referencias catalográficas).
Inventarios, f. 3r y v, 8 de octubre de 1771.

ARCHIVO ECLESIÁSTICO DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA
Actas de Cabildo: libro 11, f. 65v, 3 de julio de 1750; libro 13, f. 144v, 22 de junio de 1786.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN
Bienes Nacionales, vol. 441, exp. 135, s.f., 1775.
Inquisición, vol. 1097, exp. 10, ff. 238-240, 1770.
Tierras, vol. 1334, exp. 1, f. 52r, 1801.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL ARZOBISPADO DE MÉXICO
Cabildo: caja 145, exp. 34, s.f., [*ca.*. 1805]; caja 158, exp. 8, s.f., 12 de enero de 1805.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE
Actas de Cabildo: caja 8, vol. I, f. 11r, 14 de enero de 1796.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL COLEGIO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA VIZCAÍNAS
Sección música: est. 13, t. IV, vol. 1, f. 141, 20 de diciembre de 1777; est. 26, t.I, vols. 4 y 5.

BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO
Fondo reservado, Ms 1560.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AC: Actas de Cabildo
ACCMM: Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México
AECD: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango
AECG: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara
AGN: Archivo General de la Nación
AHAM: Archivo Histórico del Arzobispado de México
AHBG: Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
AHCSILV: Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcainas
BNM: Biblioteca Nacional de México