Italianismo y modernidad en la periferia euroamericana: el caso de Córdoba del Tucumán

Marisa Restiffo
Universidad Nacional de Córdoba
mrestiffo@unc.edu.ar

Resumen

La introducción del gusto por lo italiano o de una corriente italianizante en la música religiosa y secular en el ámbito iberoamericano ha encontrado hasta ahora una multiplicidad de intentos explicativos. La hipótesis de que la adopción del gusto italiano en la América colonial borbónica vendría "desde arriba" y que sería un trasplante de la corte madrileña a las cortes virreinales americanas necesita ser revisada a la luz de los estudios recientes de la musicología histórica española y de nuevos enfoques metodológicos como el de las "historias conectadas". La pregunta por cómo llegó el estilo italiano a España y luego a América se traslada en nuestro caso a cómo penetró la corriente italianizante en la vida musical de una periférica ciudad austral del Imperio español. Este trabajo propone una interpretación plausible de cómo se introdujeron y se asimilaron el gusto y la técnica de composición italianos en Córdoba del Tucumán (Argentina). Restableciendo las interconexiones que existían en tiempos coloniales y a la luz de los nuevos hallazgos documentales, observamos que, para el caso de Córdoba, el italianismo fue una de las principales continuidades culturales entre la época colonial y los primeros años de independencia. La exposición presenta una primera sistematización de nuestros estudios sobre el siglo XIX musical en Córdoba, para la que se propone una "periodización situada". El artículo avanza hacia una caracterización de las prácticas musicales de la ciudad entre ca. 1780-ca. 1850 y aporta nuevas perspectivas para revisar el discurso musicológico establecido sobre la "Historia de la Música Argentina".

Palabras clave: italianización e italianismo; modernidad; Córdoba en el siglo XIX; historias conectadas; periodización situada.

Italianism and Modernity in the Euro-American Periphery: The Case of Córdoba del Tucumán

Abstract

The introduction of Italian taste or an Italianizing current in religious and secular music in the Ibero-American sphere has encountered various explanatory attempts. The hypothesis that the adoption of Italian taste in colonial Bourbon America came "from above" as a transplant from the Madrid court to the American viceregal courts needs to be revised in the light of recent studies of Spanish historical musicology and new methodological approaches such as that of "connected histories." In this paper, the question of how the Italian style arrived

Fecha de recepción: 20-11-2023/ Fecha de aceptación: 03-05-2024.

in Spain and then in America is transferred to how the Italianizing current penetrated the musical life of a peripheral southern city of the Spanish empire. More precisely, it proposes a plausible interpretation of how Italian taste and compositional technique were introduced and assimilated in Córdoba del Tucumán (Argentina). By re-establishing the interconnections that existed in colonial times in the light of new documentary findings, we observe that, in the case of Córdoba, Italianism was one of the main cultural continuities between colonial times and the early years of independence. The paper presents the first systematization of our studies on the musical nineteenth century in Córdoba, for which a "situated periodization" is proposed. The article advances towards characterizing musical practices in the city between ca. 1780-ca. 1850, providing new perspectives to revise the established musicological discourse on the "History of Argentine Music."

Keywords: Italianization and Italianism; Modernity; Córdoba in the 19th century; Connected Histories; Situated Periodization.

Introducción: una periodización situada

El presente trabajo apunta a constituir un aporte a la construcción de una narrativa sobre la historia de la música en la provincia de Córdoba (Argentina) durante el largo siglo XIX (ca. 1780-1932) que enriquezca y ponga en perspectiva, con la contribución de nuevos datos históricos y el hallazgo y análisis de nuevas obras, el relato sobre la "Historia de la Música Argentina" arraigado historiográficamente en la Ciudad de Buenos Aires. En relación directa con dos de los trabajos de este *dossier* (cuya introducción general es necesaria para comprender sus contextos), mi artículo intenta dar un marco sobre las prácticas musicales en Córdoba en el tránsito del siglo XVIII al XIX, proponer una periodización de las prácticas musicales en la ciudad durante el período considerado (ca. 1780-1932) y describir las características más notorias del primer momento de esa segmentación en periodos (ca. 1780-1850). Los artículos sobre Esnaola y sobre Carcano que vienen a continuación de este pueden comprenderse como profundizaciones y estudios de caso de la música sacra de ese lapso.

Lo que aquí presentamos es una primera sistematización de las hipótesis construidas colaborativamente en base a las evidencias e indicios reunidos y a los debates e intercambios mantenidos en el curso de un proyecto de investigación que duró casi cinco años (2018-2023) sobre la música en la provincia.[1] Durante ese proceso, la centralidad del italianismo surgió como respuesta explicativa a lo que observábamos a través de lo que podríamos llamar "los restos materiales de la cultura musical cordobesa": un enorme acervo de partituras conservadas en el Archivo Histórico del Convento San Jorge de la orden franciscana (RA-Ccsj).[2]

1. Se trata, por tanto, de trabajos en permanente proceso, que forman parte de proyectos más amplios, como lo son los planes y objetivos a largo plazo del propio colectivo de investigación Grupo de Musicología Histórica "Córdoba" (en adelante GMH, radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba [FA-UNC]).

2. Desde 2013 (y con algunas breves interrupciones) el GMH de la FA-UNC, convocado por el responsable de la Oficina de Patrimonio de la Provincia Franciscana de Asunción y Río de la Plata, Fr. J. David Catalán, se encuentra catalogando los fondos musicales del Convento Máximo San Jorge, de la ciudad de Córdoba. A la fecha se cuenta con un catálogo de 1.740 fichas catalográficas ingresadas en MUSCAT-RISM (con acceso libre, sigla RA-Ccsj: Bibliothekssigel = RA-Ccsj - RISM). Con un subsidio de la UNC, en 2018 se formó un equipo de trabajo interdisciplinario y un programa integrado por archivólogos, expertos en química y musicólogos que trabajó mancomunadamente en la conservación preventiva, el estudio de factores ambientales de incidencia en el archivo, el desarrollo de protocolos de Técnicas de Remoción Láser (TRL) aplicado al papel, el estudio musicológico y la difusión de este patrimonio musical. En 2015, 2017 y 2023 se

Con el objetivo de contar con un esquema sobre el cual asentar nuestra descripción de las prácticas y la vida musical en Córdoba durante el largo siglo XIX (ca. 1780-1932), hemos llegado a establecer una "periodización situada" (Pedrotti y Restiffo 2021),[3] en la que hemos identificado tres grandes momentos:

1) desde finales del siglo XVIII (ca. 1780-1790) hasta aproximadamente 1850, año de la llegada a la ciudad del compositor italiano Innocente Carcano;[4]

2) desde 1850 hasta 1870-1880, década durante la cual se asienta en Córdoba un grupo de músicos procedentes del norte de Europa, especialmente de Bélgica (conocidos en la historiografía local como "los músicos belgas");[5]

3) desde aproximadamente 1880 hasta 1932, año de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Córdoba.[6]

En este ejercicio historiográfico, proponemos una articulación interna del primer periodo establecido y la adopción de una categoría que busca conciliar la periodización musical local y propia con la historia política y social nacional, atendiendo a la situación de la totalidad del territorio: el "estilo de las autonomías provinciales" (1820-1852). El análisis de una canción de Amancio Alcorta (1805-1862), copiada en un manuscrito del convento franciscano (RA-Ccsj NP018.01), nos proveerá elementos técnicos para sostener esta propuesta desde lo musical y lo estético.

El posicionamiento teórico y metodológico que hemos adoptado como grupo de trabajo ha sido construido alrededor de las demandas que nuestro cambiante objeto de estudio –un conjunto de documentos musicales conservados en un archivo eclesiástico en etapa de catalogación– nos va presentando.[7] Considerando eso, hemos evaluado poco conducente intentar una narración solamente centrada en la historia de la técnica musical y en el canon de la "Historia de la Música Occidental" (Dahlhaus 1997). Este variado conjunto de piezas

realizaron conciertos producidos por el GMH reestrenando estas músicas y devolviéndolas a la vida musical de la ciudad (algunos registros disponibles en Grupo de Musicología Histórica Facultad de Artes - YouTube). En 2021 se publicó un número monográfico de la revista franciscana *Nuevo Mundo* (disponible en línea en el repositorio digital de la UNC: Nuevo Mundo Año 2021 III - Nº 8: música en el Convento San Jorge [OFM] Córdoba - Argentina [unc.edu.ar]) con trabajos realizados por todo el equipo en el marco del programa. Asimismo, se encuentra en marcha una tesis, con beca doctoral cofinanciada entre la UNC y Conicet, que toma al archivo musical como tema principal.

3. Entendemos por periodización situada una segmentación del tiempo para el estudio de las prácticas musicales que atienda a los acontecimientos locales y, a la vez, dialogue con las etiquetas estilísticas de la "Historia de la Música Occidental" sin adherir a ellas apriorísticamente (Pedrotti y Restiffo 2021).

4. Carcano, Innocente Bernardino [Cárcano, Inocente o Inocencio] (Masliánico, Reino Lombardo-Véneto, 1828 – Buenos Aires, Argentina, 1904). Músico, compositor, profesor de latín y de música en el Colegio Monserrat, periodista. Su nombre aparece en las fuentes tanto en italiano como en su versión castellanizada. Contrajo matrimonio en Córdoba con Honoria Cezar [César] Oliva, quien lo introdujo en la alta sociedad local. El matrimonio tuvo dos hijos, el mayor de los cuales –Ramón José– fue gobernador de la provincia. Los últimos treinta años de su vida los dedicó a la política y se desempeñó en diversas funciones públicas. Fue cónsul honorario de Italia (Waisman 1999, 169-170; Giron Sheridan 2021).

5. Ver Aizenberg (2008-2009).

6. Al tratarse de un trabajo siempre en construcción y revisión, esta estructura periódica es un primer intento de sistematización y, como tal, debe considerarse provisoria y modificable por nuevos hallazgos, hipótesis y articulaciones.

7. Lo catalogado hasta el momento (1.740 piezas) puede consultarse en All fields = RA-Ccsj - RISM https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B0%5D=-1&q=RA-Ccsj&View=rism&Language=en.

musicales nos interesa más allá de lo inmanente, entendiéndolo como los indicios de una práctica social y cultural, capaz de engendrar significados y ser constitutiva de esa misma dinámica cultural en la que se inserta (Kramer 1990; Williams 1994; Restiffo 2020). Nuestro abordaje se realiza desde lo que la musicología puede aportar a la historia cultural local en diálogo con la del amplio espacio comprendido por los antiguos territorios del Imperio español a ambos lados del Atlántico y en conexión con la historia de las ideas a nivel global (Subrahmanyam 1997; Bernand 2018; Restiffo 2023). Los estudios sobre compositores y obras desarrollados por el Grupo de Musicología Histórica corresponden al análisis de casos puntuales que constituyen evidencias y nos permiten comprender los diversos modos y lógicas situadas en que los procesos históricos que tratamos de explicar se fueron desarrollando. Esto demandó reponer las interconexiones entre espacios geográficamente distantes (Zárate Toscano y Gruzinski 2008) y encender la imaginación histórica para reconstruir las redes de relaciones que pudieron existir en aquellos presentes. Supuso, al mismo tiempo, un ejercicio de "*a priori* antropológico", es decir, de "ponernos a nosotros mismos como valiosos [...] desde un determinado horizonte de comprensión, condicionado por cierto social y epocalmente" (Roig 2004, 8); y considerar, parafraseando a Santos Herceg, que tiene valor el pensar sobre nosotros mismos y nuestro mundo (2013, 14), tomándonos la libertad de no dar nada por sentado y de crear nuevas categorías para intentar comprendernos. En tal sentido, sentimos la necesidad de reevaluar las músicas sacras latinoamericanas del largo siglo XIX –especialmente las litúrgicas–, generalmente excluidas e invisibilizadas por la literatura musicológica que basa su narrativa en las novedades de la técnica (Izquierdo 2016) y reconsiderar críticamente la noción de modernidad estética que se ha construido desde la "Historia de la Música Occidental" de tradición escrita, a partir de la cual han sido juzgadas. Es en ese punto donde el estudio del devenir de la italianización y del italianismo musical se torna central para comprender la modernidad musical local en sus propios términos.

Por otra parte, este esfuerzo explicativo también tiene como objetivo abrir los horizontes disciplinares y diversificar los puntos de vista y las interpretaciones de la historia de la música postulada como "nacional", pero construida solo desde la ciudad capital del país, desconociendo o menoscabando lo acontecido en el extenso territorio argentino.[8] Como ya ha sido señalado (Plesch y Huseby 1999), eso ha generado, a su vez, una historiografía social y musical con visión porteñocéntrica, que omite los procesos de modernización que tenían lugar en zonas alejadas del puerto de Buenos Aires y que, en muchos casos, los considera inexistentes. Una de las consecuencias más perjudiciales de este fenómeno ha sido la clasificación de las culturas provinciales en estereotipos vistos unilateralmente desde la capital que perduran hasta hoy.[9]

A eso se suma la necesidad de emprender sistemáticamente una revisión crítica de la única obra dedicada a historiar la música en Córdoba, aparecida en 1941 de manos de Rafael Moyano

8. Entre otros ejemplos, cabe citar: García Acevedo (1961); Arizaga (1971); Gesualdo (1978); Veniard (1986); Pujol (2013); Corrado (2019).

9. Por citar solo algunos casos, desde la historia intelectual (Myers 1998) o la historia de la Iglesia (Di Stefano y Zanata 2009) se sigue preconizando la modernidad como atributo exclusivo de Buenos Aires. Esto es expresión no solo del absoluto desconocimiento de las producciones científicas de otras localidades sino también de la visión historiográfica uniforme y homogénea que se ha creado de esa ciudad como única forjadora de cambios significativos en las mentalidades y en las subjetividades "argentinas".

López (1884-1968),[10] tarea que tiene su primer acercamiento en los artículos publicados por Aizenberg (2008-2009) y Aizenberg y Nusenovich (2016). Si bien, a grandes rasgos, nuestra periodización coincide con la realizada por Moyano (1941), las fuentes encontradas recientemente nos permiten cotejar sus afirmaciones a la luz de las partituras de las que hoy disponemos, hacer una relectura de su trabajo y formular nuevas interpretaciones, más ajustadas a pautas musicológicas.

Los aportes desde las musicologías locales que favorecen miradas multifocales y pluridimensionales como los que intentamos aquí, resultan esenciales para producir desplazamientos dentro del campo, propiciar revisiones historiográficas que tiendan a la flexibilización de los constructos normalizados y dar cabida a producciones científicas que habiliten otra "historia nacional", descentralizada, abarcadora y representativa.

A fin de tratar tan ambicioso temario, dividiré el presente artículo en dos momentos. En el primero expondré algunas conclusiones desarrolladas por el GMH sobre el devenir del italianismo en la provincia, es decir, propondré una explicación factible de la introducción y asimilación del gusto y de la técnica de composición italianos en la música sacra en Córdoba en el siglo XIX. El segundo momento consistirá en la presentación de evidencias y nuevos datos documentales, cuyo análisis avanza hacia la caracterización de la primera mitad del siglo XIX musical en la provincia y aporta nuevas perspectivas para revisar el discurso musicológico establecido sobre la modernidad musical y la "Historia de la Música Argentina". Como ya he dicho, los marcos contextuales de lo que aquí trataré se brindan en la introducción general del *dossier*, por lo que me referiré a ella en forma reiterada.

1. El italianismo en "La Docta":[11] el estilo de las autonomías provinciales

La llegada del estilo italiano a Córdoba siguió los mismos derroteros de la dispersión global del estilo a partir de la diáspora de músicos que tuvo lugar en la península itálica a fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Siguiendo a Andrea Bombi (2011), italianismo e italianización hacen referencia a la difusión de "los géneros más característicos de la experiencia musical moderna teatral (la ópera), de cámara (la cantata) y orquestal (el concierto y la sinfonía); y también a un peculiar idioma musical que –a partir aproximadamente de la tercera década del siglo– se constituiría casi en 'lengua franca' de la Europa musical ilustrada" (13). Según este autor, en España fue en la música teatral donde la influencia italiana se dejó sentir con más fuerza aunque "paralelamente, en la música sacra, el nuevo estilo se abrió rápidamente camino en todas las instituciones musicales de la península" (Bombi 2011,16). La italianización de la música en el entorno ibérico no fue una estrategia de modernización que se puso en marcha con el cambio de la casa reinante tras la guerra de sucesión (1701-1714) sino que el gusto por lo italiano y la adopción de la técnica de composición italiana ya formaban parte de la tradición

10. Moyano López, Rafael (1884-1968, Córdoba, Argentina). Abogado, violinista, compositor e historiador del mundo artístico de Córdoba con destacada actuación política y cultural en la provincia. Egresó con honores de la carrera de Violín del que luego sería el Conservatorio Provincial de Córdoba. Fundó y presidió el Centro Musical de Córdoba (1909). En 1911 el gobierno de Córdoba lo comisionó para viajar a Europa y reclutar profesores para el recientemente oficializado conservatorio. Se vinculó con el círculo de intelectuales del Instituto de Estudios Americanistas de la UNC (1936-1988). Además del mencionado aquí, es autor de varios escritos sobre música (Aizenberg y Nusenovich 2016).

11. Mote aplicado a Córdoba debido a que su Universidad, fundada en 1613 por la Compañía de Jesús, fue durante más de dos siglos la única del país y una de las primeras de América del Sur.

musical española cuando los Borbones comenzaron a regir en estos territorios (Bombi 2011, 16). Lo que se observa, por tanto, es un incremento y "eclosión de la moda italianizante" (18), es decir, una nueva "fase de intensidad diferente", la culminación de una tendencia, que iniciaría una nueva etapa desde aproximadamente 1750, y no una ruptura.

Bombi distingue entre "italianización" e "italianismo". "Italianización" se define como la "asimilación de elementos característicos del estilo italiano" por vía directa, es decir, a través del contacto personal con músicos italianos presentes en las ciudades españolas (2011, 26) –y, agregamos, en sus territorios de ultramar–, portadores no solo de técnicas compositivas sino también de técnicas de interpretación y de formas de notación musical. "Italianismo", en cambio, se propone como "la imitación indirecta de ese estilo por la mediación de partituras" y también como la "actitud de quienes [...] impulsaban esta asimilación" (26).

La literatura musicológica atribuye la introducción del estilo musical italiano en la corte virreinal limeña a Roque Ceruti, quien habría llegado a la capital del virreinato del Perú en 1716 (Waisman 2014, 597; Waisman 2019). La presencia en Córdoba del Tucumán de Domenico Zipoli desde 1717[12] y las características de su obra americana dan pautas para rastrear los inicios de la introducción del gusto italiano en la ciudad mediterránea a comienzos del siglo XVIII e incorporar a Córdoba en el circuito de circulación internacional por el cual transitaban las músicas y los músicos. A mitad de siglo, Florian Paucke[13] compuso en Córdoba unas vísperas y misa para el día del patrono San Ignacio, que fueron interpretadas con todo éxito por el mismo conjunto de esclavos que servía la música de la Compañía de Jesús desde la época de Zipoli. En la ceremonia, en la que pontificó el obispo Argandoña en 1749, "Había al mismo tiempo una gran concurrencia de la ciudad para oír la *nueva música europea*" (Paucke 2010, 129). Hasta su destierro, los jesuitas intervinieron constantemente en este proceso como agentes de interconexión y mediadores a través de los cuales llegaban las novedades.

El caso del italianismo musical en Córdoba reúne "las tres condiciones de la historia global" que ha resumido Carmen Bernand (2018): a) la comunicación, marítima a través del Atlántico y terrestre desde el puerto de Buenos Aires a Córdoba, que hacía posible la llegada al territorio de individuos provenientes de Europa, portadores de saberes, prácticas y bienes, culturales y materiales (usos, gustos, técnicas, partituras, instrumentos, etc.), transmisores de la cultura italiana; b) el capitalismo, impulsado por los grandes imperios europeos (en principio monopólicamente por el español y luego enfrentado con el británico y el francés) en la disputa por las rutas comerciales del Atlántico; y, por último, c) la ubicación central de Córdoba en

12. Domenico Zipoli (Prato, Italia, 1688 – Córdoba, Argentina, 1726). Compositor y organista. Inició sus estudios en Prato y los continuó en la vecina Florencia. Trabajó como compositor de música sacra en Nápoles, Bolonia y finalmente en Roma, donde se desempeñó como organista en la iglesia de la Compañía de Jesús (1715). En 1716, tras la publicación de sus *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, ingresó como novicio a la Compañía de Jesús. Se dirigió a Sevilla, donde se embarcó hacia América con destino a las misiones de guaraníes, aunque nunca llegó a esas tierras. Vía puerto de Buenos Aires, en 1717 arribó a la casa provincial de Córdoba donde finalizó sus estudios como seminarista en 1724. Habiendo realizado los primeros votos, permaneció en la ciudad, con sede vacante, a la espera de un obispo que le diera las órdenes sacerdotales. Poco se conoce de su actividad musical en los casi diez años que vivió en Córdoba, pero es evidente que el abundante repertorio que se incorporó a las misiones de Mojos y Chiquitos fue compuesto en ese decenio. Su obra se conserva tanto en archivos europeos como americanos, aunque, llamativamente, no en los repositorios de la ciudad de Córdoba.

13. Florian Paucke (Alemania, 1719-1775). Compositor, violinista y *luthier*. Ingresó a la Compañía de Jesús y llegó como misionero al Río de la Plata en 1749. Fue destinado a la misión de mocovíes de San Javier (Santa Fe, Argentina) tras finalizar sus estudios en Córdoba. Instalado en Austria tras la expulsión (1767), escribió sus memorias. En ellas se incluyen datos musicales de interés para este estudio (García Muñoz 2001).

el cruce de caminos de la ruta que comunicaba el Atlántico con el Pacífico (hacia Cuyo y Santiago de Chile), con el eje que conectaba a Buenos Aires con el Alto Perú y Lima (Camino Real), y creaba las condiciones de posibilidad para que el pequeño espacio mediterráneo se convirtiera en un "[núcleo] conectado con macroespacios" (Bernand 2018, 10).

Esta cualidad nos permite pensar a Córdoba como un caso cercano al que plantea Vera (2020) para el de Santiago de Chile en tanto "periferia relativa", esto es, que la condición periférica de un punto depende no solo de la escala histórica con que se lo estudie sino también de las condiciones cambiantes de un espacio en diferentes momentos de su propio devenir histórico. Vale decir que, teniendo en cuenta la "posición periférica frente a otros centros urbanos" que ocupa una ciudad, esta "podía constituir al mismo tiempo un referente para las ciudades que se hallaban en el escalafón inferior" o bien "una ciudad podía ver modificada su condición, incluso bruscamente" (44). Tales son los casos de Córdoba y Buenos Aires: durante el siglo XVII Córdoba representó una periferia en relación con Lima y un centro de referencia para Buenos Aires; desde la creación del virreinato del Río de la Plata a fines del siglo XVIII, Buenos Aires fue el centro de desarrollo del nuevo espacio geopolítico, en clara competencia con Lima, mientras que Córdoba se transformó en una ciudad periférica con funciones defensivas de la frontera sur del territorio imperial para proteger las comunicaciones y el comercio entre Buenos Aires y Santiago de Chile.

Como ya se ha dicho en nuestra introducción al *dossier*, la adopción por parte de los cordobeses del gusto italiano como la estética imperante puede corroborarse durante el último tercio del siglo XVIII, cuando el conjunto musical más solicitado de la ciudad pasó a ser el de los esclavos del convento de padres mercedarios, conformado solo por instrumentos de cuerda frotada con acompañamiento de órgano o clave (Pedrotti 2017). Asimismo, tenemos evidencias para postular la profesionalización de estos grupos a principios del siglo XIX, puesto que en 1807 se registra en la lista de donativos para socorrer a Buenos Aires durante la segunda invasión inglesa[14] la contribución del gremio de los "Músicos y Pintores". Entre los nombres consignados figuran "El maestro Mateo, de la Catedral"[15] e Hipólito Salguero[16] (Grenón 1951, 96), músicos al servicio de la iglesia mayor de Córdoba y que fungían de directores de los músicos que trabajaban por contratación, tanto para cofradías y otras instituciones religiosas, como para eventos de particulares (Pedrotti 2017).

14. En 1806 y 1807 el puerto de Buenos Aires fue atacado por flotas inglesas y la capital del virreinato del Río de la Plata fue invadida en ambas oportunidades. El objetivo británico era "conquistar nuevos mercados" y "asegurarse bases militares estratégicas sobre las cuales garantizar su expansión comercial". Este hecho puso en evidencia el estado de indefensión de la región sur del Imperio, la incapacidad de la Corona española para mantener sus territorios y la crisis de autoridades coloniales (Ternavasio 2022, 26 y 29). La ciudad fue defendida y reconquistada por milicias formadas por vecinos voluntarios al mando del noble y militar francés Santiago de Liniers. Esta acción le valió la designación como virrey (1807-1809). Al ser reemplazado en el cargo se avecindó en la estancia jesuítica de Alta Gracia, Córdoba, que hoy lleva su nombre.

15. José Mateo (ca. 1742 – ca. 1818, Córdoba, Argentina). Violinista y organista. Fue esclavo de la Compañía de Jesús, adquirido tras la expulsión por el Cabildo Eclesiástico de Córdoba en 1772. Su actuación en la ciudad se comprueba en las fuentes documentales a partir de esa fecha. Llegó a ocupar el puesto de "Maestro", es decir, la más alta jerarquía del escalafón gremial (Pedrotti 2017, 105-108).

16. Hipólito Salguero (*fl.*1802 – 1816, Córdoba, Argentina). Violinista. Siendo libre, sirvió toda su vida a la catedral. Actuó como director del grupo de "músicos y sirvientes" que asistían a las funciones de dicha iglesia y fue designado como Maestro Mayor del Gremio de Músicos por el Cabildo de la ciudad en 1812 (Pedrotti 2017, 108-110).

En la primera mitad del siglo XIX los centros religiosos de la ciudad, especialmente San Francisco, Santo Domingo y la Merced (y en menor grado el antiguo Colegio Montserrat), funcionaron como polos nucleares de la actividad musical entre los antiguos músicos esclavos del período colonial y los recién llegados inmigrantes europeos (Carcano en 1849 y Gustavo van Marcke en 1858).[17] La evidencia registrada hasta la fecha permite concluir que, además de la música destinada al templo, en los conventos cordobeses tenía lugar una vida musical que contemplaba manifestaciones de devoción y de espiritualidad individual como también músicas para el entretenimiento (Balaguer y Pedrotti 2021). Estos repertorios circulaban por las distintas instituciones religiosas de la ciudad gracias al accionar de copistas musicales, que multiplicaban el número de manuscritos de buena calidad.[18]

Al no contar Córdoba con una escuela de composición local estrictamente criolla,[19] el italianismo se verifica a comienzos del siglo XIX como una continuidad del proceso de modernización –o de italianización– que se venía dando, por lo menos, desde la época de Zipoli.[20] Ese proceso era un *aggiornamento* constante e imprescindible para ser parte del mundo euroamericano que Córdoba del Tucumán integraba en su condición de ciudad austral del virreinato del Perú, espacio dominado por las tendencias musicales italianas desde el siglo XVIII, representadas por Corelli en el 1700 y Rossini en el 1800.

En el archivo del convento de la orden franciscana de Córdoba se conservan partituras de Francesco Corselli (1705-1778), Giuseppe Ponzo (ca. 1759-ca. 1791) y Carles Baguer (1768-1808), que son representativas de una nueva fase del estilo italiano en el paso de siglo y atestiguan la continuidad del italianismo entre el período colonial y las primeras décadas de la Era Criolla (Romero 2013).[21] Como lo ponen de relieve otros trabajos de este *dossier*, la presencia en Córdoba de obras tempranas de Juan Pedro Esnaola[22] –datables entre 1822 y 1828, es decir, en época cercana a su estancia europea– es signo de una puesta al día en el lenguaje musical sacro italianizante por vía española.[23] La instalación en la ciudad en 1849 del

17. Van Marcke, Gustavo (París, 1829 – Córdoba, Argentina, 1907). Violinista y pianista. Nacido en París de ascendencia holandesa, se formó en el Conservatorio Real de Bruselas, donde obtuvo el primer premio de violín en 1850. Fue alumno de Hubert Leonard en violín y, según algunas fuentes, de Sigismund Thalberg en piano (Moyano López 1941, 34). Tanto Carcano como Van Marcke se vincularon con las instituciones eclesiásticas que sostenían los grupos de músicos ya mencionados al mismo tiempo que iniciaron actividades musicales profesionales en otros ámbitos como docentes, intérpretes, directores de orquestas *ad hoc* y banda, arregladores, compositores y, en el caso de Carcano, periodista y político.

18. Para una época algo posterior ha sido posible identificar a once de ellos y seguir las trayectorias de Tomás Perafán (ca. 1827-1875), Pedro Nolasco Palacios (1851-1892) y Cristóbal Tiseyra (1845-1905), los tres estrechamente relacionados a la orden mercedaria (Pedrotti, Escalante y Rojos 2014; Balaguer y Pedrotti 2021; Pedrotti 2023).

19. Con esta expresión me refiero a que, hasta la fecha, no hemos registrado la presencia de un/a compositor/a nacido y educado en la ciudad con anterioridad al siglo XX.

20. Digo "por lo menos" porque el repertorio de responsorios anónimos para Semana Santa del Códice Polifónico de Santa Catalina, fechado en el siglo XVII, presenta características técnicas con fuertes indicios de influencia compositiva italiana y vinculados estilísticamente con Paolo Ferrarese (Restiffo 2020). Está en curso un trabajo para comprobar esta hipótesis.

21. Sobre esta categoría ver la introducción a este *dossier*.

22. Esnaola, Juan Pedro (Buenos Aires, 1808-1878). Compositor, pianista, docente y funcionario público (Plesch 1999; Huseby y Plesch 1999; Carredano y Eli 2010).

23. Esta afirmación se basa en las evidencias que propone el estudio de Pedrotti sobre Esnaola en este mismo *dossier*. Por razones de espacio y para evitar redundancias, omito aquí una caracterización de los rasgos clasicizantes del cosmopolitismo musical adoptados por Esnaola, que desarrolla en detalle el artículo de Pedrotti.

músico lombardo Innocente Carcano y su obra producida en Córdoba[24] inician un nuevo ciclo en el proceso de asimilación del estilo italiano, que había comenzado en el siglo XVIII y que se sostuvo en el ámbito de la música religiosa en Córdoba más allá de mediados del siglo XIX. Según nuestra propia periodización, este momento de la historia nacional coincide parcialmente con la primera etapa que hemos establecido para la historia de la música en Córdoba (ca. 1780-ca. 1850). Los rasgos más evidentes de estas piezas (y de toda esta "fase" del italianismo) es la adopción de pautas clasicizantes del estilo cosmopolita de la música instrumental europea del último tercio del siglo XVIII: textura con predominio de la melodía acompañada que se contrapone a medidas dosis de contrapunto imitativo; orquestación con preeminencia de cuerdas (con y sin viola), oboes y/o flautas y trompas, reservando las cuerdas para acompañar los solos vocales –con comentarios ocasionales de las trompas– y *tutti* orquestales que coinciden con las intervenciones del coro completo; organización formal que alterna movimientos rápidos y lentos en cantidad variable entre uno y cuatro; el discurso armónico claro y direccional de la tonomodalidad. En cuanto a la melodía, se destaca la imitación del melodismo de la ópera seria italiana de fin de siglo: línea de largo aliento, profusión de melismas y adornos escritos, registro amplio y perfil definido por ritmos apuntillados y saltos interválicos que le otorgan carácter.

Pasada la crisis de la Independencia,[25] la vida cultural local marca un viraje y se detecta un subperíodo que podemos relacionar con cambios en la técnica musical y en las prácticas de sociabilidad burguesa. Para ser consecuentes con nuestra empresa de construir una periodización situada (y entendiendo "estilo" en un sentido amplio y en consonancia con la categorización de Meyer 2000), proponemos evitar las etiquetas estilísticas importadas y referirnos a un "estilo de las autonomías provinciales" (en concordancia con la historia política y social) para denominar esta subdivisión temporal del primer momento del siglo XIX musical en Córdoba, articulado entre 1820 y 1850.

Podríamos pensar, además, en un "estilo musical de la Restauración", inspirado tanto en el título otorgado a Juan Manuel de Rosas, "el Restaurador de las leyes", como a las similitudes que se pueden establecer entre el periodo de la Restauración europea (1815-1848) y el clima social y musical local en la misma época.[26] Favorece esta propuesta la coincidencia con el periodo de pacificación del territorio luego de un prolongado conflicto armado y el regreso a los espacios de sociabilidad urbana, entre ellos, el templo, resignificado después de diez años de enfrentamientos bélicos y constantes convulsiones políticas. Las obras de Juan Pedro Esnaola que se analizan en este *dossier* son clara muestra de lo que afirmamos. Al estilo italiano dieciochesco se agregan con mayor frecuencia relaciones por terceras, el recurso a la homónima menor y su entorno cercano (tonomodalidad ampliada), modulaciones a través de progresiones por el círculo de quintas o yuxtapuestas por nota común o acorde pivote: procedimientos de la sintaxis armónica que apuntan hacia tendencias del lenguaje del primer tercio del siglo XIX.

---

24. Sobre la obra de Carcano consultar Giron Sheridan (2021) y el trabajo de la misma autora sobre el compositor en este *dossier*.

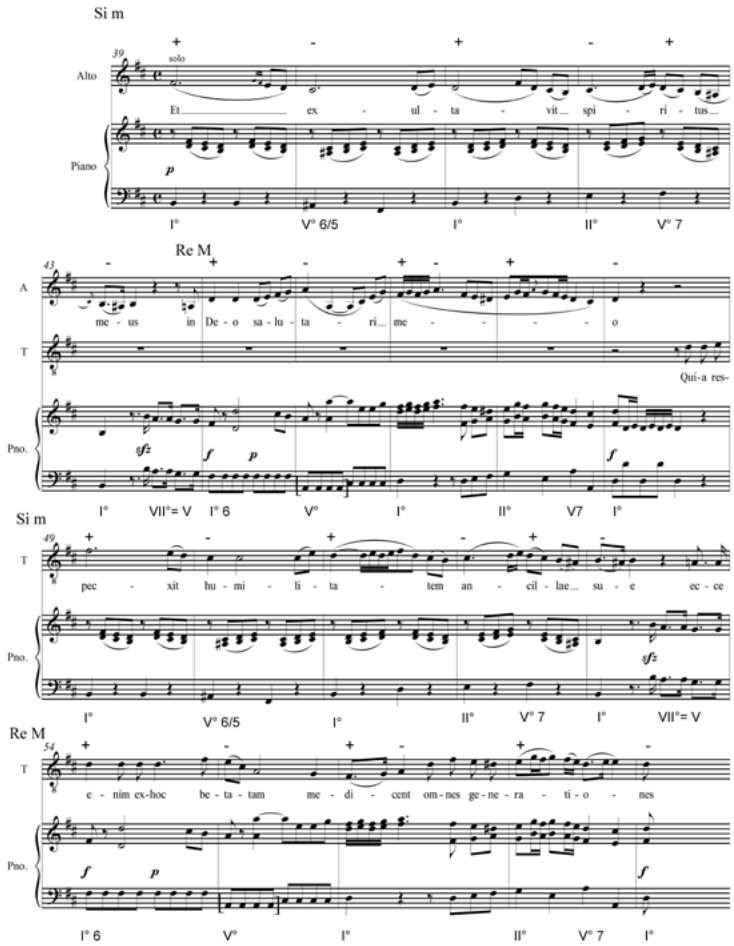
25. Seguimos aquí a Ternavasio (2022), que propone el inicio del periodo en 1808, con la crisis de la monarquía española, y la gran fragmentación posterior del territorio del antiguo virreinato del Río de la Plata que tuvo lugar en la "crisis del año 1820", tras la caída del Directorio, primer intento de gobierno centralista de Buenos Aires.

26. Para ampliar estas cuestiones ver Restiffo (2023).

Si estamos hablando de 1820-1850, ¿estamos hablando de Romanticismo? Es indispensable no perder de vista que, ni en Europa ni en América, pasado el umbral del 1800, se manifiesta todo en la música a través del Romanticismo: Dahlhaus (2014) ha propuesto para el siglo XIX musical europeo la existencia de un repertorio sacro de espíritu burgués que escapa a las exigencias de originalidad y autonomía románticas y que se adecua a la necesidad de mover a la devoción a la masa de fieles desde la "noble sencillez y serena grandeza" (171) para lograr la edificación espiritual.[27] Este ideal estético se corresponde con los rasgos que acabamos de enumerar y que caracterizan el repertorio sacro del convento franciscano de Córdoba, representativo del nuevo espíritu liberal y burgués de la renovada élite cordobesa.[28] La introducción del estilo del aria de ópera en la música religiosa a ambos márgenes del Atlántico se explica en ese mismo contexto. La particularidad de la música sacra que por esta época se cultivó en nuestro continente radica en la "diferencia de tono" que implica la introducción del estilo del aria de ópera en la música religiosa. El melodismo operístico italiano (*bel canto*) intenta plasmar en una bella melodía un sentimiento momentáneo pero dramáticamente significativo. La melodía, de pensamiento breve y conciso, se contiene a sí misma sin necesidad de ser elongada, sin requerir un desarrollo de los materiales como sucede en la música instrumental germana del Clasicismo vienés. Así lo muestra, por ejemplo, un fragmento del *Magnificat* de Carles Baguer,[29] custodiado en el Archivo Histórico del Convento de San Jorge (AHCSJ, orden franciscana, ver Ejemplo 1). Como se aprecia en este fragmento, el esquema armónico y el bajo se iteran tanto en el solo de alto como en el de tenor. Alternando entre Si menor y Re mayor (tres motivos en cada tonalidad yuxtapuestos por silencio), la melodía belcantista es sometida a la variación y no al desarrollo temático. Los acentos de los motivos que componen las frases se producen sobre las mismas notas.

27. Las evidencias musicales pueden leerse en el detallado análisis de las piezas de Esnaola que realiza Pedrotti en su contribución a este *dossier*.

28. Sobre los antecedentes de este grupo social ver la introducción general que enmarca las investigaciones sobre Córdoba publicadas en este número.

29. Baguer, Carles (Barcelona, España, 1768-1808). Compositor y organista español. La mayor parte de su vida profesional se desenvolvió como organista de la catedral de Barcelona. Sus diecinueve sinfonías y su cuantiosa obra de música dedicada al templo constituyen uno de los aportes más significativos al estilo clásico español de marcada influencia italiana (Sala y Vilar i Torrens 1999; Leza 2014). Este *Magnificat* constituye un *unicum* en la prolífica obra sacra del autor catalán. En nuestro catálogo en RISM corresponde a RA-Ccsj O032.01 (Magnificat - RISM). La obra puede escucharse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=aPzaYx-CKVw.

Ejemplo 1 / *Magnificat*. Carles Baguer, RA-Ccsj O032.1, cc. 39-58.

La magia y el embeleso que logra la melodía en el oyente genera como expectativa la repetición, tratando de prolongar el momento, "de detener el instante que no se puede detener" (Dahlhaus 2014, 16). La melodía es la gestualidad sonora y elocuente de un afecto, del sentimiento del personaje que canta y con el cual el oyente devoto se identifica. El "ideal de cantabilidad o belleza cantable" (ibid., 16) invita a la contemplación, a la intimidad que permite la confesión de sentimientos, lo que trasladado al templo se transforma en piedad y devoción espiritual, componente inestimable del ambiente más propicio para conectarse con la propia y particular vivencia de la fe. El templo, espacio de sociabilidad pública, muta, con ayuda de la música, en lugar colectivo de soledad individual, en espacio para la comunión espiritual. Afuera quedan los desacuerdos ideológicos y los bandos políticos: al entrar al templo prima el estado de unanimidad, la comunión religiosa, la fraternidad, y se hace posible un "nosotros nacional" en ese "lenguaje universal" que es la música.

Pero el sentimentalismo a la moda italiana tuvo otras formas de expresión en La Docta. Según nos relata el musicógrafo de Córdoba, durante el segundo mandato del gobernador Manuel "Quebracho" López (1840-1852) se realizó la construcción de un "pequeño teatro local, que luego sería el Teatro Progreso, [...] al que se dio principios el año 1839, con ayuda

del Gobierno" (Moyano López 1941, 19). Vale decir que el mercado laboral de los ahora profesionalizados músicos de los antiguos conjuntos de la ciudad se amplió a las veladas y conciertos misceláneos que, además de las reuniones en los salones de los particulares, tenían lugar en la nueva sala pública.

2. Nuevos datos para una narrativa en construcción

En la introducción al *dossier* hemos explicado que, contemporáneamente al proceso descripto para la música sacra, a fines del siglo XVIII se registra en la ciudad el funcionamiento de una Academia de música presidida por la señorita Margarita Arias y patrocinada por el poeta Cristóbal de Aguilar. El sevillano, radicado en Córdoba del Tucumán desde mediados del siglo, lideraba un grupo de diletantes que organizaba conciertos para disfrutar de las arias de ópera de moda. El grupo también interpretaba breves obras escénicas con inclusión de piezas musicales fruto del estro poético del propio Aguilar. En un artículo publicado en 2001, Bernardo Illari analizaba esta práctica como evidencia de un proceso de "construcción social de identidad de clase" (347) en el cual las arias de ópera no se consideran en tanto "obras musicales" en sí sino como "componente material" de una práctica cultural. A través de la "apropiación y (re)definición simbólica" de estas músicas, tuvo lugar un proceso de autoconstrucción de un capital simbólico que permitió a la élite ilustrada de la ciudad crear "hitos de identificación colectiva" (Illari 2001, 346-347). Acordamos con Illari en que la presencia de la academia de conciertos en Córdoba es un signo elocuente de adhesión a la modernidad, ya constatable y evidente desde la última década del siglo XVIII. Pero la argumentación de Illari se basaba únicamente en los datos extraídos de los poemas de Aguilar, no en evidencias musicales. Sus aseveraciones se afirmaban en un conjunto de arias de ópera copiadas en papeles sueltos y encontradas muy lejos, en un rincón de la catedral de Sucre (Illari 2001, 358). Hoy, el hallazgo en Córdoba de un pequeño cuaderno, algo más tardío, con copias manuscritas de canciones en castellano y arias de ópera italiana y francesa con acompañamiento de piano, nos permiten confirmar las hipótesis del musicólogo cordobés.

El documento (RA-Ccsj NP 018 en RISM) presenta ocho folios cosidos en forma de cuaderno apaisado y constituye una pequeña colección de ocho piezas que reúne seis canciones en castellano (una de ellas con letra y música de Amancio Alcorta y otra que es musicalización anónima de una poesía de Esteban Echeverría), un aria (sin el texto) de *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti y S. Cammarano sobre la novela de W. Scott, estrenada en 1835, y un aria de *La part du diable* (con texto castellano), de E. Scribe y D. Auber, estrenada en 1843. El detalle del contenido se resume en la Tabla 1.

f. 1r	25 de marzo, llave de sol, B[s.?]	
f. 1v	Canción Los recuerdos de Flor de María	[Amancio Alcorta, s/f, concordancia en BN]
f. 2r	Cavatina Quando rapito in estasi De la Lucía	[de *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti, S. Cammarano sobre W. Scott, 1835. Sin texto]
f. 2v	[Quando rapito continuación]	
f. 3r	Canción. Voy á partir	Anónimo, sin concordancias.

f. 3v	Canción. El Remedio de Amor	[De *La part du diable* de E. Scribe y D. Auber, 1843. Versión castellana de D. Juan del Peral, Madrid, 1844]
f. 4r	[El Remedio de Amor continuación]	
f. 4v	Canción. La Flor del Campo	Anónimo, sin concordancias.
f. 5r	[La Flor del Campo continuación]	
f. 5v	Canción. La Inconstancia	Anónimo, sin concordancias.
f. 6r	[La Inconstancia continuación]	
f. 6v	Canción. La Madre Selva	[Poesía de E. Echeverría, ¿1847?]
f. 7r	[La Madre Selva continuación]	
f. 7v	Canción el Desconsuelo, Canción con Acompañamiento de Piano Forte	Anónimo, sin concordancias.
f. 8r	[blanco?]	
f. 8v	[blanco?]	

Tabla 1 / Contenido de RA-Ccsj NP018.

Según leemos en los testimonios de viajeros que pasaron por Córdoba en las décadas de 1820 y 1830, el espacio de sociabilidad que representaba la Academia descripta por Illari continuó en la primera mitad del siglo XIX, transformado en tertulias que ofrecían las familias de la élite cordobesa en sus casas. Es una prolongación actualizada de esta práctica cultural. Veamos unos pocos ejemplos:

> [...] Me vestí para presentarme al gobernador, [...] el grande hombre no era otro que el coronel Bustos [...]. Las tertulias que dio en su casa durante mi breve estada en Córdoba siempre las recordaré como las más placenteras a que asistí en Sud América (Haigh [1825] 1920, 157).

> [...] Hay aquí difícilmente una casa respetable en la cual no exista un piano inglés, con las últimas producciones musicales de Europa, ejecutadas de manera altamente apreciable por las señoritas, que son, en general, muy hermosas y tienen carácter para ser excelentes esposas (Temple [1826] 1920, 223).

Si el gusto por las arias de ópera italiana que consumía la Academia como artículo de lujo importado distinguía a los concurrentes por su adherencia a los ideales ilustrados (Illari 2001), el repertorio del cuaderno de canciones da cuenta de un cambio en el gusto y en la sensibilidad que nos refiere al subjetivismo propio del Romanticismo. Los textos de las canciones en castellano corresponden a los tópicos característicos de la poesía sentimental y amorosa en combinación con tintes patrióticos y heroicos y constantes evocaciones de la naturaleza (ver Anexo). Musicalmente, nos encontramos frente a la vertiente secular de lo que hemos propuesto llamar "estilo de las autonomías provinciales" en el territorio de la Confederación Argentina. La canción para voz sola con acompañamiento de piano, junto a arias de ópera italiana y *opéra comique* francesa, son la nueva expresión de la burguesía cordobesa, que disfruta de la música, tanto en el templo como en el salón, en esta nueva fase de su propio y particular proceso de modernización.

Demos una mirada rápida a la primera de las canciones del cuaderno franciscano: "Los recuerdos de Flor de María" (RA-Ccsj NP 018.01),[30] con letra y música de Amancio Alcorta.[31]

En función de los datos biográficos de Alcorta, podemos inferir que "Los recuerdos de Flor de María" se compuso entre 1820, fecha en que el santiagueño ya se encontraba en Córdoba, y 1862 (fecha de su muerte), lo que nos asegura que corresponde a la época que nos interesa caracterizar musicalmente. La pregunta por la circulación de la pieza (¿cómo llegó a copiarse en el cuaderno de canciones de los franciscanos de Córdoba?) puede dar lugar a varias hipótesis:

> 1) Sabemos que Alcorta se formó en el colegio franciscano de Catamarca (Avellaneda, 1862). Desde allí se trasladó a Córdoba para iniciar sus estudios universitarios. Podría tratarse entonces de una pieza temprana (anterior a 1832), compuesta en esta última ciudad y de circulación manuscrita en el ambiente musical y la cultura salonesca provinciana. En este caso, la formación de manos de Cambeses sería, al menos, cuestionable.
>
> 2) La pieza se compuso después de 1832, cuando Alcorta ya estaba instalado en Buenos Aires, donde pudo entrar en contacto con Cambeses, que actuó en la ciudad porteña ese año. Si este fuera el caso, estaríamos ante el mismo fenómeno que observa Pedrotti en este *dossier* a partir de los salmos de Vísperas de Juan Pedro Esnaola: una pieza venida desde Buenos Aires.

La segunda posibilidad se refuerza con la inclusión de la canción en una colección sin fecha estampada en Barcelona por Joaquín Mora, publicación tal vez afrontada por el propio autor (Suárez Urtubey 1999, 234-235).

Como sucedía en espacios sociales equivalentes en otras provincias como, por ejemplo, Buenos Aires, la canción para voz sola con acompañamiento de piano junto a arias de ópera italiana y

30. Atribución realizada por concordancias con un impreso sin fecha que se conserva en la Biblioteca Nacional. Ver los datos completos en el N.º 1 del Anexo.

31. Nacido en la vecina provincia de Santiago del Estero en 1805, Alcorta fue un reconocido economista con desempeño como funcionario público, músico y compositor aficionado hasta su muerte en 1862. Pocos son los datos que conocemos sobre su formación musical. La musicología lo sitúa entre los "precursores" de la música argentina y en la misma generación de Juan Pedro Esnaola. En la cronología que se ha establecido para su biografía se notan ciertas inconsistencias que ameritan revisión de fuentes primarias y búsqueda de nuevos datos. Se afirma que estudió "flauta y armonía" en Córdoba, "donde permaneció cuatro años", con quien por entonces se desempeñaba en la cátedra de música del Colegio de Montserrat; que abandonó sus estudios de abogacía en la ciudad mediterránea para representar a su provincia en el congreso constituyente organizado por el gobierno de Buenos Aires en 1826 (Arizaga 1971; Gesualdo 1978; Suárez Urtubey 1999). Otro dato que se repite entre sus biógrafos es que la formación musical de Alcorta se debe al "flautista, compositor y docente" José María Cambeses, de quien se desconocen su lugar de origen, las fechas de nacimiento y muerte y se tiene escasa información (Illari 1999; Mosca 2008). Cabe señalar que resulta complejo establecer dónde y cuándo Alcorta tomó contacto con Cambeses ya que, según unos, este último era un "flautista español" que se presentó dando conciertos en Buenos Aires al menos desde 1824 (Gesualdo 1978, 257-258) –es decir, cuando Alcorta todavía estudiaba en Córdoba–; según otros, "Llegó a Buenos Aires hacia 1832 [...]. Se trasladó a Córdoba donde ejercía como profesor en el Colegio Nacional de Montserrat" (Illari 1999, 956). Alcorta, por su parte, compuso la mayor proporción de su obra "entre 1822 y 1830, aunque continuó componiendo hasta su muerte" (Suárez Urtubey 1999, 233). Ejerció diversos cargos en el gobierno desde 1830 en diferentes provincias del norte hasta 1832. A partir de la confrontación de la cronología de su vida establecida con las fuentes más antiguas con datos sobre Alcorta, Mosca (2008) ha desmentido que el santiagueño se instaló en Buenos Aires "después de la caída de Rosas" (1852) y ha señalado que lo hizo, junto a toda su familia, en 1832. Alberto Williams (1862-1952), su nieto, afirma que las piezas del período más fecundo de su producción (década de 1820) se han perdido; lo que conocemos hoy, principalmente a través de dos ediciones póstumas que realizó la familia con las obras supérstites, corresponden a la etapa 1832-1862 (Suárez Urtubey 1999; Mosca 2008).

opéra comique francesa, fue la nueva expresión de la burguesía cordobesa. "Los recuerdos de Flor de María" es una canción estrófica con forma binaria (A-A|B-B), realizada dentro de un ascético repertorio de recursos musicales.

Veamos aquí el texto de la primera estrofa:

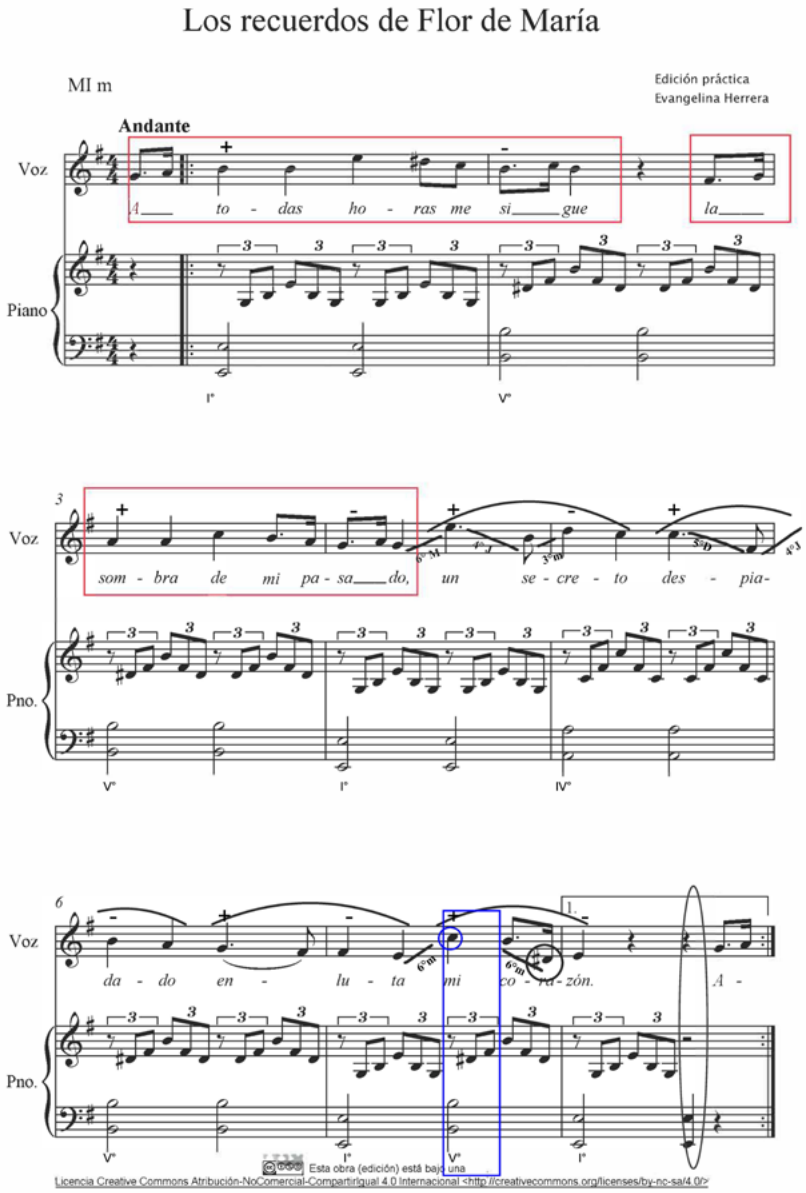
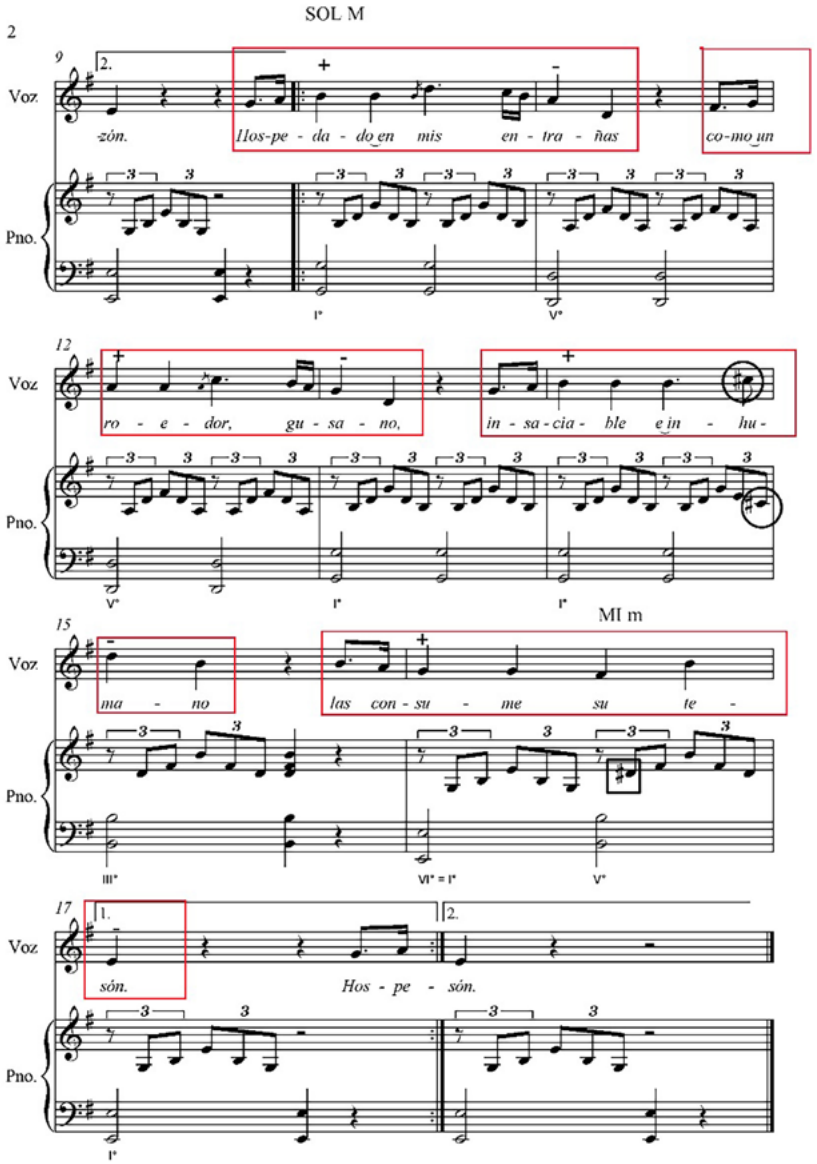
A todas horas me sigue
la sombra de mi pasado,
un recuerdo despiadado
que enluta mi corazón.
Hospedado en mis entrañas
como un roedor gusano,
insaciable e inhumano
las consume su tesón.

La primera sección (cc. 1-16) se presenta sin preludio[32] y musicaliza los primeros cuatro de la estrofa de ocho versos (ver Ejemplo 2). Comienza la voz con un motivo anacrúsico en pie de cuatro negras que se extiende hasta el silencio del segundo compás. En coincidencia con el primer tiempo del compás 1, el piano inicia su acompañamiento en pie de blancas en el bajo y tresillos de corcheas en la mano derecha. La superposición de metros que se produce en esta textura de movimiento continuo es llamativa. Los tresillos, que solo se detienen al finalizar la sección, generan una sensación de ansiedad casi persecutoria ("la sombra del pasado" que sigue al yo poético sin descanso). Simplificando las octavas de la mano izquierda del acompañamiento, la escritura elegida para el arpegio hace posible la ejecución del acompañamiento en una guitarra (especialmente por la disposición del acorde, que se transporta idéntico, por ejemplo, de la tónica a la dominante –como quien pone la cejilla en la guitarra–).

Armónicamente la sección A se desenvuelve en Mi menor. Al inicio de la estrofa (A, cc. 1-4), a cada verso le corresponde una frase musical. La iteración de la construcción motívica en la continuación nos prepara auditivamente para que se instale esa regularidad sintáctica. Sin embargo, cuando comienza el tercer motivo (mitad del c. 4), este adelanta su aparición: coloca una negra con punto en el lugar que venía teniendo el silencio que separaba un motivo de otro. La acentuación adquiere otro ritmo y los motivos se acortan, dejando de coincidir con la extensión del compás. A nivel más amplio, a los dos motivos iniciales le responden cuatro motivos más breves que finalizan la sección A. El diseño interno de los motivos también cambia desde la mitad del compás 4: la línea melódica, de perfil inicialmente suave y ondulado, se quiebra en intervalos amplios: 6ª mayor, 4ª justa, 3ª menor en el primer motivo; 5ª disminuida, 4ª justa en el segundo; 6ª menor ascendente seguida de 6ª menor descendente, bordando la melodía antes de finalizar el último motivo en la nota de la tonalidad principal. De esta manera el compositor musicaliza el "secreto despiadado que enluta mi corazón".

El corazón enlutado se expresa, además, armónicamente: el Do que forma la 6ª menor ascendente del compás 7 es la 9ª del acorde de dominante. Representa el acorde más disonante de la pieza y precipita melódicamente la resolución hacia la tónica, que resuelve con otra 6ª menor, ahora descendente. En ese mismo punto el ritmo armónico cambia a dos acordes

32. En la versión impresa que se conserva en la Biblioteca Nacional, la pieza comienza con un preludio de ocho compases. Ver los datos completos y el enlace a la partitura impresa en el N.º 1 del Anexo.

por compás para preparar la cadencia de cierre con este tono doloroso con que finaliza la sección. Los tresillos incesantes de la mano derecha del piano se detienen por primera vez; la clara sintaxis formal de la pieza se articula por silencios, separando A de su iteración (A) y de la sección contrastante (B - B). Tras el silencio nos encontramos en la tonalidad de Sol mayor y con ella en la segunda parte de esta micropieza. Los motivos retoman el diseño y la regularidad del comienzo de la estrofa A, reincorporando los silencios que clarifican los motivos de la frase; los tresillos continúan con su acoso culpabilizador y la armonía sigue alternando entre tónica y dominante. Al final del compás 14 nos encontramos con un Do# en la melodía, duplicado por el piano (musicalizando lo "inhumano" del gusano roedor de las entrañas). Este ascenso del IV° de Sol parece conducirnos a la dominante, pero el piano resuelve en un acorde de Si menor (III° de Sol).

Ejemplo 2 / "Los recuerdos de Flor de María", RA-Ccsj NP 018.01 [Amancio Alcorta, s/f].

Esta inflexión hacia el III° grado es seguida de un VI° en el compás 16. En ese compás el ritmo armónico vuelve a ser de dos acordes: reitera Si pero en modo mayor en el segundo tiempo del compás. Retrospectivamente, entonces, nuestro oído escucha ese Mi menor del primer tiempo del compás 16 como el retorno a la tónica principal de la pieza. Sin emplear la modulación sino los recursos de la tonalidad ampliada (paso a la homónima mayor/menor, a la relativa mayor/menor y a todas las posibilidades de sus respectivas dominantes), el compositor puede generar estas breves pinceladas colorísticas, enfatizando alguna función, como ocurre en este caso con el I° y su reemplazo, el VI°. Esto le permite, en el breve lapso de los dieciséis compases que dura la pieza, moverse armónicamente sin la necesidad de los extensos tiempos que imponían las formas heredadas del Clasicismo del siglo XVIII.

Este análisis nos revela una subjetividad individual que busca expresarse, más allá del respeto por las reglas armónicas de la conducción de las voces. Utiliza recursos sencillos y efectivos para transmitir sus sentimientos y para metaforizarlos a través del sonido. No se trata de mostrar lucimiento técnico sino de elaborar una analogía sonora del estado anímico que plasman y clarifican las palabras. Al igual que en el *Lied* o en la canción lírica de tradición española, la pieza es un pequeño mundo lleno de detalles y sutiles referencias –dentro de un contexto de elementales medios técnicos–, que comprendía un auditorio compuesto por otras individualidades con similares sensibilidad y vivencias, que se compartían en el ambiente íntimo en que el yo poético encontraba la libertad para mostrarse y para sentirse moderno.

Palabras finales. Hacia una nueva historiografía musical argentina

El surgimiento de las provincias como espacios políticos que habían unido la ciudad y la campaña en una entidad que borraba las fronteras entre el espacio urbano colonial y la vida en las estancias, matizó también las jerarquías al interior de la élite. En este nuevo contexto, las milicias rurales eran el sostén político de la élite ruralizada y militarizada que disfrutaba de la música con la que se sentía representada como clase, tanto en el templo como en el salón, en esta nueva fase de su propio y particular proceso de modernización. Los burgueses y hacendados mediterráneos, entonces, desplegaban prácticas de socialización que, en base a lo expuesto, cabe considerar modernas y permiten aceptar la posibilidad de la existencia de una "modernidad a la cordobesa".

Aunque son muchos los interrogantes que quedan sin plantear por razones de espacio, quiero finalizar con una última reflexión. En 2001, en su afán explicativo, Illari decía:

> [...] Los poemas de Aguilar mencionan repetidas veces el clave, como acompañante y como solista, pero también se refieren a la orquesta y a su ejecución de oberturas para abrir los conciertos (Illari 2001, 354).

Y cerrando su exposición añadía:

> El modelo de práctica que deduje de los textos de Aguilar coincide notablemente con lo que la colección de *scene ed arie* de Sucre nos deja saber sobre ella misma: las reuniones no son oficiales sino privadas; el propósito no es la edificación religiosa sino la diversión secular; el grueso de los conciertos consiste en arias italianas, y, tal vez, también dúos, tríos y números de conjunto vocales; y **los acompañantes eran músicos profesionales contratados** para acompañar los cantantes en la ocasión. En Córdoba había un solo grupo capaz de proporcionar tal acompañamiento, **una orquesta *free-lance* constituida principalmente por negros y mulatos esclavos y libertos** [...] (Illari 2001, 368. El destacado es mío).

El manuscrito de canciones sin duda se preservó porque el grupo de músicos al servicio del convento de San Francisco lo tenía entre las cosas de su uso, como sucedió con los papeles encontrados en la catedral de Sucre, y se guardó junto a las copias de música destinada al culto (teoría reforzada por la ausencia de texto en alguna de las piezas). Esto ayuda a sostener la inferencia de Illari sobre la "orquesta *free-lance*" de "negros y mulatos esclavos y libertos" que acompañaban a los cantantes de la Academia. Al mismo tiempo matiza la hipótesis que Illari

propone cuando dice que, habiendo quedado en manos privadas, el repertorio de las academias debió "haberse perdido cuando cayó en desuso" (358). Al menos, nos queda un retazo, que nos da indicios de que la práctica musical de la ciudad que durante el siglo XVII fue centro cultural de la región sur del virreinato del Perú no perdió del todo su brillo y su actualidad cuando la creación del virreinato del Río de la Plata y la nueva capital en Buenos Aires la relegaron al papel de mera ciudad fronteriza, garante y defensora de las comunicaciones y del comercio en el camino hacia la zona andina.

Las dificultades monetarias y el empobrecimiento de la economía no fueron obstáculos para que Córdoba desarrollara su vida musical, ni en tiempos coloniales ni en la primera mitad del siglo XIX. Esta afirmación ha sido ya probada en otros trabajos, tanto para Córdoba (Illari 1996; Pedrotti 2017) como para otros espacios de la región (Vera 2020). La situación periférica de la ciudad a partir del siglo XVIII no implicó un retraso acusado en las prácticas musicales, el gusto y los cambios en la sensibilidad. El estrato cultural de la historia de Córdoba en el período tratado se desenvolvió a velocidades divergentes del económico o del político, dando pie al surgimiento de un tipo de modernidad que no sigue las pautas de la europea: no reñida con la religiosidad, ni vinculada a procesos de industrialización y de urbanización, en la que convergen la devoción, el deleite y el adelantamiento del gusto.

La música nos muestra que, en el Río de la Plata, el cambio en la historia de las ideas ocurría también más allá del puerto y que, junto a las mercancías importadas que los comerciantes porteños necesitaban distribuir por todo el territorio, circulaban los bienes que propiciaban prácticas culturales y satisfacían las nuevas sensibilidades en los renovados espacios de sociabilidad del siglo XIX, también presentes, de idiosincrática manera, en las provincias del interior.

Proponer una periodización que nos permita considerar los procesos locales con una mirada abarcadora, vinculando la historia política y social con la historia de las ideas y de la técnica y de los estilos musicales pero evitando el uso de categorías impuestas desde el canon de la "Historia de la Música Occidental" de tradición escrita, brinda la oportunidad de crear denominaciones a partir de las relaciones que observamos entre la materialidad de las obras y las circunstancias de sus receptores, las constricciones por las que se regían y las convenciones con las que se comunicaban y se construían significados. Finalmente, a través de los trabajos referidos a Córdoba incluidos en este *dossier* intentamos hacer frente al desafío mayor que estas músicas nos presentan: develar, a través del análisis musical, su artisticidad para comprender las experiencias estéticas que sus prácticas habilitaban. Tanto desde la composición como a través de la recepción, las músicas que he presentado aquí (sacras y seculares) representaron para el conjunto social de Córdoba en la primera mitad del siglo XIX la posibilidad de experimentar la modernidad desde la subjetividad y el disfrute musical, más allá de la pureza estilística y de las condiciones materiales y estructurales que Europa o Buenos Aires impusieron para permitirle sentirse moderno.

Bibliografía

Aizenberg, Alejandro. 2008-2009. "La influencia belga en la cultura musical cordobesa entre 1858 y 1911, según Rafael Moyano López". *Avances* 14 (1): 41-61.

Aizenberg, Alejandro y Marcelo Nusenovich. 2016. "Rafael Moyano López: un testimonio de la mentalidad católica de Córdoba en la génesis de la historia de las artes locales". En *Testimonios en la historia de las artes en Córdoba y Rosario*, compilado por Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky, 47-77. Córdoba: Brujas.

Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciplopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Avellaneda, Nicolás. 1862. *Escritos económicos del señor D. Amancio Alcorta*. Buenos Aires: Imprenta del Comercio del Plata.

Balaguer, C. Rodrigo y Clarisa E. Pedrotti. 2021. "Pervivencias y novedades en las prácticas musicales religiosas". *Nuevo Mundo* III (8): 15-25.

Bernand, Carmen. 2018. "El reto de las historias conectadas". *Historia Crítica* 70: 3-22. https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.01.

Bombi, Andrea. 2011. *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2010. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Corrado, Omar, comp. 2019. *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dahlhaus, Carl. 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducción de Nélida Machain. Barcelona: Gedisa.

_____. 2014. *La música del siglo XIX*. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal.

Di Stefano, Roberto y Loris Zanatta. 2009. *Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.

Escalante, María Fernanda, Clarisa E. Pedrotti y Lucas Rojos. 2013-2014. "Copistas musicales en Córdoba durante el siglo XIX". *Avances* 23: 143-148.

Ester-Sala, María A. y Josep Ma. Vilar y Torrens. 1999. "Baguer, Carlos [Carlets]". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, Vol. 2, 48-51. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

García Acevedo, Mario. 1961. *La música argentina durante el periodo de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen. 2001. "Paucke [Baucke], Florian". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, Vol. 8, 522. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Gesualdo, Vicente. 1978. *Historia de la música en la Argentina*, 3 vols. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

Giron Sheridan, Luciana. 2021. "Inocente Cárcano, un compositor multifacético del pasado musical cordobés". *Nuevo Mundo* (San Antonio de Padua) III (8): 51-62.

Grenón, Pedro (S.J.). 1951. *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Haigh, Samuel. [1825] 1920. *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*. Traducción de Carlos A. Aldao. Buenos Aires: Vaccaro.

Illari, Bernardo. 1996. "La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)". *Revista Argentina de Musicología* 1: 17-56.

_____. 1999. "Cambeses, José María". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, Vol. 2, 956. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

_____. 2001. "*Metastasio nell'Indie*: de óperas ausentes y arias presentes en América colonial". En *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I*, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 343-374. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

_____. 2011. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.

Izquierdo König, José Manuel. 2016. "Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)". *Resonancias* 20 (38): 95-116.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Leza, José Máximo, ed. 2014. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Meyer, Leonard B. 2000. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Traducción de Michel Angstadt. Madrid: Pirámide.

Mosca, Julián. 2008. "Una aproximación a la obra para banda de Amancio Alcorta". Semana de la Música y la Musicología, V, 24-27. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=aproximacion-obra-bandaalcorta.

Moyano López, Rafael. 1941. *La cultura musical cordobesa*. Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Myers, Jorge. 1998. "'La revolución en las ideas': la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas". En *Nueva historia argentina Vol. 3: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, dirigida por N. Goldman, editada por F. Polotto y coordinada por J. Suriano, 383-443. Buenos Aires: Sudamericana.

Paucke, Florian. 2010. *Hacia allá y para acá*. Traducción de Edmundo Wernicke. Santa Fe: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

Pedrotti, Clarisa E. 2017. *Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Córdoba: Brujas.

_____. 2023. "'Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar': copistas musicales en los confines de América del Sur (Córdoba, Argentina, siglo XIX)". *Revista de Historia Americana y Argentina 58* (1): 67-92. https://doi.org/10.48162/rev.44.038.

Pedrotti, Clarisa E. y Marisa Restiffo. 2021. "Una propuesta de periodización situada para pensar la(s) historia(s) de la(s) música(s) desde la periferia". Ponencia presentada en las III Jornadas Nacionales de Historiografía, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, Argentina, 21 y 22 de octubre.

Plesch, Melanie. 1999. "Esnaola, Juan Pedro". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, vol. 4, 760-762. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Plesch, Melanie y Gerardo Huseby. 1999. "La música en el período colonial hasta fines del siglo XIX". En *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, dirigida por José Emilio Burucúa, I, 210-261. Buenos Aires: Sudamericana.

Pujol, Sergio. 2013. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

Restiffo, Marisa. 2020. "El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Córdoba.

_____. 2023. "Música sacra, *Biedermeier* y cultura musical iberoamericana, 1790-1850". Ponencia presentada en Music, Cultural, Politics, and Identities: Transatlantic Encounter between European and Latin American Music and Musicians, París, 25 al 28 de septiembre.

Roig, Arturo A. 2004. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Edición digital de Marisa Muñoz, Pablo E. Boggia y José Luis Gómez-Martínez, basada en la primera edición del libro (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). Proyecto Ensayo Hispánico, disponible en Arturo Andrés Roig: Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano (ensayistas.org).

Romero, José Luis. 2013. *Breve historia de la Argentina*. Sexta edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Santos Herceg, José, comp. 2013. *Liberación, interculturalidad e historia de las ideas. Estudios sobre el pensamiento filosófico en América Latina*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

Szarán, Luis y Carmen García Muñoz. 2002. "Zipoli, Domenico". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, vol. 10, 1187-1190. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Suárez Urtubey, Pola. 1999. "Alcorta, Amancio". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, Vol. 1, 233-235. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Subrahmanyam, S. 1997. "Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia". *Modern Asian Studies* 31 (3): 735-762.

Temple, Edmundo. [1826] 1920. *Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy en 1826*. Traducción de Jaime Noguera. Buenos Aires: Coni.

Ternavasio, Marcela. 2022. *Historia de la Argentina. 1806-1852*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Veniard, Juan M. 1986. *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Vera, Alejandro. 2020. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Santiago de Chile: Casa de las Américas y Ediciones Universidad Católica de Chile.

Waisman, Leonardo J. 1999. "Cárcano, Inocente". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, Vol. 3, 169-170. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

_____. 2014. "La música en la América española". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 553-651. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Williams, Raymond. 1994. *Sociología de la cultura*. Traducción de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós.

Zárate Toscano, Verónica y Serge Gruzinski. 2008. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gómez". *Historia Mexicana* 58 (2): 803-860.

Anexo. Transcripción de textos

[f. 1v, RA-Ccsj NP018.01]

[N° 1] Canción. Los recuerdos de Flor de María [Música y letra: Amancio Alcorta, Santiago del Estero, 1805-Buenos Aires, 1862. La pieza se encuentra en una colección de canciones para voz y piano publicada en París: Thiébaux, sin fecha. Hay concordancia en la BN, de donde se tomaron las estrofas restantes del texto: *Colección de canciones: para voces de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo / compuestas en diversas épocas, por el Señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*. Ver páginas 22 y 23 de esa colección. Recuperado de: Biblioteca Nacional - Vista completa del registro (bn.gov.ar) https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001267778. Fecha de consulta: 15/11/2023.

[1]
A todas horas me sigue
la sombra de mi pasado
Un secreto despiadado
enluta mi corazón.
Hospedado en mis entrañas
como un roedor guzano [*sic*]
insaciable e inhumano
las consume su tezón [*sic*].

[2]
[Deslumbrada con los brillos
del lujo y sus esplendores,
y alhagada [*sic*] de favores
ser dichosa consentí;
Pero ¡infeliz! como el humo
mis ilusiones volaron,
las glorias se disiparon
Al recordar lo que fuí.]

[3]
[El sitio que aquí en mi pecho
Hizo el placer un momento
un tenaz remordimiento
de nuevo vino á ocupar:
en los brazos de mi padre
y hasta en las gradas del trono
con su rencoroso encono
me persigue á mi pesar.]

[4]
[Si la soledad prefiero
allá me sigue su zaña,
si despierto me acompaña,

si duermo, velando está.
¿De qué sirve la diadema,
Los inciensos, la grandeza,
cuando mi alma la pureza
y la paz no goza ya?]

[ff. 2r-2v, RA-Ccsj NP018.02]

[N° 2] Cavatina. Quando rapita in estassi. De la Lucia
[de *Lucia de Lammermoor*, ópera de G. Donizetti y libreto de S. Cammerano, basada en la novela *The Bride of Lammermoor*, de W. Scott. La ópera fue estrenada en el Teatro "San Carlo", Nápoles, en septiembre de 1835].

[La copia incluye solo una versión instrumental que podría ser la reducción para piano, sin texto].

[f. 3r, RA-Ccsj NP018.03]

[N° 3] Canción. Voy a partir [Sin concordancias conocidas]

Voy a partir, o[h] dulce amiga,
mi triste suerte lo quiere así.
Patria y amor todo me obliga
mi corazón se queda aquí.
Aquel clarín de la victoria, voy a partir.
Ay qué dolor forzoso [m....?]
si aspiras glorias
sacrificar los goces del amor.

[ff. 3v-4r, RA-Ccsj NP018.04]

[N° 4] Canción. El Remedio de Amor [Canción de *La part du diable (opéra comique)*, con música de Daniel Auber y libreto de Eugène Scribe, estrenada en París, 1843; versión castellana: *La parte del Diablo*: *comedia en tres actos*, traducida por D. Juan del Peral, representada en la Corte, Madrid, febrero de 1844, Imprenta de Repullés, p. 13, de donde se han copiado las demás estrofas del texto].

[1a.]
No llores niña hechicera,
y desecha la aflicción;
pues las perlas que derrames
no han de calmar tu dolor.
Si tu pecho apasionado
quiere burlar un traidor.
¡Ha! [*sic*] Si en brazos de otra hermosura

se olvida de tu pasión,
muéstrate con él esquiva
y te rinde el corazón.

[2a.]
[Llamándole cariñosa
no ha de atender a tu voz:
mas fingiéndole desdenes
será su empeño mayor.
La que quiera ser amada
con acendrada pasión;
ver quisiere a su amador,
muéstresele desdeñosa
y gana su corazón.]

[3a.]
[Aprendan todas las niñas
en la cátedra de amor,
y no olviden fácilmente
tan lisonjera lección.
Al hombre que causa llanto
y se burla del dolor,
al que disgustan las quejas
de una acendrada pasión,
los desvíos y rigores
cautivan el corazón.]

[ff. 4v-5r, RA-Ccsj NP018.05]

[N° 5] Canción. La Flor del Campo [Sin concordancias conocidas]

Tu arrancaste con tus manos
una humilde florecilla
que ignorada y amarilla
que ninguno cultivó.
Y en el medio del camino
ella está abandonada
a la muerte condenada
al primer ardor del sol.

2a.
Amorosa y compasiva
tu la viste joven bella
y arrancaste aquella estrella
que en el suelo puso Dios.
De tu mano al seno mío
puso un signo de tristeza

tu inclinaste la cabeza
y un suspiro se escuchó.

[ff. 5v-6r, RA-Ccsj NP018.06]

[N° 6] La Inconstancia [Sin concordancias conocidas]

Dormida entre flores
está la zagala
del Ybero gala
del [valle] [su] luz.

Por más que la mires
espléndida y bella,
Por Dios huye de ella
que hiere y se va.

[ff. 6v-7r, RA-Ccsj NP018.07]

[N° 7] Canción. La Madre Selva [Texto: Esteban Echeverría, poesías varias, Buenos Aires, 1847. Ver *Obras Completas de D. Esteban Echeverría. Tomo tercero. Poesías varias*. Buenos Aires: Imprenta y librería Mayo, 1871, pp. 257-258].

Tan humilde como bella,
aunque a cercos destinada,
es tu aroma delicada
como el aliento de amor.
Tu mitigas los tormentos
con que me abruma el destino.
Tu eres bálsamo divino
en mis ansias y dolor.

Tu me acuerdas los momentos
más felices de mi vida
que con Elina querida
bajo tu sombra pasé.

En ella un amor ardiente
puro y santo nos juramos,
¡cuán poco lo disfrutamos!
¡Veloz el tiempo pasó!

[f. 7v, RA-Ccsj NP018.08]

[N° 8] Canción el desconsuelo, Canción con Acompañamiento de Piano Forte [Sin concordancias conocidas]

Deslizo radiante
del alma el consuelo
y en rápido vuelo
fugaz se eclipsó.

Entonces implorando
del cielo la calma
en placer el alma
risueño tornó.

R