



MARÍA DÍEZ-CANEDO FLORES

*Escuela Nacional de Música, UNAM*

## *La flauta travesera en las dos orillas.* Una sonata de flauta de Luis Misón en México\*

---

El presente artículo pretende ofrecer una aproximación a la flauta travesera y su repertorio en España y en la Nueva España durante el periodo central del siglo XVIII, a partir de una sonata de flauta de Luis Misón encontrada en un manuscrito mexicano de 1759. Se aportan nuevos datos biográficos de Misón que nos dan la posibilidad de contextualizarlo de una manera distinta. El contenido de este cuaderno de flauta representa un microcosmos del variado espectro de influencias y géneros que convivieron en México en esta época y contribuye a ampliar el panorama de lo que conformó el repertorio de la música de cámara secular.

*This article offers an overview of the baroque flute and its repertoire in Spain and New Spain during the mid-18th century, focusing on a flute sonata by Luis Misón found in a 1759 Mexican manuscript. New biographical information about Luis Misón offers the possibility of interpreting him from a different perspective. The music of this flute manuscript represents a microcosm of the variety of influences and genres which co-existed in México around this time, and helps to widen the scope of the secular chamber-music repertoire.*

---

En la Colección Antigua de la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México, se encuentra un manuscrito del año 1759 con un repertorio muy particular, de los que se pueden contar con los dedos de la mano; se trata de un cuaderno de flauta que contiene las doce sonatas op. 2 del famoso autor italiano Pietro Antonio Locatelli (para flauta y bajo continuo), una curiosa sonata de un autor hasta ahora inidentificable llamado Puchinger, y una muy interesante y quizás única sonata del célebre autor español Luis Misón, objeto de este artículo; en la última sección del manuscrito hay 96 pequeñas danzas –la mayor parte minuetos– algunas escritas a dúo de flautas. El manuscrito, sujeto a estudio, será tema de un artículo posterior.

Poquísimas son las fuentes de música instrumental de esta época que han sobrevivido en México, y mucho menos, específicas de un instrumento como la flauta; esto no significa, en lo más mínimo, que ésta no

---

\* Agradezco la guía y asesoría de Álvaro Torrente (UCM) y de Aurelio Tello (CENIDIM). Para la realización de este trabajo conté con el apoyo de la Escuela Nacional de Música, la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM y el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

haya tenido un lugar de importancia dentro de la música que se hacía en las casas, palacios, teatros, coliseos y en la propia iglesia. El principal problema del repertorio secular de cámara, como se sabe, es que fue infinitamente más susceptible a la destrucción y pérdida que la música sacra conservada en los archivos de iglesias y conventos; además de que la segunda fue escrita en una proporción mucho mayor que la primera. Un caso similar se ha dado en España con respecto a las fuentes de música instrumental (aunque el panorama está cambiando día a día), en contraste con otros países europeos en donde hay un repertorio y tratados de gran importancia escritos específicamente para instrumentos como el violín y la flauta travesera<sup>1</sup>.

El estrechísimo nexo que hubo entre Nueva España y su “regente peninsular” hizo que lo que sucedía en España se reflejase de manera ineludible en sus colonias americanas; la imposición del modelo cultural y religioso español trajo, por consiguiente, el de sus instituciones y sus repertorios musicales. La vida musical novohispana fue un eco de la de España, aunque no puede perderse de vista que el “flujo cultural” no fue unidireccional: en la Nueva España, como en las demás colonias americanas, se daban algunas nuevas y diversas variantes que enriquecían y retroalimentaban también a los creadores europeos<sup>2</sup>. Nueva España se mantenía al día en cuanto a las modas musicales europeas; llegaban, con muy poco tiempo de retraso, partituras de los más renombrados músicos peninsulares y del resto de Europa. En numerosos casos se han encontrado obras de autores españoles en Latinoamérica que no se conservan en España; es éste el caso de cantatas de José de Nebra y José de Torres<sup>3</sup>, de

---

<sup>1</sup> En Francia, los primeros tratados de Jacques-Martin Hotteterre “Le Romain”: *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, diviséz par traitéz* (Paris, 1707) y *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hauboïs, et autres instruments de dessus* (Paris, 1709), el de Jean-Pierre Freillion-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flute et du falgeolet* (1700), además de colecciones de suites para flauta y bajo continuo de La Barre, los Philidor, Hotteterre, Blavet, etc.; en Alemania, el tratado de Johann Joaquim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), sonatas y partitas de autores desde J.S. Bach, G. Ph. Telemann, hasta los músicos de la corte de Federico “el Grande” de Prusia (C. Ph. E. Bach, Bendas, el mismo Quantz); en Italia, colecciones de sonatas y conciertos para flauta travesera y de pico de Vivaldi, Barsanti, Mancini, Marcello, Geminiani, Sammartini etc.

<sup>2</sup> Aunque polémico, un ejemplo de esto es el caso de la zarabanda; hasta ahora se ha sostenido la tesis de que tiene un origen americano. Ver Robert Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*, LA, University of California Press, 1968, pp. 227-231; “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, *La Música de México*, 2. Periodo Virreinal (1530-1810), Julio Estrada (ed.), México, UNAM, 1986. Richard Hudson: “Sarabande”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (10-09-07) <http://www.grovemusic.com>. Otras danzas como la chacona y el fandango, si no de origen americano, adquirieron variantes en América que luego influyeron en Europa.

<sup>3</sup> En la Catedral de Guatemala se encuentra un corpus importante de cantatas españolas de José de Nebra y José de Torres, algunas de las cuales no sobrevivieron en España. Véase: Juan José Carreras: “The Spanish Cantata to 1800”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (10/09/2007), <http://www.grovemusic.com>.

las oberturas de Antonio Rodil y Antonio Sarrier del Colegio de las Rosas (Morelia)<sup>4</sup> y posiblemente de la sonata de Luis Misón contenida en este manuscrito, de la que hablaremos en seguida.

En México han sobrevivido algunos manuscritos musicales, partituras impresas o inventarios como testimonios de la práctica de la música instrumental que no son más que una mínima parte de lo que debió existir. Como bien lo dice el violinista e investigador Emilio Moreno en su artículo sobre Herrando, con referencia al violín en la España dieciochesca “esto no es más que la punta de un iceberg latino aun por desemmarañar en lo que oculta y contiene, frente a la lamentabilísima falta de información y literatura específica...”<sup>5</sup>.

Las colecciones de música instrumental de mediados del siglo XVIII que han llegado hasta nosotros en tierras mexicanas contienen música de cámara y una enorme cantidad de danzas dirigidas principalmente a la guitarra, al teclado y, en menor medida, al violín. Algunas de éstas son: 34 sonatas de autor anónimo de la Catedral Metropolitana<sup>6</sup>, el *Códice Saldivar 4*, atribuido a Santiago de Murcia<sup>7</sup>, la *Tablatura Musical* ms.1560<sup>8</sup> de la Biblioteca Nacional de México, la *Explicación para tocar la guitarra y sonatas* para dos guitarras del gaditano establecido en Veracruz Juan Antonio de Vargas y Guzmán<sup>9</sup>, el *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*<sup>10</sup>, una copia recientemente identificada del método de violín de 1756 de José Herrando y los manuscritos novohispanos que se encontraron en bibliotecas norteamericanas como el manuscrito *Eleanor Hague* (en

<sup>4</sup> Ricardo Miranda: *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia, Conservatorio de la Rosas, 1997.

<sup>5</sup> Emilio Moreno: “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.

<sup>6</sup> Ms. inédito que se encontraba en el archivo de la Catedral Metropolitana, ahora perdido, (microfilm 9.4.5.1.1 en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, México) estudiado por L. Enríquez. Se ha sostenido la hipótesis de que las obras son para teclado –pues están escritas a dos pentagramas, el primero en clave de do en primera línea y el segundo en clave de fa en cuarta línea, aunque no tienen un lenguaje idiomático para éste, ni acordes, ni cifras (excepto una cifra 7-6 en la última sonata); el estilo *cantabile* de muchas de las sonatas sugiere la posibilidad de que sean interpretadas también con un instrumento melódico agudo (como el violín o la flauta) y bajo continuo. Obra grabada en CDs *La Fontegara: Sonatas novohispanas I y II* de URTEXT Digital Classics, 2001/05 y *Nueva España: 34 Sonatas de autor anónimo*, Trío Barroco de México, UNAM, 1996.

<sup>7</sup> Véase Craig Russell: *Santiago de Murcia's “Códice Saldivar No. 4”*: *A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico*, Champaign, University of Illinois Press, 1995.

<sup>8</sup> Véase Gerardo Arriaga: “Un manuscrito mexicano de música barroca”, *Revista de Musicología*, V, 1, 1982, pp. 111-126.

<sup>9</sup> Véanse Robert Stevenson: “A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776”, *Inter-American Music Review*, I, 2, 1978-9, pp. 205-10; G. Arriaga: “El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán”, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 97-102.

<sup>10</sup> Felipe Ramírez (ed.): *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, México, CENIDIM, 1993. Según las investigaciones de Rubén Valenzuela: “El libro de órgano de Joseph de Torres”, *Heterofonía*, 120-21, 1999, pp. 40-54, solo algunas de las obras son del autor español José de Torres y Martínez Bravo.

el Southwest Museum de Los Ángeles)<sup>11</sup> y los Manuscritos de la Biblioteca Sutro (San Francisco)<sup>12</sup>. Los manuscritos como el *Códice Saldívar 4*, la *Tablatura Musical*, parte de la colección de la Sutro y el ms. *Eleanor Hague*, están estrechamente relacionados tanto por su contenido como por ser cuadernos o antologías personales, compiladas bien por algún músico profesional o aficionado que reunía su música favorita para su uso personal o para el de sus alumnos, bien por algún editor que reunía la música de moda para venderla o, las menos de las veces, por el propio autor. Predomina en estos manuscritos la música de danza escrita para guitarra o para violín, incluidos una gran cantidad de minuetos, de gran popularidad durante el siglo XVIII tanto en la Península Ibérica como en la Nueva España; en su mayoría contienen danzas francesas y españolas, algunas de autores identificables como Lully, Campra, Feuillet<sup>13</sup> y Murcia, aunque también hay danzas inglesas, alemanas o centroeuropeas. Era común en la época armar colecciones reuniendo música que tomaban “prestada” de otros autores —a los que pocas veces daban crédito— y recomponer el material musical adaptando o añadiendo glosas o diferencias para fines funcionales y estéticos específicos<sup>14</sup>; el mismo Murcia, en su libro *Pasacalles y obras*, incluye movimientos de obras de Arcangelo Corelli, Robert de Visée, Francesco Corbetta y otros, sin atribución<sup>15</sup>. Corelli fue un compositor favorito en las colonias americanas, incluido en muchas de las fuentes<sup>16</sup>, a veces en transcripción para guitarra —como en el caso del *Códice Saldívar*, que contiene *la Folia* y varios movimientos de las sonatas de violín del *opus 5*— y no es raro encontrar en estas colecciones movimientos sueltos de sonatas de músicos como Vivaldi, Locatelli, Tartini, Herrando o Misón.

---

<sup>11</sup> Véase Craig Russell: “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Heterofonía*, n.º. 116-117, 1997, pp. 51-97; Evgenia Roubina: *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA-FONCA, 1999, p. 178; E. Moreno: “Aspectos técnicos...”, pp. 567-573.

<sup>12</sup> John Koegel: “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía* 116-117, 1997, pp. 9-37.

<sup>13</sup> Los primeros libros franceses de instrucción dancística de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Rameau (*Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, Recueil de dances*, Paris, 1700; *Recueil de dances composées par M. Pécour ... et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, 1700/1704) tuvieron un gran impacto en las cortes europeas y fueron traducidos a varios idiomas. A partir de éstos se publicaron en España los libros de danza de Bartolomé Ferriol y Boxeráus y Pablo Minguet e Yrol.

<sup>14</sup> Véase Craig Russell y R. A. Topp: “El arte de la recomposición en la música española para la guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, V, 1, 1982, pp. 5-23.

<sup>15</sup> Véase C. Russell: *Santiago de Murcia...*, p. 2.

<sup>16</sup> Para trabajos sobre la diseminación y recepción de la obra de Corelli tanto en España como en las colonias del imperio español, consúltense a Miguel Ángel Marín y a Leonardo J. Waissman: *Concierto Barroco: Estudios sobre música*, J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.), Universidad de la Rioja, 2004; M. A. Marín: *Music on the Margin*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Nuestro manuscrito es precisamente una colección de este tipo, pero con la particularidad de estar dirigido específicamente a la flauta, de contener la colección completa de las doce sonatas op. 2 de Locatelli, la sonata de Puchinger<sup>17</sup> y el ejemplar único de la sonata de Misón; de las danzas contenidas en el manuscrito, aun por estudiar, se han identificado algunas con correspondencias en las fuentes novohispanas mencionadas así como en fuentes españolas: por ejemplo, la “Marcha del Ritiro” del célebre maestro de capilla de la corte madrileña, el italiano de origen francés y nacionalizado español, Francisco Corselli<sup>18</sup> y la “Marcha de Porreti”<sup>19</sup>. Un gran número de las piezas españolas, en particular las marchas (oberturas), seguidillas y contradanzas, parecen estar relacionadas con la música de teatro, pues tienen nombres descriptivos como “La Botella”, “Peno y Callo”, “Del Coliseo”, “Presurosa”, “del emperador”, etc.

Hasta donde sabemos, no ha surgido todavía ninguna colección de obras para flauta travesera como este cuaderno personal que constituye un punto de referencia y amplía nuestra visión sobre la práctica de la música instrumental de cámara en la Nueva España.

### La flauta travesera en España

Aunque la flauta travesera existía en la Península Ibérica desde la época medieval, y sin lugar a dudas se usó durante el siglo XVI (en el inventario de Felipe II de 1589 había 54 flautas traveseras<sup>20</sup>), la “novedosa” flauta barroca se introdujo en España desde Francia, quizás, proveniente de Flandes<sup>21</sup>. Rastrear su introducción nos remite necesariamente al oboe. El nombre “oficial” de la plaza de la Real Capilla es el de oboísta, y no es hasta el Nuevo Reglamento de 1749 en que se

---

<sup>17</sup> A la fecha, no se ha encontrado ninguna información ni correspondencia de este autor, posiblemente de origen alemán.

<sup>18</sup> Francisco Corselli [Courcelle] (Piacenza, 1705; Madrid, 1778). La “Marcha del Ritiro”, no. 33, es la obertura al Acto Primero del *Dramma per musica Il Farnace*, estrenado en Madrid en 1739, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura MUS 679-1/680-682, Mf. 198-9/25.

<sup>19</sup> Domingo Porreti, violonchelista italiano de la Capilla Real y de los teatros de Madrid de 1734 hasta su muerte, en 1783.

<sup>20</sup> Ardal Powell: *The Flute*, N.Y. Yale Musical Instrument Series, 2002; “Flute: The Western transverse flute: History”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.

<sup>21</sup> La transformación de la flauta –atribuida hasta ahora a los constructores franceses como los Hotteterre y los Philidor y/o posiblemente holandeses, como R. Haka (Amsterdam, fl 1645-1705)– fue tardía con respecto a otros instrumentos de viento (c. 1670); consistió en la modificación interna del tubo del instrumento, de cilíndrico a cónico, la división del cuerpo central en tres secciones (para contar con distintas afinaciones) y la añadidura de la llave para Re#/Mib, principales factores que convirtieron en “barrocos” al oboe y a la flauta. La primera noticia de la “nueva” flauta es de la corte de Luis XIV en Francia y su uso en obras de Charpentier y Lully. Hotteterre menciona en el prólogo de su tratado que “como la flauta travesera es un instrumento de los más agradables y el más a la moda” decidió que debía escribir esta obra.

especifica “cuatro obues que también tocarán flautas”<sup>22</sup>, aunque se sabe que ésta era una práctica habitual desde épocas anteriores, ya que, de hecho, los primeros flautistas profesionales fueron los oboístas; alternaban uno y otro instrumento según los requerimientos de las obras<sup>23</sup>. También, en las últimas décadas del siglo XVII y primeras del siglo XVIII, las flautas fueron tocadas por los bajonistas<sup>24</sup>. Según Beryl Kenyon de Pascual, el oboe se incluyó por primera vez en la orquesta de la Capilla Real en 1708, aunque había sido introducido en España desde antes por los instrumentistas franceses que acompañaron a los reyes María Luisa de Orleáns en 1679 y al nuevo monarca Felipe V en 1701<sup>25</sup>; aunque estos músicos regresaron al poco tiempo a su país por problemas económicos y falta de interés en la corte, las prácticas musicales de la corte francesa y la presencia de los oboes, a pesar de no ser del todo consistente, se estableció en Madrid desde entonces. Con respecto a las flautas traveseras, se sabe que los nuevos modelos de flautas fueron introducidos por dos hermanos flamencos, naturales de Cambrai, Miguel y Joseph Haultedoque [Hauteclouq o Hauteloche], que vinieron a España en 1690, probablemente traídos desde Düsseldorf a la corte española por la nueva reina Mariana de Neoburgo<sup>26</sup>; estos hermanos tuvieron dos actuaciones en El Buen Retiro, “con los instrumentos de violín y flauta”, y solicitaron entrar

<sup>22</sup> Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española*, vol. 4, Madrid, Alianza Música, 1985/2001, p. 270, (en adelante, HME).

<sup>23</sup> En los tratados de flauta de la primera mitad del siglo XVIII, como el de Hotteterre y el de Freillon-Poncein, se agrupa a la flauta travesera con el oboe y la flauta de pico y en las colecciones de obras casi siempre se especifican las tres alternativas de instrumentación.

<sup>24</sup> Los bajonistas, por lo general, tocaban la flauta de pico, que había formado parte de las capillas musicales desde el siglo XVI y gran parte del XVII; después parece haber caído en desuso por un tiempo hasta su nueva aparición como instrumento “novedoso”, es decir, transformado a barroco; muchas de las veces es complicado saber si “flautas” se refiere a flautas de pico o a traveseras. Beryl Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, *España en la Música de Occidente*, vol. 2, Madrid, 1987, pp. 93-97, menciona que en 1704 los bajonistas reclaman un aumento de sueldo por “habérseles aumentado los nuevos instrumentos de flautas que sus antecesores no habían usado” y sugiere (a partir de las obras de Durón, del empleo de clave de Do y de las tesituras en las obras de Joseph de Torres, que no bajan de Fa) que las flautas traveseras casi no se usaron en la Capilla Real sino hasta la llegada de Corselli (1738) y la primera aparición del término “flauta travesera”. Aun así, es muy probable que se utilizara desde los años treinta por los oboístas franceses Voyenne y Bucquet.

<sup>25</sup> Beryl Kenyon de Pascual: “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza”, *Revista de Musicología* VII, 2, 1984, pp. 431-434; los cuatro oboístas eran: Jean Bonpar, Louis Auger, Louis Alais y Nicolás Griffon. Véase también Cristina Bordas: “Tradicción e innovación en los instrumentos musicales”, *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

<sup>26</sup> Pablo L. Rodríguez: “Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)”, Universidad de Zaragoza, 2003. La reina Mariana de Neoburgo, gran aficionada a la música y en particular al oboe, contribuyó a la modernización de la plantilla de la Capilla Real trayendo consigo a músicos alemanes (14), italianos y flamencos.

a la Capilla Real, a la que finalmente entraron en 1693 como violinistas, con la recomendación de la reina. El violín se consideró de mayor necesidad en la planta “para hazer buena musica”; aun así, las flautas fueron descritas en la recomendación del patriarca como “instrumentos de novedad y armonioso acompañado de otros”<sup>27</sup>. La sustitución de los instrumentos nuevos por los ya existentes de las mismas familias (chirimía, bajón, flauta de pico) fue gradual, ya que su uso coexistió durante la primera mitad del siglo XVIII y, por lo general, los nuevos instrumentos eran más bien añadidos a las funciones del mismo músico<sup>28</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, las plazas de oboe van en aumento en la plantilla de la Capilla Real lo cual refleja la transformación de la orquesta y el gusto creciente por los instrumentos de viento: en 1708 Gesembeck [Jesebek o Jesembeck], originalmente bajonista y probablemente de Bohemia, ocupa la primera plaza de oboe; los oboístas franceses Claude Voyenne [Boyenne] y Luis Bucquet<sup>29</sup>, músicos de las Guardias Reales desde 1712 fueron contratados como supernumerarios de la capilla en 1729 y como numerarios en 1731/32; en 1739 –al aprobarse la nueva planta con Corselli como Maestro de Capilla– son tres (dos primeros y uno segundo), en 1748 –año de contratación de Misón– llegan a ser cinco las plazas de oboe y para junio de 1749 se estabilizan en cuatro<sup>30</sup>.

Cuando Misón entró por oposición a formar parte de la Capilla, en julio de 1748, estaban como primer oboe Joseph Gesembeck, segundo Manuel Cavaza, tercero Francisco Mestres y cuarto Juan López. Misón entró como quinto oboe; en junio de 1749 Gesembeck ya no aparece en las nóminas<sup>31</sup>, Cabaza pasa a ocupar la primera plaza y Misón queda en cuarto lugar. Las plazas se quedan así hasta la muerte de Misón, en 1766, ya que él es el primero que muere.

---

<sup>27</sup> P. L. Rodríguez: “Música, poder y devoción.” ...; B. Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas...”, p. 94; Luis Robledo: “Capilla Real”, *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. 3, Emilio Casares (ed.), pp. 119-132, p. 125 (en adelante, *DMEH*).

<sup>28</sup> Al respecto, véase Joseba-Endika Berrocal: “Y que toque el abué. Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 293-312. La flauta de pico también se vio modificada en Francia al “modelo barroco” y se usó durante el primer tercio del siglo XVIII particularmente en Italia, Inglaterra y Alemania; después fue cediendo terreno a la travesera que logró adaptarse mejor a los requerimientos de la música nueva.

<sup>29</sup> B. Kenyon: “El primer oboe...”, pp. 94-95.

<sup>30</sup> Archivo de música del Palacio Real de Madrid (en adelante: APR), Caja 77/2 y 77/3, sección Reinados: Gajes y Roolos. Ver tabla de plazas.

<sup>31</sup> Nótese que desde la entrada de Misón hasta la muerte de Gesembeck la Capilla contó con cinco plazas. Aparecen simultáneamente los cinco con sueldos en las nóminas; es probable que Gesembeck, que había ingresado en la Capilla en 1708 y llevaba 40 años sirviendo en ella cuando entra Misón, se encontrara ya enfermo y no activo y que muriera en 1749.

**Instrumentistas que ocuparon las plazas de oboe/flauta  
de la Capilla Real de 1743 a 1766**

AÑO	1743 <sup>32</sup>	1748 <sup>33</sup>	1749 <sup>34</sup>	1756 <sup>35</sup>	1758 <sup>36</sup>	1766 <sup>37</sup>
Plaza 1	José Gesembeck	José Gesembeck	M. Cavaza	M. Cavaza	M. Cavaza	Manuel Cavaza
Plaza 2	Claude Vuyenne	Manuel Cavaza <sup>38</sup> [Cavazza, Cabaza Ansaldo]	F. Mestres	F. Mestres	F. Mestres	Francisco Mestres
Plaza 3	Luis Bucquet	Francisco Mestres <sup>39</sup>	Juan López	Juan López	J. López	Juan López
Plaza 4		Juan López [Ximénez] <sup>40</sup>	Luis Misón	Luis Misón	L. Misón	Manuel Espinosa [de los Monteros] <sup>41</sup>
Plaza 5		Luis Misón <sup>42</sup>				

El hecho de que Misón ocupara siempre la última plaza de oboe cuando era tan bien apreciado como instrumentista por las crónicas de la época tiene varias explicaciones. La primera es que el sistema de promoción de la Real Capilla respetaba usualmente el orden de antigüedad dentro de las plazas; los músicos iban ascendiendo al quedar vacante la plaza inmediata superior, que por lo general ocurría al morir el músico que la ocupaba. Durante el reinado de Carlos III se instaura incluso el reglamento del derecho de ascenso sin necesidad de realizar una petición previa, pero solamente para los violines, aunque había sido una práctica habitual desde el reinado de Fernando VI también en los otros instrumentos<sup>43</sup>.

<sup>32</sup> Datos de A. Martín Moreno, *HME*, vol. 4, p. 33 (según Subirá), Nicolás Morales: *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

<sup>33</sup> APR, Caja 77/2, secc. Reinados: Gajes y Roolos 1747-58. Los sueldos son: 800, 400, 300, 300 y 300 ducados al mes, respectivamente.

<sup>34</sup> APR, Caja 77/3, secc. Reinados. Los sueldos son: 110 Reales de vellón, 90, 70 y 70, respectivamente.

<sup>35</sup> Datos de Judith Ortega: "La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas", *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, pp. 395-442; A. Martín Moreno: *HME*, vol.4, p. 270. Sueldos: 12000, 10000, 9000 y 8000 respectivamente.

<sup>36</sup> APR, Caja 83, secc. Reinados. Los sueldos 1000, 833, 750, 583, están en reales al mes.

<sup>37</sup> Datos de J. Ortega: "La Real Capilla...", p. 428.

<sup>38</sup> Manuel Cavaza entra a la Capilla Real desde 1744 y muere el 6 de diciembre de 1790.

<sup>39</sup> Francisco Mestres ingresa a la Capilla Real en 1747, muere el 5 de diciembre de 1796.

<sup>40</sup> Juan López Ximénez entra a la Capilla Real en 1747, muere el 22 de abril de 1777.

<sup>41</sup> A la muerte de Misón, en 1766, Manuel Espinosa entra a sustituirlo.

<sup>42</sup> Misón entra a la Capilla Real el 27 de junio de 1748.

<sup>43</sup> J. Ortega: "La Real Capilla...", pp. 422-426.

Otro factor es que el oboe tenía mayor representatividad dentro el repertorio de la Capilla que la flauta (tanto la producción musical de Misón como su reputación nos hacen pensar que su primer instrumento era la flauta); en las oposiciones que se llevan a cabo para la plaza vacante a la muerte de Misón, el tribunal del jurado, ante igualdad de habilidades, recomienda que se contrate al oboísta José Escalonet sobre el flautista Manuel Espinosa, porque “la plaza de oboe importa más”. Contrario a la recomendación del tribunal, el Patriarca (en quien recae la decisión final), opta por Manuel Espinosa, de quien dice ser “el más diestro en ambos instrumentos y especialmente en la flauta” y además, “mozo sano y robusto de buena presencia y costumbres”<sup>44</sup>.

Como parece haber sido usual, uno de los principales ámbitos desde donde el oboe y la flauta se introdujeron en las capillas eclesiásticas fue precisamente el de la música militar. Era frecuente que hubiese un tránsito de músicos “prestados” de las Reales Guardias de Infantería, —que incluían instrumentos de viento como pífanos, oboes, clarines y tambores— hacia la iglesia<sup>45</sup>, cuando eran requeridos para ocasiones especiales. Los instrumentistas contratados en regimientos militares que colaboraban eventualmente en las capillas, aspiraban a formar parte de éstas y se presentaban habitualmente a las oposiciones. Misón, al igual que su padre, no fue excepción de este patrón<sup>46</sup>.

Otro ámbito de vital importancia para el desarrollo de los instrumentos de viento y su repertorio fue el de la música teatral cortesana; se podría afirmar que no hubo músico que no transitara entre ambos mundos y lenguajes musicales. La estrecha relación y retroalimentación que se dio entre la música eclesiástica y la teatral es incuestionable. El manuscrito de relación *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente*, hecho por Farinelli, describe la Composición de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758 —a la que pertenecían la mayoría de los músicos de la Real Capilla— en la que los oboes/flautas son cinco<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> J. Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 473; J. Ortega; “La Real Capilla...”, p. 415.

<sup>45</sup> Véase J. Berrocal: “Y que toque el abué...” p. 300-303.

<sup>46</sup> Véase APR, Caja 103, Real Capilla, Exp. 5 (petición de junio de 1748): “Señor Dn. Luis Misón Obue y flauta de las Reales Guardias de Infantería Española puesto a los reales pies de V.M. dice, como hallándose sin destino seguro, para poder mantenerse, y atender a su pobre familia, y teniendo vivos deseos de servir a V. M. en su Real Capilla sup.ca a V. M. le haga la honra de admitirle en ella, en plaza de oboe, y flauta...”; citado por J. Berrocal: “Y que toque el abué...”, pp. 302-303. Véase cita 74, documento de E. Michon.

<sup>47</sup> A. Martín Moreno: *HME*, p. 358 (1. Manuel Cavazza, 2. Francisco Mestres, 3. Juan López, 4. Luis Misón y 5. José Escalonet (Supernumerario).

## Repertorio

El repertorio flautístico de mediados del siglo XVIII es considerablemente significativo y se ha visto enriquecido gracias a investigaciones recientes. La flauta jugaba un papel importante dentro las capillas de música en géneros como el villancico y la cantata eclesiásticos que nos sirve como punto de referencia para el repertorio de cámara con flauta. Tan sólo en el archivo de la Real Capilla, se conservan alrededor de ochenta obras de Francisco Corselli cuya instrumentación incluye dos flautas traveseras; en este contexto, la flauta se usó en Lamentaciones, Lecciones de Semana Santa o de difuntos y en motetes, asociándose con símbolos de muerte y de lamento; también se utilizó en villancicos y cantatas de Navidad en castellano con una simbología más bien festiva<sup>48</sup>. A reserva de hacer un estudio más a fondo del uso de la flauta en el repertorio de música de iglesia, con esta misma temática y función encontramos algunas cantatas y villancicos de maestros de capilla –como el Padre Antonio Soler, Juan José de Iribarren y José Mir y Llusá– de El Escorial, la Catedral de Málaga y la de Valladolid, que utilizan dos flautas traveseras. La flauta ha sido así mismo un instrumento identificado con los pájaros y con las escenas pastoriles; la cantata de adoración al pesebre *A ti invisible rui señor canoro*<sup>49</sup>, también de Corselli, en la que la flauta obligada representa al rui señor en constante diálogo virtuoso con la parte vocal, es una verdadera joya.

Centrándonos ahora en el repertorio de la música instrumental de cámara, encontramos también un número significativo de sonatas para flauta. De este repertorio formaban parte las doce sonatas para flauta y viola de Luis Misón –ahora perdidas– descritas en 1927 por José Subirá en su libro *La Música en la Casa de Alba*<sup>50</sup>. Además han sobrevivido algunas obras de músicos de la Real Capilla, como la *Sonata para Flauta hecha para las oposiciones de 1777*, de Manuel Cavaza<sup>51</sup> –español de origen italiano, primer oboe de la Real Capilla y compañero de atril de Misón– y una sonata para flauta incluida en la colección de sonatas de violín de José Herrando<sup>52</sup>. Se han encontrado también algunas obras más de músicos españoles viajeros establecidos en cortes europeas –como la de Stuttgart

<sup>48</sup> Véase *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, J. Peris, (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1993; aproximadamente: 17 Lamentaciones, 19 Lecciones de difuntos, de Semana Santa, 6 Motetes, 4 Salmos, 6 Cantadas de Navidad y 9 Villancicos, incluyen flautas traveseras.

<sup>49</sup> Francisco Corselli: *Cantata con Viol.s, Flautta, y Violoncello Obligado "A ti invisible Rui señor Canoro"*, Caja 748, No. 436, APR. Grabada en CD *Francisco Corselli, El Concierto Español*, Glossa, 2002.

<sup>50</sup> José Subirá: *La música en la casa de Alba*, Madrid, 1927.

<sup>51</sup> APR, Caja 629/105.

<sup>52</sup> José Herrando: *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín...*, Lothar Siemens, (ed.), Madrid, SEDM, 1987.

o la de Lisboa— publicadas en Londres: las colecciones de sonatas en trío y el *Concierto Favorito* para dos flautas y orquesta de los hermanos Joan y Josep Pla<sup>53</sup>; sonatas para flauta y bajo, así como dúos de Antonio Rodil<sup>54</sup>; sonatas en trío, Op. 3, de Juan Oliver Astorga<sup>55</sup> y otra sonata de flauta en la colección de sonatas de violín del mismo autor<sup>56</sup>, y una sonata para flauta y bajo de Felipe Lluch<sup>57</sup>. Aunque aquí no se pretende ofrecer un listado exhaustivo del repertorio flautístico, no quisiera dejar de mencionar obras como los quintetos y sextetos con flauta/s, de Luigi Boccherini—dedicados al Infante Don Luis—<sup>58</sup> y los conciertos de flauta de las últimas décadas del siglo XVIII pertenecientes al ámbito de las “siestas” musicales de Pedro Medina y Francisco Secanilla<sup>59</sup>.

En cuanto a métodos, existe un manuscrito anónimo con una tabla de digitaciones, escalas y pequeñas piezas en el Monasterio de Aránzazu, Guipúzcoa, al parecer escrito con fines didácticos, y encontramos una somera referencia a la flauta, su manera de tocarse y una tabla de digitaciones, en el cuadernillo *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...* de 1754, de Pablo Minguet e Yrol<sup>60</sup>. No parece haber ninguna correlación de este último manual y su tabla de digitaciones con el tratado de Hotteterre—que está dividido en capítulos específicos y es mucho más detallado— ni con el de Quantz.

<sup>53</sup> Juan y José Pla: *Six sonatas for two German Flutes*, Weckler/Hardy (eds.), 1754/1770; *The Favorite Concerto*, Londres, British Library; Joan Pla: *Sis Sonates per Flauta, Violi I Baix Continú*, Josep Dolcet i Eduard Martínez (eds.), Barcelona, Tritó, 2000. Grabación: *Galant with an attitude*, Musicians of the Old Post Road/la Fontegara, Londres, Meridian Records CDE 84419, 2000.

<sup>54</sup> *Sei Sonate A Solo per Flauto Traversiero e Basso dedicate Alla Mesta Fedilissima di Giuseppe I<sup>o</sup> Ré de Portogallo e de Algarve del suo Músico di Camera Antonio Rodil*, Londres, Weckler, (ed.), 1775, British Library. Agradezco a Emilio Moreno por facilitarme estas obras.

<sup>55</sup> *Six Sonatas for two German Flutes or two violins and a Bass*, Londres, Preston and Son, c. 1790, British Library; probablemente contenidos en los “Diez trios de Oliver” y “otros doze de Oliver nuevos” de la colección musical del Duque de Alba, según George Truett Hollis: “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de musica, de la testamentaria del Exmo. Sr. D.n. Fern.do de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba”, (1777), *Anuario Musical*, 59, 2004, pp. 156.

<sup>56</sup> Juan Oliver Astorga: *Sonatas I-VI, Op. 1, para violín y bajo, siendo la No.1 también para flauta travesera* (Londres, 1767), Lothar Siemens Hernández, (ed.), SEdM, Madrid, 1991.

<sup>57</sup> *Sonata for flauto traverso by Signor Filippo Lluge* (Ruge?), autor de probable origen español, cuya sonata está en la British Library de Londres. Véase Mariano Martín: “La Flauta de Pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España”, *Revista de Musicología* X, pp. 115-118. Felipe Ruge Romano (c. 1725-1775), flautista de Roma, tocó en el “Concert Spirituel” de París en 1753; en el archivo del Palacio Real se encuentran unos duetos para dos triples con dos flautas dedicados al Príncipe Eugenio Duca di Wirtemberg.

<sup>58</sup> Existen varias ediciones de las colecciones de quintetos y sextetos con flauta/s, así como un posible autógrafo manuscrito en el Archivo de Música del Palacio Real: Luigi Boccherini, *Tres Quintetos para dos flautas, violín y cello. 6 Quintetti para Flauta, violino primo, viola, violoncello solo e basso*. Caja 1023, nos. 1486-1495.

<sup>59</sup> Pedro Medina (c.1760; fl. 1770-1794); Francisco Secanilla (1775-1832), ambos en el Archivo de Música de la Catedral de Zaragoza. Véase, Antonio Ezquerro E.: *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada*, vol. LXIX, Barcelona, CSIC “Institución Milá i Fontanals”, 2004.

<sup>60</sup> Pablo Minguet e Yrol: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores...* 1754, Minkoff Reprint, Genève, 1981.

Recordemos que ya para 1752 Quantz había publicado en Berlín su extensivo tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo de un método para tocar la flauta)<sup>61</sup>, en el que recoge sistemáticamente la sofisticada práctica flautística y la estética musical de los últimos veinte años.

### La flauta en Nueva España

Aunque no se ha hecho prácticamente nada de investigación en México con respecto a la flauta y su repertorio, y por limitaciones temporales y espaciales no es posible hacerlo aquí, esbozaremos un breve panorama al respecto. Los instrumentos de viento –flautas, chirimías, bajones, cornetas y sacabuches– tuvieron una gran importancia desde los inicios de la época colonial. Es sabido que la flauta –principalmente la de pico pero también la travesera– formó parte de las capillas musicales en la Nueva España ya en el siglo XVI<sup>62</sup>. En 1543, el cabildo eclesiástico y el obispo Zumárraga contrataron instrumentistas indígenas para que tocan en la catedral, sentando un precedente para la formalización de las capillas musicales. Está documentada en 1595 la compra de “12 flautas con estuche y llaves”, para tocar en forma alterna con los cantantes del coro de la catedral y también para acompañarlos<sup>63</sup>. A lo largo de los siglos XVII y XVIII siguieron contratándose instrumentistas de viento; la corneta, la chirimía y el bajón todavía se usaban en la catedral en 1760, aunque la modernización gradual, en gran medida con el maestro de capilla italiano Ignacio Jerusalem como responsable, se constata con la adquisición de los nuevos instrumentos como el fagot y el oboe.

En una primera aproximación, hemos podido reunir alguna información relevante con respecto a los músicos instrumentistas de la escena musical novohispana del siglo XVIII. Se sabe que en 1742 fueron contratados en la Península Ibérica varios músicos de origen italiano, hispano y francés para integrarse a la compañía del llamado Coliseo Viejo de México, teatro que después se convirtió en el Teatro del Coliseo y que

<sup>61</sup> Johann Joachim Quantz: *On Playing the Flute*, Edward R. Reilly (trad./ed.), N.Y., Schirmer Books, 1985.

<sup>62</sup> Desde muy temprano, las flautas fueron traídas a Nueva España y utilizadas en *consort* –conjuntos de flautas de distintos registros–, para acompañar a las voces en música polifónica y para “suplir” en un principio la falta de órganos. El padre franciscano Fray Toribio de Benavente (Motolinía), en sus *Memoriales* (1531/36) dice: “en lugar de órganos tienen músicas de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas.....”.

Se sabe que durante el siglo XVII el músico catedralicio y bajonista Juan Gutiérrez de Capilla tenía un taller de laudería en la ciudad de Puebla donde se fabricaban flautas, bajones e instrumentos de cuerda.

<sup>63</sup> Véase Robert Stevenson: “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, *Historia de la música en México*, vol. 2, J. Estrada (ed.), México, UNAM, 1986.

tuvo una estrecha relación con la Catedral Metropolitana<sup>64</sup>. Como en muchos de los casos, los instrumentistas de cuerda también tocaban vientos; la insuficiencia presupuestaria en las capillas de las catedrales y en los teatros así como la competencia por obtener las plazas forzaba a los instrumentistas a tener múltiples funciones en más de un lugar. Entre los músicos contratados en España estaban “Juan Gregorio Panseco, natural de Milán... sobresaliente en los instrumentos de violín, violón y flauta travesera; Gaspar y Andrés Espinosa, que tocaban flauta travesera, trompa di caccia, oboe y violín; Benito Andrés Preibus, del Puerto de Santa María, que tenía la misma habilidad que los dos anteriores...”<sup>65</sup>. Según el musicólogo Robert Stevenson, Gregorio Panseco, violinista español, era primer violín de la orquesta de la Catedral Metropolitana en 1761<sup>66</sup>.

Con respecto a la adquisición de instrumentos, en las actas de cabildo de 1759 –siendo maestro de capilla Ignacio Jerusalem– se envía a España al músico catedralicio Antonio Palomino<sup>67</sup> para adquirir instrumentos destinados a la Catedral de México, especificando entre ellos “2 Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar” y “2 Flautas Dulces con 2 Octavinas”<sup>68</sup>.

En los archivos de las catedrales novohispanas de las ciudades de México, Guadalajara y Oaxaca, sobreviven algunas cantatas sacras en las que se utilizan dos flautas traveseras; tal es el caso de obras de Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Roca<sup>69</sup>, Vicente Ortiz de Zárate<sup>70</sup>, José Pérez<sup>71</sup> y Juan Mathías de los Reyes<sup>72</sup>. Existen también testimonios de la

<sup>64</sup> Véase Evgenia Roubina: *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA/FONCA, 1999; Cf. A. Díaz de León (coord.), *Los Teatros de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991.

<sup>65</sup> José Antonio Guzmán, *Historia de la música en México*, vol. 2, J. Estrada (ed.), México, UNAM, 1986. Otto Mayer-Serra: *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947, p. 632.

<sup>66</sup> R. Stevenson: “Tollis de la Roca, Matheo”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (8/06/2007), <http://www.grovemusic.com>.

<sup>67</sup> Podría ser posible que se trate del mismo Antonio Palomino, violinista que en 1768 realiza oposiciones para una plaza de violín en la Capilla Real de Madrid, sin quedar vencedor, y compositor de música de teatro; José Palomino “su hermano” accede a la última plaza de violín en las oposiciones de 1769 y después se va a la corte de Lisboa. Véase J. Ortega: “La Real...”, pp. 408 y 433.

<sup>68</sup> R. Stevenson: “La música en el México...”, p. 56. La instrucción, probablemente de I. Jerusalem, especifica, además, que ciertos instrumentos –los violines, los órganos y los fagotes en lugar de los bajoncillos españoles– fueran de constructores napolitanos por ser éstos los mejores. Las “piezas de alzar y vajar” son precisamente los cuerpos centrales de la flauta que se intercambiaban para ajustarse a las distintas afinaciones (*corps de rechange*).

<sup>69</sup> Véase Thomas Stanford: *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.

<sup>70</sup> “Dúo con flautas y bajo para el descendimiento de nuestro amabilísimo redentor Jesús”, V. Ortiz de Zárate (¿;Guadalajara, Mex.?), José Antonio Robles Cahero (ed.), *Heterofonía* 116-117, (1997), pp. 139-148.

<sup>71</sup> “A ti mi Jesús amado”, para dos sopranos, flauta obligada, violines y continuo de José Pérez, Colegio de Las Rosas de Morelia, *Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII*, J. González Quiñones (ed.), México, ENM, 1990.

<sup>72</sup> Agradezco al musicólogo Aurelio Tello por la obra inédita *Assi de la deidad*, de J. Matias de los Reyes, para soprano, dos flautas traveseras y bajo continuo.

época sobre la conformación de las orquestas. En 1788, Juan de Vieira describe todavía la capilla de la Catedral de México, entonces formada por discípulos de Jerusalem (quien murió en 1769), de la siguiente manera:

Su capilla de música es la más selecta, diestra y sabia de quantas tiene la América, pues sus individuos (que son cincuenta) son la mayor parte discípulos del nunca bien ponderado italiano, el Maestro Jerusalem. No hai instrumentos assí órgano, violines, violas, contrabajos, flautas traveseras, oboes, flautas dulces y octavinos, trompas y clarinetes que no se oigan resonar en ese Choro quasi diariamente.....estando una noche de Miércoles Santo una pandilla de Europeos de esfera, les oí decir que no llegaba Toledo ni Sevilla a tanta magnificencia pues más parecía Choro de ángeles que de hombres.<sup>73</sup>

Otra fuente interesante que nos da una idea de la práctica de la música de cámara instrumental novohispana la encontramos en el avalúo del almacén de música del padre José Fernández de Jáuregui<sup>74</sup> que existía en la Ciudad de México; además de instrumentos entre los que se encuentran “6 flautas de boje<sup>75</sup>. Varios autores”, el rico catálogo de la tienda de música *La Nueva Madrileña* enlista obras de cerca de cuatrocientos autores –en su mayoría europeos– y muestra que el público estaba familiarizado con la música moderna de su tiempo. Entre los autores de este catálogo se encuentran Herrando, Hita [Yta], Laserna y Boccherini; Haydn, Mozart y Bach (Johann Christian) están ampliamente representados; por otro lado, como autores de música “antigua” aparecen las figuras de Corelli, Tartini, Locatelli, Albinoni y Vivaldi.

Finalmente, no puede dejar de mencionarse la rica iconografía del siglo XVIII en la que es raro que no aparezcan ángeles y arcángeles tocando la flauta travesera, reflejo de la profusa práctica del instrumento.

Queda por delante la ardua tarea de seguir buscando en México información con respecto a los instrumentistas y obras representativas de los repertorios instrumentales específicos que ofrezcan una visión más clara de lo que pudo haber sido el ambiente musical camerístico novohispano.

<sup>73</sup> Véase referencia en Ricardo Miranda: “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía* 116-117, 1997, pp. 39-50.

<sup>74</sup> *Abaluo de los papeles de musica pertenecientes a el Albaceazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año 1801*. Archivo General de la Nación, Tierras, vol. 1334, ff. 27-53. Ciudad de México. Hay 1983 partituras que incluyen sinfonías, conciertos, sonatas, quintetos, cuartetos, trios, duos, etc. Véase J. Koegel: “Nuevas fuentes...”, p. 25; R. Miranda, “Reflexiones...”, pp. 42-44; Eloy Cruz, notas al CD *Sonatas Novohispanas II*, La Fontegara, México, URTEXT Digital Classics, 2005.

<sup>75</sup> Boje o boj (*boxwood*): madera amarilla, densa, de las más utilizadas en la construcción de instrumentos barrocos de viento.

## Descripción del manuscrito

El manuscrito objeto del presente trabajo, con música para flauta travesera y bajo continuo, se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México con la signatura M-T53; la carátula dice lo siguiente: *XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli / &.... Mex.co y Marzo 30 de 1759 /*. Es de forma apaisada, de 25.5x19.5 cms., encuadernado en piel marrón y cosido con hilo. El nombre *Ortiz* (probable dueño) se encuentra escrito con tinta en la portada del manuscrito, algo tenue ya; parece corresponder a la misma caligrafía que la de las obras musicales, pero habría que realizar un estudio a fondo para corroborar si este nombre pertenece al manuscrito original o fue agregado posteriormente. Está escrito en dos pentagramas (clave de Sol en 2ª línea, la flauta y de Fa en 4ª línea, el bajo), con el cifrado arriba de la línea del bajo, exceptuando la sonata de Misón, en la que no hay ninguna cifra. Además de las doce sonatas de Locatelli que están minuciosamente copiadas, también en este manuscrito y de la misma mano, se encuentran otras dos sonatas: “Sonata. A Solo Flauto è Basso. del Sig.r Puchinger” y “Sonata. A Solo Flauta e Basso. del Sig.r Misson”. La última sección: “Siguen. Minues. Ì Marcha” (también del mismo copista) consta de diversas danzas, numeradas del 1 al 96, escritas para flauta sola sin bajo, incluyendo cuatro dúos de flauta; después de la N° 96 está el “Fine /” y siguen, sin numerar, otras cuatro pequeñas piezas que parecen haber sido añadidas posteriormente y pertenecen a otra mano, mucho menos cuidadosa. Contiene minuetos, marchas, seguidillas, y algunas de estas piezas tienen títulos descriptivos (existen correspondencias con obras de los manuscritos de *Eleanor Hague*, *Tablatura Musical* y *Códice Saldívar 4*). Estas danzas parecen ser una recopilación de piezas populares principalmente españolas, francesas y algunas centroeuropeas; no se descarta la posibilidad de que algunas de ellas sean de origen novohispano, quizás escritas por el copista y dueño del manuscrito, y es de suponer que tendrían la función de utilizarse como repertorio de conciertos de cámara caseros, para bailes y posiblemente también como material de clase —particularmente las danzas escritas a dúo—, siendo el propietario, sin duda, un maestro de flauta.

Las doce sonatas de Pietro A. Locatelli fueron publicadas por el propio autor en Amsterdam en 1732. La primera edición de las sonatas se vendió tan bien, que al año siguiente se hizo una reimpresión; existen dos más, de 1735 y 1737, de París y Londres respectivamente; la primera es de Le Clerc y la londinense —que contiene sólo seis sonatas en distinto orden—, de Walsh. Existen copias manuscritas —no tan fieles al original— en Bruselas, Berlín, París y Viena. En la Biblioteca de Leiden se encuen-

tra una copia revisada de la edición de Ámsterdam con un autógrafo del 22 de febrero de 1737, en donde Locatelli dice que envía de nuevo la edición con algunos cambios<sup>76</sup>. Las primeras dos ediciones (Ámsterdam y París), no incorporan estos pequeños cambios, evidentes en los últimos tiempos de los compases 8 y 9 del *Adagio* de la sonata II. A partir de esto podemos deducir que las sonatas del manuscrito de México están copiadas de una de estas dos ediciones (1732 o 1735), ya que tampoco incorpora estos cambios, aunque el formato es apaisado y no vertical. También es de hacer notar que la articulación de la flauta está escrita ya con gran detalle en la partitura (ligaduras de dos, tres y cuatro notas, tildes y puntos) y sigue las modas de la articulación violinística en boga, en donde se escribían puntos por debajo de ligaduras<sup>77</sup>. La articulación está cuidadosamente respetada por el copista de nuestro manuscrito, salvo por pequeñas variantes.

En numerosas colecciones musicales de la época, como la biblioteca de la Casa de Alba en España, el archivo de la Catedral en México, el manuscrito *Eleanor Hague* y otras colecciones e inventarios mexicanos, como el de Fernández de Jáuregui, se incluía a Locatelli como un modelo de compositor italiano a seguir. Después de Corelli, a quien podemos encontrar en prácticamente todas las fuentes novohispanas y latinoamericanas con todo tipo de transcripciones, Locatelli es de los más citados.

A reserva de realizar un estudio más a fondo acerca del papel —su proveniencia y datación posibles—, el manuscrito tiene una marca de agua en el extremo derecho de la primera hoja que es una N estilizada; hasta ahora no se ha podido encontrar ninguna correspondencia con las marcas de papel existentes en la Nueva España. Es muy posible que el papel fuese de importación italiana o española ya que en esa época hubo una grave escasez de papel en México y no parece haber habido suficiente apoyo para la fabricación local de papel; las imprentas llegaron incluso a cerrarse.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Marcello Castellani: *Pietro Locatelli, Sonate a Flauto Traversiere Solo e Basso*, Firenze, SPES, 1985.

<sup>77</sup> Para el violín esto significa articular notas estacadas dentro de una misma arcada; en la flauta equivaldría a una innovadora articulación a imitación del violín, muy suave, “expresada claramente, y articulada desde el pecho, di-i-i-i”, sin utilizar la lengua y en una sola emisión de aire (según J. J. Quantz).

<sup>78</sup> Véase M. Cristina Sánchez Bueno: *El papel del papel en la Nueva España*, México, INAH, 1993: “...se habían dejado de imprimir muchas obras y las imprentas habían cerrado (1677); medio siglo después de la anterior referencia, el papel seguía llegando a cuentagotas. La flota de 24 navíos que fondeó Veracruz, en 1732, cargaba tan solo 174 mil resmas, mismas que cinco años más tarde se habían agotado. Por esta razón, algunos periódicos como *El Mercurio de México* no pudieron seguir imprimiéndose. ... (1776) el virrey Bucareli menciona que el papel procedía de las fábricas de Génova, Valencia y Barcelona, donde se embarcaba rumbo a Cádiz”, pp. 25-26.

### Procedencia del manuscrito

Dada la naturaleza de este manuscrito, es más probable que se trate de un caso de diseminación de fuentes musicales originales a nivel personal (algún ministril contratado, un misionero, un noble aficionado) a que provenga de un canal de distribución musical institucional. El manuscrito se encuentra en la Colección Antigua de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México pero, desgraciadamente, no está documentada su procedencia; rastrearla sería tema de un arduo trabajo posterior. En esta colección hay más que nada documentos históricos (actas, diezmos) y algunos libros de coro, de diversas procedencias: religiosa, de los Fondos Franciscanos (Antiguo Convento de San Francisco de México), colegios como el Colegio de San Gregorio de México de la compañía de Jesús y el Colegio de San Fernando de México, y civil, documentación de títulos de haciendas particulares correspondientes a distintos estados de la actual República Mexicana. Una posible hipótesis es que proviniera de alguno de estos colegios de enseñanza religiosa, franciscano o jesuita. Los misioneros de origen español o italiano, importaban música de los compositores en boga. Podría ser el cuaderno particular de un ministril flautista que pertenecía a la capilla de música. Otra posibilidad es que fuera el cuaderno personal de algún noble hacendado aficionado a la flauta.

Algunos de los músicos responsables de traer música italiana y española a la Nueva España fueron Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Roca. Ignacio Jerusalem, originario de la ciudad de Lecce, Italia, fue contratado para dirigir la orquesta del Coliseo, llegó a la Nueva España en 1742 y rápidamente adquirió gran reputación por sus cualidades musicales y su arte en la composición. Esto lo llevó, en 1749, a ser nombrado maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, puesto que mantuvo durante dos décadas junto al de director de música de teatro. Jerusalem, además de los instrumentos, también encargó música de compositores italianos (otra razón más para que se encuentre repertorio italiano en el archivo de música de la catedral). Matheo Tollis de la Roca, también de origen italiano, trabajó en Madrid y después se embarcó a la Nueva España. Se cree que fue el mismo que produjo y musicalizó el drama armónico *La Cassandra* en el Coliseo de la Cruz de Madrid, en octubre de 1737<sup>79</sup>. Se sabe que llegó a la Ciudad de México en enero de 1756 y

---

<sup>79</sup> Según Robert Stevenson, Tollis de la Roca fue organista en la Real Capilla en 1741, pero a la fecha no ha podido documentarse esta aseveración: "Tollis de la Roca, Matheo", *Grove Music Online*, 2007, y J. Subirá, *La Tonadilla escénica*, III, Madrid, 1928-30, p. 181.

que la Marquesa de las Amarillas (esposa del virrey) lo recomendó para ser admitido como clavecinista en la Catedral de México. En 1757 era ya asistente de maestro de capilla –de Jerusalem–, maestro de los niños cantores y más tarde (1761) organista principal. A pesar de algunas críticas hacia su desempeño, a la muerte de Jerusalem fue maestro de capilla interino durante seis años. Curiosamente, el violinista de la capilla Gregorio Panseco, lo acusó de haberle plagiado partes de una misa y un réquiem, dedicados respectivamente a su patrona (la Marquesa de las Amarillas) y a la muerte de la reina María Bárbara, en 1759. Si Tollis de la Roca era músico de los teatros de Madrid hacia los años cincuenta, con seguridad habría conocido a Luis Misón y podría haber traído su música a la Nueva España junto con la de Locatelli y demás danzas españolas.

Estas son solo algunas de las múltiples posibilidades de conexiones entre la música del manuscrito y los músicos venidos a México en la época; quizás algún día aparezcan nuevos documentos que nos revelen detalles que permitan atar los cabos sueltos.

### Luis Misón (1727-1766). Nuevos datos biográficos

Aunque su biografía está aún muy incompleta, recientemente hemos encontrado algunos documentos interesantes acerca de la vida de Luis Misón que aportan nuevos datos para ir completando el intrincado rompecabezas de su vida. Mucho le debemos a los estudios del musicólogo José Subirá, quien fue de los primeros en mostrar gran interés en la obra y el personaje de Misón.

Misión, bautizado en Mataró, Barcelona, el 26 de agosto de 1727<sup>80</sup> y muerto en Madrid el 13 de febrero de 1766<sup>81</sup>, gozó de una gran reputación en su época como excelente ejecutante de la flauta, el oboe, y como compositor de tonadillas escénicas, aunque muy poco se conoce sobre su vida y su formación antes de llegar a Madrid.

Su acta de bautismo se encuentra en el Museo Archivo de Sta. María de Mataró, siendo el nombre originalmente Michon, “Lluís Seferino Michon”. Su padre fue Enrique [Henrique] Michon, originario de la ciudad de Metz [Mes] en Lorena, Francia. Gracias a la localización de su “Declaración de Pobre” de 1742, sabemos ahora que fue oboísta (y posi-

<sup>80</sup> Libro XIII, folio 5, Registro de Bautismos, Museu Arxiu de Santa María, Mataró (doc. anexo).

<sup>81</sup> J. Subirá: “Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)”, *Anuario Musical*, XIII, 1958, p. 16. Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986; Fernando J. Cabañas Alamán: “Misón, Luis”, *DMEH*, vol. 9, pp. 617-618.

blemente flautista) de las Reales Guardias de Infantería Españolas<sup>82</sup>; no sería demasiado aventurado pensar que Michon llegó a España como músico militar del contingente francés de la base naval que se estableció en Mataró en apoyo a Felipe V durante la Guerra de Sucesión. No se sabe cuándo se habrá trasladado a Madrid con su familia, pero sabemos que logró sobrevivir como músico cortesano y que nombra en 1742, en su lecho de muerte, “por su Unico y Unibersal Heredero a Luis *Michon* su Hijo legitimo”. Su madre fue Manuela Ferreira [Ferreyra] y fueron sus padrinos de bautismo Manuel Ferreira y Mariana Ferreira y Ladrón de Guevara [Gavara], aparentemente, los propios abuelos<sup>83</sup>. La madre era probablemente hija de Manuel Ferreira, también músico –arpista y compositor– y hermana (?) de Manuel Ferreira “el menor”<sup>84</sup> que fue guitarrista en los teatros de Madrid desde 1737, primer músico en 1745 de las compañías de Manuel Muñoz, José Parra y, desde 1776, al morir Antonio Guerrero, de la de Manuel Martínez<sup>85</sup>.

El padre, Enrique Michon, debió ser uno de los músicos franceses que introdujo a España la tradición francesa de la escuela de vientos, trayendo el oboe y la flauta barrocos, junto con la técnica y repertorio propios. Lógico es pensar entonces que Luis recibiera gran parte de su instrucción musical de su propio padre, quien sin lugar a duda lo encaminó hacia emplearse al servicio del Rey, primero como músico de las Guardias Reales y después de la Capilla Real; también parece razonable pensar que los Ferreira –padrino/abuelo y tío, respectivamente– fueran en gran parte responsables de abrir las puertas a Misón al mundo de los teatros madrileños e influyeran en su vocación como compositor de tonadillas escénicas.

---

<sup>82</sup> Archivo Histórico de Protocolos (AHP), documento testamentario, “Declaración de Pobre” de Henrique Michon, 1742, sig. T.16219. Nótese que la ortografía del nombre es aún “Luis Michon”. Enrique Michon debió haber coincidido en las Reales Guardias Españolas y Valonas con el destacado compositor Juan Baptista Plá, oboísta/flautista y violinista. Véase B. Kenyon de Pascual: “El primer oboe español...”, *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, p. 4.

<sup>83</sup> Se sabe que Mariana Ladrón de Guevara era la esposa de Manuel Ferreira (padre), pero no se descarta la posibilidad de que hubiese una hija también llamada Mariana (Ferreira y Ladrón de Guevara), y que los padrinos fuesen los tíos maternos.

<sup>84</sup> Agradezco a Andrea Bombi la información acerca de la existencia de dos Manuel Ferreira, “el mayor” (el padre) y “el menor” (muy probablemente el hijo) y sus datos biográficos. Ferreira “el mayor”, fue arpista y segundo maestro de capilla de la Capilla Real en Granada entre el 30 de junio de 1702 y el mes de agosto de 1707; aparentemente, participa como compositor en los teatros de Madrid hacia 1713 (puso música a la zarzuela *No basta en amor lo fino* de Juan Salvó y Vela). Entre 1720 y 1726 se cree que compuso la ópera *El mayor triunfo de la mayor guerra* y actuó sin interrupciones como primer músico de diferentes compañías teatrales (Juan Álvarez y Félix Ferreira, ¿su hermano?, Juan de Chávez) y en producciones cortesanas de teatro musical en el Buen Retiro.

<sup>85</sup> Véase Emilio Casares: “Manuel Ferreira”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), vol. 6, Madrid, SGAE, 2000, pp. 86-87

Como ya hemos dicho, en 1749 figura en la Nueva Planta y Reglamento de músicos de la Capilla Real, como cuarto oboe, y sigue, en la de 1756, compartiendo atril con Manuel Cavaza y los Mestres.

Algunos documentos del archivo del Palacio Real nos proporcionan información interesante respecto al proceso de contratación de Misón: del 27 de junio de 1748, el “Real Decreto nombrando Musico de oboe y flauta de la Capilla con 300 ducados de sueldo a Don Luis Misón”<sup>86</sup>, un poder notarial del 3 de abril de 1749 para que el “Gentilhombre de cámara de su Majestad”, Don Francisco Pimentel, pueda cobrar por él “cuanto de uno y otro empleo se me este deviendo hasta oy desde la fecha...”<sup>87</sup> (los dos empleos a los que se refiere son Músico de la Real Capilla de S. M. y de sus Reales Guardias de Infantería Española) y del 22 de abril de 1753 al Cardenal Mendoza, una “Real Orden admitiendo a Mison en la plaza que antes tubo”. La carta sigue “el Rey me ha mandado avisar a V.a Xm.a. [Vuestra Excelentísima] á reiterados ruegos del embajador de Portugal há venido en recibir á Mison en la plaza que antes tubo, pero que le prevenga V.a Xm.a que á el primer desacierto que execute sera castigado rigurosamente”<sup>88</sup>.

Revisando los registros de nóminas de los músicos de la Real Capilla, encontré que Misón tiene regularmente descuentos en su salario por faltas de asistencia (de dos a cinco faltas por mes), pero precisamente en diciembre de 1752 tiene descontadas 32 faltas de asistencia; en la nómina de enero dice: “a Misón no se le libra cantidad alguna por hallarse ausente sin licencia”<sup>89</sup>. Basándose en estos hechos, la hipótesis más probable es que se le hubiese suspendido de su plaza por haberse ausentado sin licencia o sin aviso, ¿quizás invitado a tocar en los teatros de Lisboa?, de ahí que lo apoyara el embajador de Portugal para recuperar su plaza; es posible también que sus múltiples obligaciones como compositor y ejecutante de música de los teatros madrileños lo tuvieran absorto en alguna producción importante de fin de año relacionada con el embajador de Portugal y lo hubiesen distraído de sus responsabilidades en la Capilla Real. Es de suponer que el admitirlo nuevamente en su plaza supuso una

---

<sup>86</sup> APR, Caja 852/41, Expedientes Personales (José Princaut, trompa). Existen otros tres documentos del proceso seguido para otorgarle la plaza a Misón: uno del Rey al Marqués de Villafranca en que le dice “he venido en concederle la plaza de músico de oboe y flauta en mi Real Capilla con el sueldo de trecientos ducados. Tendreislo entendido y dispodreis se les formen los asientos correspondientes”; otro del secretario del Rey, Don Bernardino Manuel Spino en que se le concede la plaza, y otro de confirmación, posterior, de junio de 1750, firmado por el Cardenal Mendoza.

<sup>87</sup> APR, Caja 300/2, Expedientes Personales; Archivo Histórico de Protocolos, Tomo 16283, con la firma de Misón.

<sup>88</sup> APR, Caja 852/41, Expedientes Personales.

<sup>89</sup> APR, Caja 79/2, Reinados.

labor de convencimiento y seguramente, un informe al rey de su buen desempeño y comportamiento hasta entonces, a pesar de que eran conocidas las constantes quejas por la indisciplina de los músicos de la Capilla Real; el Cardenal Mendoza venía tratando de reformar con decretos, desde 1747, el comportamiento “un tanto escandaloso” de los músicos de la capilla durante los servicios<sup>90</sup>. Por fortuna, cualquiera que hubiese sido la causa, parece haberla subsanado, pues aparentemente continuó al servicio del rey hasta su muerte, en 1766<sup>91</sup>.

Misión formó parte también de las orquestas del Coliseo del Buen Retiro y de los Reales Sitios de Aranjuez<sup>92</sup> en donde se representaban óperas y serenatas para la realeza. Según Robert Stevenson fue así mismo organista del Convento de la Encarnación, aunque en la documentación al respecto no se ha podido corroborar<sup>93</sup>.

Desde un principio se le conoció como el inventor de la tonadilla escénica<sup>94</sup> y se le considera uno de los mejores y más prolíficos compositores dentro del género teatral español de mediados del siglo XVIII. Su música, que se tocaba en los coliseos madrileños del Príncipe y de la Cruz, fue atesorada en los archivos musicales de la Casa Real y está actualmente distribuida entre el Real Conservatorio Superior de Música, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y la Biblioteca Nacional: comprende más de 80 tonadillas, para las cuales en ocasiones él mismo escribía los textos, sainetes, entremeses, zarzuelas y comedias; sus zarzuelas *El tutor enamorado* y *El cazador*, escritas en colaboración con Ramón de la Cruz, se tocaron en la embajada francesa en 1764, siendo embajador el Marqués de Ossuna. Su música teatral, tan característicamente española, ha permanecido hasta ahora muy poco conocida y ciertamente subvalorada, debido en parte a prejuicios comparativos de la tonadilla escénica con la ópera, recibiendo la primera el juicio despectivo de “género menor”, sin que se aprecie su justo valor.

<sup>90</sup> “En el coro de la real capilla de S. M. no se guarda por los individuos músicos de ella aquel silencio, compostura y reverencia que es debido a tan sagrado lugar, de lo que se ha seguido y sigue nota de escándalo”. véase A. Martín Moreno, *HME*, p. 51.

<sup>91</sup> J. Ortega: “La Real Capilla de Carlos III...”, p. 428.

<sup>92</sup> Aparece en la planta de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, entre 1747 y 1758, como cuarto oboe, junto a Manuel Cavaza, Francisco Mestres, Juan López y José Escalonet (supernumerario) y como segundo en la orquesta de los Reales Sitios de Aranjuez. Véase A. Martín Moreno, *HME*, p. 358 y p. 361.

<sup>93</sup> R. Stevenson: “Luis Misón”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (10/09/2007), <http://www.grove-music.com>. En la relación de músicos pertenecientes a La Encarnación que se incluye en: Paulino Capdepón, (ed.): *La música en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII*, Madrid, Alpuerto, 1997, no están Misón ni Herrando.

<sup>94</sup> Aunque ahora se sabe que se escribieron tonadillas escénicas desde antes por Antonio Guerrero (c. 1710-1776); se puede encontrar una lista de las tonadillas escénicas de Misón en Subirá, J: *La Tonadilla Escénica*, I, pp. 343-344. La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid tiene más de 2000 tonadillas que atestiguan el gran florecimiento del género.

Sus habilidades como flautista y compositor le merecieron esta inscripción en un folleto de *Comedia de Navidades* de 1761 "...inclúyense en ella las letras de todas las tonadillas, cuyo metro y composición son del inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este siglo"<sup>95</sup>. Misón, amigo de los fabulistas y poetas Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego, fue alabado por este último en *El tordo flautista* por sus habilidades instrumentales:

Era un gusto el oír, era un encanto  
a un tordo, gran flautista: pero tanto  
que en la gaita gallega  
o la pasión me ciega  
o a Misón le llevaba mil ventajas.

Compartiendo la misma situación con el violinista José Herrando<sup>96</sup>, perteneció también a las "academias" musicales de Madrid y, como él, mantuvo una estrecha relación con la casa de Alba, de la que era invitado asiduo. Es interesante notar que en el grabado de la portada del tratado de violín de Herrando *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín...*, publicado en París en 1756<sup>97</sup>, además de incluir una flauta trave-



Fig.1. Arte y Puntual Explicación, de José Herrando, 1756; detalle de la portada con flauta travesera de una llave y Minueto de Misón.

<sup>95</sup> Folleto de explicación de los bailes "Comedia de Navidades, *Cumplirle a Dios la palabra y Sacrificio en Sicilia*" de 1761, representada en el Coliseo de la Cruz por la compañía de la viuda de A. Guerrero; J. Subirá: *La Tonadilla escénica*, Madrid, 1928; A. Barbieri: *Catálogo de la BN*, MSS. 14015/10, p. 372.

<sup>96</sup> José Herrando (ca. 1720-1763); para información sobre este músico y su obra, véase: E. Moreno: "Aspectos técnicos del tratado de violín...", pp. 555-655; Lothar Siemens H.: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.

<sup>97</sup> Además de la edición parisina del tratado de Herrando, existe una copia de 1759 en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. M/2539), así como copias en Guatemala y México. El tratado está dedicado al Duque de Arcos, padre del Duque de Alba, "Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo", de quien Herrando fue maestro de violín y viola.

sera, figura un libro abierto con un Minueto de Misón; es sin duda un detalle significativo para realzar el aprecio de que gozaba entre sus contemporáneos. Tanto Misón como Herrando dedicaron obras al Duque de Alba, que fue discípulo del violinista<sup>98</sup>.

Misón cayó enfermo con 37 años, en 1764, como lo atestigua la letra de una seguidilla autobiográfica:

Corte augusta española,  
Misón enfermo  
(¡Ay, prenda mía!  
¡Ay, dueño amado!),  
sus afectos te muestra.

Merezca aplausos,  
pues si esto hace enfermo,  
más hará sano.  
será bien vista  
de Misón casi ciego  
la tonadilla

Escucha, atiende,  
...

Óyeme, perla mía,  
a quien te ama,  
que no es razón que olvides,  
pena tirana.

Murió el 13 de febrero de 1766 y fue enterrado en la parroquia de San Martín de Madrid. Vivía en la calle del Desengaño<sup>99</sup>, su esposa fue Gracia Zamora, y no queda registro de ningún hijo. Su fama trascendió a su muerte ya que 20 años después, en 1789, se interpretó, por los hermanos Julián, un concierto suyo para 2 flautas y orquesta en el Teatro de los Caños del Peral<sup>100</sup>. Aunque su música se conoció en las colonias americanas, Misón no estuvo en América y es probable que nunca saliera de la península ibérica.

### Su obra instrumental

Gracias a José Subirá, quien describió en 1927 el archivo musical de la Casa de Alba, sabemos que Misón compuso doce sonatas para flauta travesera que dedicó al Duque de Alba; lamentablemente el legado que se encontraba en el Palacio de Liria desapareció en los años de la Guerra Civil española (1936/39). La portada decía *Seis sonatas a flauta travesera y viola obligadas, hechas para el exmo Sr. duque de Alba*, lo cual se ha prestado a

<sup>98</sup> Misón le dedica sus *Seis sonatas a flauta travesera y bajo*, y Herrando, su *Libro de diferentes lecciones para viola*, c. 1755 (ahora perdido).

<sup>99</sup> J. Subirá: "Necrologías musicales madrileñas", (Años 1611-1808)", *Anuario Musical*, 13, 1958, p. 16.

<sup>100</sup> J. Subirá: *La música en la casa de Alba*, Madrid, 1927.

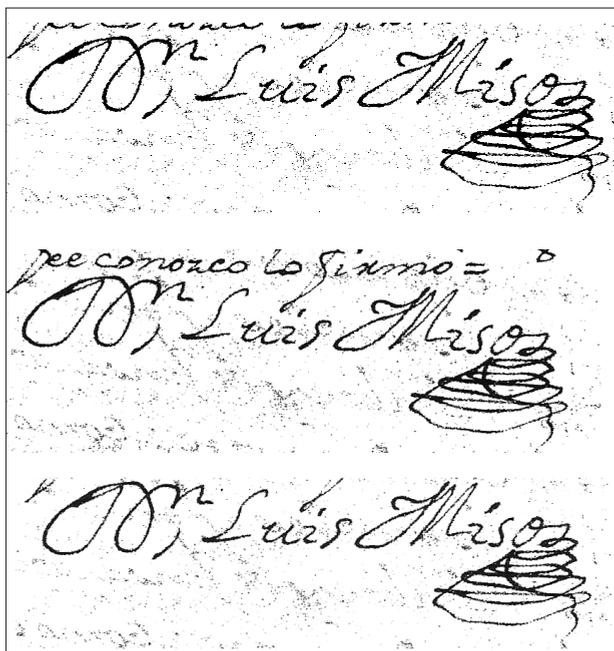


Fig. 2. Firma de Luis Misón en una carta poder a Francisco Pimentel, documento del Archivo Histórico de Protocolos.

diversas interpretaciones; Subirá creyó que la parte de la viola se había perdido, mientras que Martín Moreno y Lothar Siemens sostienen que “viola” se refería a la parte de bajo ahí escrita, opinión a la que me adhiero por ser ésta la forma en la que se escribían la mayoría de las sonatas para un instrumento y bajo continuo, y por no existir todavía una tradición de tríos con viola. Además, observando otras colecciones de sonatas, es posible que haya habido un error en la lectura del encabezado de las obras; es común encontrar “sonatas a flauta travesera sola y bajo” y por la caligrafía de la época no es difícil leer “sola” por “viola”. En cuanto al número de sonatas, Subirá explica que en la página siguiente de la sonata sexta dice: “Segunda parte de otras Seis sonatas”, estando las siguientes seis sonatas con una numeración correlativa, de la 7 a la 12<sup>101</sup>. Además de estas sonatas, gracias al musicólogo Lothar Siemens conocemos una sonata para oboe atribuida a Luis Misón, perteneciente a la biblioteca del Conde Fernán Núñez<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>102</sup> L. Siemens: “Una sonata atribuible a Luis Misón”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992, pp. 761-73.

En el trabajo realizado por el musicólogo George Truett Hollis sobre el inventario y tasación de los instrumentos y “papeles de música” a la muerte del Duque de Alba<sup>103</sup>, no aparece el nombre de Misón entre los compositores nombrados (tampoco el de J. Herrando). Cabe la posibilidad de que sus obras se encontraran dentro de la colección que dice “Seis sonatas Sin Autor” o en “Treinta [y se]is Sonatas de diferentes autores encuadrados en pasta”, o que no se hallaran en la colección inventariada en ese momento (diez años después de la muerte de Misón); lo cierto es que sus doce sonatas estaban dedicadas al Duque de Alba, en algún momento pertenecieron a su archivo musical y posteriormente fueron halladas por Subirá en el legado perteneciente a la Casa de Alba. Cabe hacerse la pregunta ¿Acaso es ésta una de las famosas sonatas perdidas del archivo de la Casa de Alba?. En el manuscrito mexicano en cuestión está escrito: *SONATA. A Solo. Flauta è Basso. del Sig.r Misson*. No cabe la menor duda de que se trata del mismo Luis Misón, o Misson (se usaron las dos ortografías por igual), oboísta, compositor y flautista de la corte madrileña. Se ha cotejado esta sonata con las doce sonatas descritas por Subirá en su libro *La música en la Casa de Alba* y no hay correspondencia con ninguna de las doce. La sonata incluida en el manuscrito de México está en La menor y consta de tres movimientos: *Andante* en C, *Adagio* en 3/4 y *Presto* en 3/4. De las sonatas descritas por Subirá, cinco están en Re mayor, una en Sol mayor, 3 en Mi menor, dos en Fa mayor y una en Do mayor, y ningún primer movimiento coincide con el tiempo de compás o asignación del nombre italiano del movimiento. Podemos concluir entonces, que esta sonata no formaba parte de la colección de doce sonatas dedicadas al Duque de Alba.

Existen movimientos de sonata sueltos en algunas de las colecciones latinoamericanas, a saber: un *Adagio* en el Ms. Eleanor Hague, en Si bemol mayor, que podría corresponder al segundo movimiento de la Sonata IX en Fa mayor descrita por Subirá, “Adagio” en Si bemol y binario. El movimiento suelto, *Allegro*, de Pietro A. Locatelli de este mismo manuscrito (que curiosamente antecede al *Adagio* de Misón) corresponde al *Allegro* final de la Sonata IV en Re mayor de la colección de doce sonatas para flauta travesera y bajo continuo. En el Libro de Zifra conservado en el Museo Nacional de Historia de Lima, Perú, se encuentra una sonata (en un movimiento) para guitarra<sup>104</sup>, por ahora sin correspondencia encontrada.

<sup>103</sup> George Truett Hollis: *Inventario y Tasación de los instrumentos y papeles de música, de la Testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)*, *Anuario Musical* 59, 2004, pp. 151-172.

<sup>104</sup> El editor del Libro de Zifra de Lima, J. Echeopar, anotó “Sonata de Misón” como anónima y la transcripción para guitarra moderna no permite conocer la escritura original, aunque no estaba escrita en tablatura sino en notación convencional y es muy guitarrística (con arpeggios constantes).

## Estilo

Es sabido que, desde las primeras décadas del siglo XVIII, la Capilla Real fue uno de los primeros y principales centros musicales en incorporar el nuevo estilo moderno italiano a la composición de la música cortesana; los mismos compositores españoles como Literes, Durón y Torres fueron los que se encargaron de este proceso<sup>105</sup>. La predilección de la reina Isabel de Farnesio por la música italiana, con la contratación de Falconi y, más tarde, de Corselli (1738) como maestros de capilla, así como la venida de Farinelli (1737) y el grupo de instrumentistas y cantantes italianos a la corte, no hizo más que reforzar y actualizar un proceso de italianización y modernización de la música española que ya se venía dando en este ámbito. La producción musical de Misón se desarrolló estando él inmerso en el medio musical de la Capilla Real y de los teatros españoles. Misón tocó como oboísta y flautista en todos los estrenos de las óperas, serenatas e *intermezzi* italianos de época<sup>106</sup>. Entre 1748 (su entrada a la capilla) y su prematura muerte, en 1766, se estrenaron numerosas obras de Courcelle, Conforto, Cocchi, Jommelli, Corradini, Mele, Gallupi; compartía, además, ensayos cotidianos con cantantes e instrumentistas virtuosos italianos como Geminiani, Terri, Facco, Porretti, hasta el propio Farinelli, que debieron tener una influencia determinante sobre él y sus colegas españoles. La sonata de Misón es un claro producto de su entorno y de su época; se enmarca dentro del estilo italiano –de transición entre el estilo *galante*<sup>107</sup> del barroco tardío y el estilo clasicista–, de textura ligera, ritmo armónico lento, bajo simple y melodía cantabile y ornamentada, destacando un sello estilístico propio con trazas de elementos hispánicos. La ausencia casi total de una escritura contrapuntística en el

<sup>105</sup> Véase Álvaro Torrente: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, *La Música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid, 2000.

<sup>106</sup> Su nombre aparece en las partes de oboe/flauta de los *intermezzi* *La Burla da vero* de Giocchino Cocchi (1754), *Don Trastullo* y *L'Ucellatrice* de Niccolò Jomelli (1757/58), y *Festa cinese* de Nicola Conforto (1751) en los manuscritos del archivo de la Biblioteca del Palacio Real. MUS/MSS432, MUS/MSS434/424 y MUS/MSS437. Agradezco a A. Torrente el consejo de consultar estos manuscritos. A. Torrente: *Italian intermezzi in the Spanish court (1738-1758)*; ponencia presentada en el Congreso *Musical Theatre and Identity in Eighteenth Century Spain and America*, UCLA, octubre, 2006.

<sup>107</sup> El *style galant* fue un término acuñado en Francia a raíz de la “*galanterie*” de la corte francesa de principios del siglo XVIII; pasó después a ser ampliamente utilizado por los alemanes de mediados de siglo, (como Quantz y C. Ph. E. Bach) para caracterizar el estilo belcantista teatral “moderno” italiano en contraposición al estilo eclesiástico; designaba un estilo de gran flexibilidad rítmica (uso de puntillos y tresillos intercalados, silencios expresivos), rico en ornamentación e inflexiones dinámicas (trinos, pasajes de ornamentación libre, apoyaturas cortas, apoyaturas largas de expresión, etc.) y una armonía más ligera y equilibrada. Quantz se preocupó por formular la estética *galant*, ideal de la Ilustración: claridad, naturalidad y el agrado. El llamado *Empfindsamkeit* alemán (estilo de la sensibilidad y sentimiento extremos) derivó del *galant*.

bajo es notable y denota un alejamiento del estilo barroco para acercarse más al estilo “moderno” italiano que apunta hacia el lenguaje del clasicismo temprano.

En esta sonata se muestra a un Misón con un oficio de compositor maduro y pulido. Tiene tres movimientos, todos de forma binaria AB, con nombres en italiano, *Andante-Adagio-Presto*. En el primer movimiento el manejo armónico es hábil y seguro. Establece la tonalidad de La menor con el Tema I, de gran carácter expresivo (enfazado por las apoyaturas), simetría y balance, que se repite en los siguientes 4 compases (Ej. 1).

Andante

i ----- V6/5----- V6--V----- i-iv6---iv--V i---

Ej. 1. Andante. A, tema I.

El Tema II, en el relativo mayor (Do mayor), es de carácter más lúdico, de textura muy ligera y, con su debida proporción, evoca los temas del repertorio pianístico del clasicismo; los motivos homofónicos, —al unísono entre la flauta y el bajo— recuerdan también la escritura del periodo clásico; continúa después con una secuencia melódica de tresillos, más en estilo galante. (Ej. 2).

Ej. 2. Andante. A, tema II.

La parte B comienza con el Tema I en Do mayor; el Tema II ya no se presenta, sino una secuencia corta de síncopas, después de la cual regresa de nuevo al Tema I en La menor.

Quizás los siguientes pasajes (que aparecen tanto en A como en B) (Ej. 3) sean los que más reflejen un estilo tendiente hacia el clasicismo: a) los saltos melódicos de quintas y sextas ligadas en la flauta contrastan con el bajo repetido en corcheas, con un ritmo armónico lento, por compás. En b), las secuencias de séptima (y 9ª) con la melodía en síncopas contra el bajo en negras repetidas por compás.

a)

72

b)

53

Ej. 3. Andante. B.

El segundo movimiento, *Adagio*, está en Do mayor y tiempo ternario (3/4), con la parte B en Sol mayor, una sorpresiva modulación corta a Si bemol mayor para regresar nuevamente al tema en Do m. Sin perder la coherencia del estilo general de la obra, es un típico *Adagio* más hacia el barroco tardío italiano de estética galante, por la asimetría, por la rica variedad de motivos rítmico-melódicos –puntillos y tresillos intercalados, síncopas, silencios, apoyaturas– (Ej. 4), aunque tiene también giros melódicos y rítmicos muy clasicistas (Ej. 5, cc.36-37); la textura es muy ligera, el bajo se mueve suave y continuo con ritmo armónico lento, en contraposición a una melodía muy libre y expresiva, a veces con síncopas, cromatismos, trinos sostenidos a lo largo de dos compases y se hace evidente para la voz de la flauta la necesidad de agregar ornamentación *extempore*, como en los típicos *adagios* del barroco italiano.

1 Adagio

Ej. 4. Adagio.

36

Ej. 5. Adagio

El tercer movimiento en tiempo ternario (3/4), muy enérgico y rítmico, tiene un marcado carácter de danza española: alternancia rítmica de tónica-dominante, con la armonía dominante en el segundo tiempo del compás, lo cual produce una acentuación implícita en el tiempo débil, reforzada a veces por los trinos cortos de la flauta (Ejs. 6 y 7); cadencia iv7-V al final de la primera sección, con cromatismo en el cuarto grado (re-re#). Algunos de estos rasgos provienen de las danzas como la folía y el fandango. Aunque los tresillos no son una característica española, estas figuraciones también crean un énfasis en el segundo tiempo cuando comienzan en él después de una resolución débil en el primer tiempo. Los tresillos constantes en la melodía –a los que responde el bajo en una pequeña sección– alternando con compases punteados, apoyaturas expresivas y trinos rápidos producen una gran energía dinámica que recuerda la tarantela (Ejs. 6 y 7). El uso de la guitarra como instrumento de continuo es casi obligado y tanto la tonalidad como el carácter son muy idiomáticos para el rasgueado de la guitarra española de cinco órdenes.

Presto

i                      ii V6 - V6/5                      i                      ii6 V                      i

Ej. 6. Presto

31

ii6 V                      i V - - - - V7                      i V - - - - V7

Ej. 7. Presto

Con respecto a la sonata para oboe atribuida a Luis Misón que presenta Lothar Siemens, perteneciente a una colección de sonatas de Ledesma hallada en la biblioteca del Conde Fernán Núñez<sup>108</sup>, puede decirse que es completamente diferente en estilo a la sonata de nuestro manuscrito y esto podría explicarse principalmente por la distinta funcionalidad de las dos: mientras que la de oboe pertenece más bien al ámbito eclesiástico, como el

<sup>108</sup> L. Siemens: "Una sonata atribuible...", pp. 761-73.

de los ejercicios en estilo contrapuntístico que se tocaban durante la misa (Siemens cita el ejemplo de los dúos de Rodríguez de Hita para oboe y fagot), la otra pertenece al género de música secular de sonatas de cámara, para ser tocadas en algún concierto cortesano. Además, según la descripción de Siemens, la sonata de oboe es una obra que “denota muchos defectos y descuidos en sus detalles”, que tiene “pasajes modulatorios excesivamente alargados, muy vacilantes en su proceso y resueltos con poca habilidad... pero sus maneras arcaicas constituyen quizás lo más interesante y atractivo de esta obra”. Más adelante —continúa Siemens—, el autor “no conoce todavía la contrastación de estos bloques entre sí mediante la composición de uno de ellos en una tonalidad relativa o emparentada con la principal”. Por todas estas características, tan contrapuestas a las de la sonata de flauta, podría pensarse además, que la sonata de oboe es una obra temprana, probablemente de antes de que Misón entrara a la Capilla Real y estuviera expuesto al estilo italiano moderno imperante, tan bien representado por la sonata del manuscrito mexicano. La sonata de flauta tiene que ser anterior a la fecha del manuscrito, 1759 (Misón tendría entonces 32 años) y, muy probablemente, posterior a su entrada a la Capilla Real, 1748, cuando contaba con 21 años. También cabe la posibilidad de que la sonata de oboe atribuida a Misón no sea de él, sino del mismo Ledesma (¿tal vez dedicada a Misón?) pero esto solo podría confirmarse a la luz de nueva documentación.

Finalmente, no podemos dejar de considerar que, al ser Misón un paradigmático compositor de la tonadilla escénica —él mismo escribía muchas veces los textos “populares” de sus tonadillas o musicalizaba los de Ramón de la Cruz— resulta impensable que su estilo teatral no se permeara en el de su música instrumental. Este género —característicamente español— incluía danzas populares españolas como el fandango, la folía, la jota, la seguidilla y la tirana e instrumentos como la guitarra y las castañuelas. Además, incorporaba elementos del estilo italiano como las arias (“arietta”, “quartetto”, etc.). En palabras del jesuita Eximeno: “Y siendo los sonidos musicales los mismos acentos que se usan en el habla, del uso de estos acentos junto con las demás circunstancias que forman el carácter nacional, se podría deducir el gusto de cada nación para la música”<sup>109</sup>. Una cita del fabulista y poeta Samaniego de 1786 refuerza esta aseveración: “El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional, pero sus sucesores se han extraviado en ella”<sup>110</sup>. Desgraciadamente, esta opinión

<sup>109</sup> Véase F. J. Giménez Rodríguez: “Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico”, *Estudios sobre el barroco musical hispánico*, Barcelona, CSIC, 2005, p.80.

<sup>110</sup> J. Subirá: *La tonadilla escénica*, tomo III, Madrid, 1928.

y muchas que vinieron después –durante el siglo XIX y principios del XX– provocaron una apreciación negativa de la influencia italiana en el desarrollo de la música española y de los compositores de origen italiano en España, emitiendo un juicio que no hizo más que obstaculizar el conocimiento y la investigación sobre ésta hasta épocas recientes<sup>111</sup>.

En cuanto a la escritura de la obra con respecto a la flauta, puede decirse que Misón sabe explotar los contrastes de color y extensión de registro en los distintos movimientos. En el primer y tercer movimientos predomina la tonalidad de La menor, que en la flauta travesera de madera tiene un color oscuro y suave pero sabe sacar provecho del registro flautístico abarcando dos octavas, de Mi grave a Mi agudo; el segundo movimiento, en la tonalidad de Do mayor/Sol mayor, tiene un registro general más agudo y un color más luminoso. Aunque a simple vista podría no parecer una escritura virtuosa, para la flauta travesera de madera de una llave requiere –por la tonalidad, ornamentación y giros melódicos– de un nivel considerable de parte del ejecutante; indudablemente está escrita por un compositor que conoce la flauta a fondo. Su refinamiento en la escritura flautística refleja la tradición de la escuela francesa de instrumentos de viento heredada de su padre.

### Conclusiones

A partir de este trabajo, podemos exponer algunas reflexiones a manera de conclusión. El conocer el origen francés de Luis Misón, así como su relación de padrinazgo con los Ferreira, nos brinda una perspectiva distinta del personaje, contribuyendo al entendimiento de las influencias y circunstancias de su entorno. Hasta que no aparezca otra sonata completa para flauta, podría decirse que la Sonata en La menor del manuscrito mexicano es una obra única de Luis Misón, no conservada en otros archivos ni europeos ni americanos y que no perteneció a la colección de doce sonatas dedicadas al Duque de Alba que describe José Subirá en su libro *La música en la casa de Alba* de 1927.

A pesar de que la música de cámara que sobrevivió en España hasta nuestros días es sin duda una mínima parte de lo que debió existir, demuestra la existencia de un repertorio hispano significativo para la flauta travesera durante el periodo central del siglo XVIII, que indudablemente debe haber tenido repercusiones en la producción y ejecución

---

<sup>111</sup> Véase Juan José Carreras: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, *La Música en España en el siglo XVIII*, Boyd, M. y Carreras, J.J. (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

musical de la Nueva España, en donde existía una práctica instrumental actualizada y desarrollada, aun por desentrañar. Resulta indudable que la flauta travesera se utilizaba, contaba con repertorio tanto eclesiástico como secular y es factible que hubiese instrumentistas con un nivel de ejecución a la altura de la música contenida en el cuaderno. Los autores que se encuentran en el manuscrito mexicano (Misón, Corselli, Porreti) nos permiten establecer un vínculo entre este manuscrito y la corte española.

Llegaron a la Nueva España influencias musicales directas tanto de España como de Italia y los canales de diseminación eran diversos y complejos. La influencia francesa, también presente en la música novohispana —particularmente en el repertorio de danza—, fue más indirecta y llegó principalmente a través de España. No debe dejarse de lado la influencia que la música alemana y de Bohemia tuvo tanto en España como en la Nueva España, particularmente en el desarrollo de la música instrumental de la segunda mitad del siglo XVIII. Este manuscrito, como un microcosmos, reúne una muestra representativa de la diversidad e integración de los géneros e influencias que confluyeron en la música de cámara de la Nueva España.