

Músico de ambos mundos: reencuentro con Antonio Sarrier

Descubierta en 1939 por el compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez, la *Obertura* de Antonio Sarrier es, hasta el momento, la obra orquestal en forma sonata más antigua descubierta en el continente americano, por lo que también se conoce como *Sinfonía en Re mayor*. Sin embargo, la identidad de Antonio Sarrier lo mismo que las circunstancias de la aparición de esta obra en el archivo musical del Colegio de Santa Rosa María (s. XVIII) en Valladolid de Michoacán (hoy Morelia), México, habían sido objeto de especulación por diversos musicólogos e intérpretes. En este artículo se aclara la identidad de Antonio Sarrier, quien fuera segundo clarín de la Real Capilla en tiempos de Fernando VI, a la vez que se ofrecen una serie de datos relativos a la aparición y presencia de esta obra en tierras mexicanas.

I.

Desde el momento en que Miguel Bernal Jiménez la descubrió entre las obras del archivo del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid —hoy Conservatorio de las Rosas— la *Obertura* de Antonio Sarrier ha sido una tenaz y curiosa interrogante de la historia musical mexicana. Editada, grabada en repetidas ocasiones¹, esta *Sinfonía* —como también suele llamársele en virtud de su forma— dio origen a una serie de conjeturas por el simple hecho de haber sido localizada en Michoacán y de no existir noticia alguna sobre su autor: se pensó que Sarrier podía ser un músico mexicano tan perdido como muchos; que sería algún español

¹ Existen dos grabaciones de la obra en disco compacto: *Orquesta Sinfónica de Xalapa* / Luis Herrera de la Fuente (RCA, SEPC 003, 1981), y *RIAS-Sinfonietta Berlin* / Jorge Velazco (Koch Schwann, 311 035 G1, 1982). Cabe destacar que esta última grabación —a diferencia de la primera— respeta la tesitura original de los cornos. La obra —revisada por Eduardo Mata— se publicó en 1983 (Cfr. Bibliografía).

Discovered by the Mexican composer Miguel Bernal Jiménez in 1939, Antonio Sarrier's Obertura stands as the earliest known example of an orchestral piece in sonata-form to be found on the American continent and is known as the Symphony in D major. However, Antonio Sarrier's identity, as well as the circumstances surrounding the presence of this piece in the music archive of the Colegio de Santa Rosa María (18th century) in Valladolid de Michoacán (today known as Morelia), Mexico, have been subject to much speculation by musicians and musicologists alike. This article reveals the identity of Antonio Sarrier, who was a member of the Royal Chapel during the reign of Fernando VI, and offers new information regarding the presence of this piece in Mexico.

de menor categoría —no obstante la calidad indiscutible de su partitura—; o que la falta de datos sobre este nombre y su explícito estilo italiano apuntaban al hecho de que la obra estaba firmada con un seudónimo. Esta última posibilidad, apenas sugerida por algunas personas cercanas a Bernal, llegaba al colmo: Sarrier como personaje ficticio, uno más de los seudónimos del moreliano.

En su importante trabajo sobre el archivo michoacano, Bernal Jiménez quiso creer que Sarrier era un compositor novohispano y lo comparaba, poseído de más entusiasmo que razón, con Mozart o Haydn². Por su parte y con mayor cautela, Robert Stevenson declaró en 1970 que la obra de Sarrier “*se acerca al nivel de la mejor música instrumental con-*

² Vid. Miguel Bernal Jiménez, *El Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII, Morelia Colonial*. Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939; p. 14.

cebida en territorios españoles hacia 1800”³ y al mismo tiempo, alentaba a buscar concordancias temáticas para poder situar la partitura con mayor precisión: “si esta obra [la *Obertura* de Antonio Rodil] y la de Sarrier son demasiado buenas para haber sido compuestas en México, los verdaderos compositores pueden encontrarse por medio de confrontaciones temáticas”⁴. Sin duda, el comentario de Stevenson esconde tras su escepticismo un resumen de la inquietud musicológica despertada por el hallazgo de esta partitura: siendo su factura excelente, quedaba por explicar quién era este autor hasta entonces desconocido en ambas orillas del Atlántico. De hecho, y como lo apuntó Jorge Velazco en su momento⁵, cualquier suposición en torno a Sarrier era plausible pues se contaba con la partitura y nada más. Además, si se trataba de un compositor mexicano, ¿cómo explicarse la presencia de música y músicos semejantes en la Morelia del siglo XVIII sin cambiar radicalmente la noción que del desarrollo musical novohispano se tenía hasta ese momento?

Una serie de elementos técnico-musicales hacen de la *Obertura* de Sarrier una obra única dentro de la historia musical mexicana en virtud de las aportaciones que representa. En efecto —y dando por hecho que la obra fue escrita durante la segunda mitad del siglo XVIII— convergen en esta partitura una serie de características e implicaciones que pueden reducirse a tres ideas fundamentales:

a. Hasta la fecha sigue siendo la manifestación más temprana de la forma sonata en el continente americano. Al respecto existen algunos antecedentes importantes y a ellos se hará referencia más adelante.

b. La calidad de la obra constituye en sí misma un elemento que permite aquilatar el nivel de apreciación y ejecución alcanzado por la escoleta

del colegio michoacano. Por otra parte, la *Obertura* de Sarrier denota un gusto musical mucho más cercano al clasicismo que a la polifonía barroca de la primera mitad del siglo XVIII; fenómeno que se extiende a gran parte de la música del archivo del colegio de Santa Rosa. Todo lo anterior implica reflexionar sobre los alcances de la actividad musical dentro del Colegio y sobre la importancia de Valladolid como centro musical de vanguardia dentro del ámbito colonial americano.

c. La *Obertura* parece ser el único vestigio del trabajo musical de Antonio Sarrier. Sin embargo, eso no impide considerar a Sarrier y su sinfonía como un engranaje importante de la historia musical mexicana y española ya que su única obra conocida hasta el momento resulta un claro antecedente del estilo empleado posteriormente por Juan Crisóstomo Arriaga, Francisco Cruzelaegui, José M. Aldana y Mariano Elizaga entre otros.

La importancia de esta sinfonía preocupó a Bernal Jiménez durante los años que siguieron a su descubrimiento, sin que pudiera encontrar dato alguno sobre la obra. “*Le oímos decir*” —cuenta Esperanza Pulido— “que el año pasado durante su estancia en España, trató de averiguar los orígenes de Sarrier, no pudiendo encontrar trazas de ellos por ninguna parte”. La distinguida musicóloga también se quejaba del poco aprecio que el trabajo de Bernal despertaba en sus contemporáneos: “*Los descubrimientos de Bernal Jiménez en el Colegio de las Rositas no han tenido entre los musicólogos de México la repercusión debida. Antes de estos hallazgos felices no se tenía idea cierta de la música profana que se hacía en México con anterioridad al siglo XIX*”⁶. Actualmente la situación es diferente pero la sinfonía de Sarrier sigue siendo la mejor partitura profana —en términos de elaboración y avance formal— que el pasado novohispano ha querido revelarnos.

³ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970; p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 192. Sobre la *Obertura* de Antonio Rodil, *Vid.* Prefacio.

⁵ En su artículo sobre Sarrier (“La sinfonía de Sarrier”, *La música por dentro*. México: UNAM, 1988; pp. 483-486) Velazco sintetiza en una

serie de preguntas la incertidumbre del asunto: “¿Pero quién era Sarrier?, ¿de dónde salió un músico tan competente?... ¿era un músico novohispano?, ¿era español?, ¿era italiano?, ¿estuvo alguna vez en América?, ¿vivió en Valladolid?” (p. 484).

⁶ Esperanza Pulido, “Antonio Sarrier”, *Heterofonía*, n.º. 62 (México, septiembre-octubre, 1978) p. 14.

II.

Hoy, a más de medio siglo de su reaparición en Morelia, es posible afirmar que Antonio Sarrier fue un músico español dueño de una trayectoria curiosa cuyo entorno y circunstancias han pasado casi desapercibidas para los historiadores de la música española y mexicana —más accidental que intencionalmente, claro está—. Y es que en una época plagada de figuras, avances y novedades, la vida y obra de cualquier músico relativamente mediano y prácticamente desconocido pueden verse opacadas y considerarse casi sin importancia. Creo que ello, aunado al hecho de olvidar que la historia musical de España durante los siglos XVI al XVIII es también la de Iberoamérica, ha propiciado que Sarrier permanezca oculto en las entretelas de nuestra historia.

Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española*, t.4, siglo XVIII⁷ consigna la plantilla del personal adscrito a la Real Capilla española tal y como ésta se formaba en 1756. Aunque Martín Moreno copia a Mariano Fuertes Soriano⁸ —lo que quiere decir que desde el siglo pasado existe una llave para acceder a la figura de Antonio Sarrier— no se había reparado hasta ahora en que dicha lista consigna el nombre del autor de la *Sinfonía en Re mayor*.

Con este dato queda de manifiesto que Sarrier fue un músico activo en España a mediados del siglo XVIII, con toda probabilidad oriundo de la península ibérica, pues no sólo él sino también su hermano José fue músico al servicio real. Asimismo, el dato explica —siquiera parcialmente— que la presencia de su *Sinfonía* en el archivo del Colegio de las Rosas obedece a la categoría alcanzada por Sarrier como músico real y no al supuesto de que algún español de mediano éxito buscara tomar

ventaja de una cierta ingenuidad musical allende el océano. Hoy sabemos que el pertenecer a la Real Capilla era una de las venturas perseguidas por los músicos de aquel entonces en virtud del prestigio y la calidad asociadas a esta institución, amén de las ventajas económicas que el puesto traía consigo. Según Martín Moreno "*la culminación de la carrera musical tiene lugar cuando se llega a alcanzar algún puesto de la Real Capilla [...] centro de la música 'oficial' religiosa que marca los gustos y prácticas musicales españolas*"⁹. Además de dar una idea del talento musical de Sarrier, dicha aclaración contribuye a iluminar un poco la cuestión de la *Sinfonía* y su presencia en Morelia. Siendo la Real Capilla la rectora de la vida musical española, resulta natural que la orquesta de internas del Colegio de Santa Rosa María haya vuelto su mirada hacia dicha institución como ejemplo y paradigma de cualquier empresa musical, e incluso resulta lógico suponer la existencia de alguna petición concreta por parte de este *Ospedale della Pietá* novohispano para contar en Michoacán con "novedades" producidas en el ámbito de la capilla española.

La plantilla de la Real Capilla aprobada el 2 de mayo de 1756 enlista a Antonio Sarrier como segundo clarín y le asigna un estipendio de 10.000 reales, un salario que se compara favorablemente con el de otros músicos de la orquesta aunque esté lejos de los asignados al maestro o a los cantantes de la misma capilla. Pero además de dar una idea del estatus y economía de Sarrier, esta nómina sirve para esbozar con suficiente claridad el tipo de orquesta conocido por el autor y que se ajusta claramente al empleado en su *Sinfonía*. El reglamento o plantilla, nos dice Martín Moreno:

"indica que la música va a ser formalmente muy distinta en la segunda mitad del siglo XVIII [...] con una

⁷ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, t.4, siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

⁸ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Barcelona-Madrid: Imprenta de Narciso Ramírez, 1855-1859, 4. vols. Esta plantilla también ha sido

estudiada —entre otros autores— por María Salud Álvarez Martínez (*José de Nebra Blasco, vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1993) pero el nombre de Sarrier no es consignado en este trabajo.

⁹ Antonio Martín Moreno, *op. cit.*; p. 28.

ausencia definitiva del arpa, una práctica cada vez más esporádica del bajo continuo; un establecimiento del grupo de cuerda ya completo, con doce violines, cuatro violas, tres violoncellos y tres contrabajos; la presencia de oboes y flautas, normalmente dos y dos [...] dos clarines, dos trompas, dos fagotes y dos bajones”¹⁰.

En suma, una orquesta *ad hoc* y más que suficiente para ejecutar la *Obertura del Colegio de Las Rosas* cuya partitura original pide “Violini, viola, oboe, trompas e basso...”¹¹

¿Qué puede saberse de la vida de Sarrier? Como servidor de los Borbones, su nombre aparece —un tanto más escondido— en los archivos de la Casa Real (Archivo General de Palacio) donde algunos legajos guardan en su burocracia cierta información sobre nuestro músico¹². Sin duda, el más importante de estos documentos es el nombramiento —aparentemente escrito de puño y letra de Fernando VI— que designa a Sarrier segundo clarín de la Capilla Real, nombramiento al que acompañan otros papeles donde se da cuenta de sus actividades como individuo al servicio de la Casa de Borbón. Al parecer, la carrera real de Sarrier comenzó en julio de 1725 cuando, sin salario, suplió las funciones de timbalero en el cuerpo de la Real Caballería. Aquello no se trataba de un gesto altruista sino de asegurar así el futuro de dicha plaza, tal y como se desprende de la lectura de esta notificación: “*El Duque mi señor del Arco ha nombrado a Antonio Sarrier para que sirva sin sueldo alguno a futura[s] ausencias y enfermedades de Joseph Rodarte Timbalero de la Real Caballeriza de Su Majestad con opción a la vacante de esta plaza*”¹³.

Sarrier no hubo de esperar mucho para ocupar esa posición. El 29 de noviembre de 1726 se notificaba la ocupación de la plaza por muerte del susodicho Joseph Rodarte:

“A Antonio Sarrier que ha servido la[s] futura[s] ausencias y enfermedades de Joseph Rodarte timbalero de la Real Caballeriza del Rey nuestro señor, dispondrán sus ilustrísimas poner en posesión de esta plaza, y que desde hoy en adelante se le asista por la Real Caballería con el sueldo y demás emolumentos pertenecientes de ella, respecto de hallarse vacante por fallecimiento del expresado Joseph Rodarte, pues así lo manda el Duque mi señor del Arco”¹⁴.

Poco menos de diez años habrá ocupado Sarrier la plaza de timbalero. Y en 1736 —nuevamente a consecuencia de la muerte de otro miembro titular— pasó a ocupar la plaza de trompeta dentro de la misma Caballería Real. Así consta en una comunicación casi idéntica a la citada anteriormente:

“La plaza de trompeta de la Real Caballeriza de Su Majestad vacante por fallecimiento de Manuel Galaz se la ha concedido el Duque mi señor del Arco con el sueldo, emolumentos y preeminencias correspondientes, a Antonio Sarrier en lugar de la que sirve de timbalero de dicha Real Caballeriza, y a Juan Sarrier ha nombrado su excelencia para la servidumbre y goze de ésta que resulta vacante por asenso de su hermano; participoselo a vuestra merced de orden del Duque mi señor...”¹⁵.

Los detalles del tránsito de Sarrier entre la Real Caballería y la Capilla representan una interrogante más, aunque al parecer era común que músicos de las guardias reales sirvieran eventualmente en la capilla¹⁶. Lo cierto es que en 1749 —tres años

¹⁰ *Ibidem.*; p. 54.

¹¹ Cfr. Bernal Jiménez, *op. cit.*, p. 45. Está claro que el bajón no forma parte ni de la orquesta propiamente dicha ni del ensamble utilizado por Sarrier. Como señala Luis Robledo (“Capilla Real”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE-INAEM, en prensa) la presencia del bajón se explica por el tipo de actos realizados por la capilla: “la que se sirve de la polifonía de facistol, con bajón y órgano, y la más moderna (las llamadas funciones), con la participación de la que puede llamarse ya ‘orquesta’”.

¹² Los documentos directamente relacionados a Sarrier localizados en

el Archivo General de Palacio (AGP) son los siguientes: Caja 985, expediente 24 (Juan Sarrier, hermano de Antonio, Trompeta de la Real Caballería), Caja 985, expediente 23 (Antonio Sarrier, Timbalero, clarín) y Caja 262, expediente 6 (Felipe Crespo, músico clarín de la Real Capilla).

¹³ AGP.: Caja 985, expediente 23. Ésta y todas las demás transcripciones de documentos del AGP son literales.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Ann Livermore (*A Short History of Spanish Music*. London:

después de la llegada de Fernando VI al trono— se designa a Sarrier segundo clarín, como lo demuestra el Real Decreto del 23 de abril de 1749 enviado por el Rey al Marqués de Villafranca:

"He venido en conceder a Dn. Phelipe Crespo la primera plaza de Clarin de mi real Capilla, y la segunda a Dn. Antonio Sarrier con los goces establecidos en la nueva planta, y os los participo para que hagáis que se formen los asientos correspondientes en el oficio de Contralor Grefier General de mi real casa.

En Aranjuez á 23 de Abril de 1749."¹⁷

Si la composición de su *Sinfonía* dejase alguna duda sobre los méritos musicales de Sarrier, su llegada a la Capilla Real cuando ésta vivió una época de esplendor inusitado debe considerarse un evento que habla bien de nuestro músico. A decir de Álvarez Martínez el reglamento de 1749:

"era muy estricto en cuanto a la provisión de plazas, pues se prohibían los ascensos por antigüedad [...] estaba ordenado que se valoraran únicamente el mérito y la habilidad y se indicaba de manera explícita la preferencia a dejar la plaza vacante cuando los opositores no reunieran las cualidades necesarias para entrar como componentes de la Capilla Real"¹⁸.

Además, debemos recordar que el término clarín significaba en aquel entonces (mediados del s. XVIII) una especie de trompeta solista. En sentido estricto, el clarín era el encargado de ejecutar las partes más agudas (que podían alcanzar un sol³), utilizando una boquilla más pequeña que la empleada normalmente por sus compañeros trompetistas. Curiosamente, la planta de la capilla de 1756 sólo consigna dos clarines y ningún trompetista, por lo que la distinción del término es casi arrogante: los de la caballería eran trompetas, pero

los de la capilla clarines¹⁹. Con toda seguridad, se esperaba de Sarrier —por su posición de clarín segundo— la ejecución de la trompeta en los registros bajos, mientras Felipe Crespo interpretaba las partes agudas. Pero además, Sarrier debía acompañar al primer clarín cuando la música así lo pedía, amén de suplir las ausencias del primer clarín; es decir, dominar el instrumento en todos sus registros.

Si la llegada de Sarrier al servicio real ha quedado registrada en los archivos, no puede decirse lo mismo de su partida. Las listas de ausencias y faltas entre 1756 y 1762 no incluyen su nombre, pero en la última de éstas puede leerse la siguiente anotación: "Dn. Miguel Sehneberger, hizo el juramento de la plaza de clarín el día 18 de mayo desde cuyo día entró al goze de los Diez mil reales de su dotación..."²⁰

Aunque no se aclara si se trata de la primera o segunda de las plazas de clarín, la consignación de Felipe Crespo, primer clarín, en listas de faltas posteriores a mayo de 1762 disipa las dudas sobre la plaza ocupada por el nuevo intérprete. Y aún cuando el archivo real parece no guardar mayores datos al respecto, al menos este incidente sirve para situar la salida de la escena real de Antonio Sarrier —probablemente por fallecimiento— hacia 1762. En todo caso, no está de más hacer una aproximación: si entre su llegada a la caballería y la ausencia consignada han transcurrido treinta y dos años, y si a éstos se suman veinte o veinticinco que Sarrier habrá tenido al llegar a palacio; entonces es posible pensar que en 1762 Sarrier contaba con alrededor de cincuenta y cinco o sesenta años, una expectativa de vida "normal" para el siglo XVIII. Si bien el propio Sarrier había as-

Duckworth, 1972; p.111) dice que "cuando se requería, músicos de las guardias Española y Valona se sumaban a la orquesta de palacio". Livermore se refiere a la orquesta al servicio real cuyos miembros —como se verá más adelante— eran prácticamente los mismos que los de la Capilla.

¹⁷ AGP.: Caja 262, expediente 6.

¹⁸ M^a Salud Álvarez Martínez, *José de Nebra...*; p. 66.

¹⁹ En Alemania esta división se indicaba con los términos *Feldtrompeter* y *Kammertrompeter*. Según Curt Sachs (*The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940; p. 328), no era estrictamente necesario que el *Feldtrompeter* supiera leer música, todo lo contrario a lo esperado de Sarrier.

²⁰ AGP.: Legajo 1119. Real Capilla, sección administrativa, "Faltas de asistencia del mes de mayo de 1762".

cendido en sus ocupaciones reales gracias a la muerte de otros músicos, tampoco hay por qué adelantar visperas pues la posibilidad de un retiro es plausible y mucho más amable. La muerte de Fernando VI en 1759 y el regreso a Italia de Farinelli ese mismo año son dos hechos que marcan el fin de una época de esplendor para la capilla y que bien pudieron propiciar cambios de personal, sobre todo entre los músicos de mayor antigüedad.

III.

Aún cuando parece claro que Sarrier fue más instrumentista que compositor, la ausencia de su música en el propio acervo de la Capilla Real plantea una interrogante más. Pudiera pensarse que sus habilidades como compositor no eran estimadas y que su estilo o la calidad de su obra no hayan contado con la aprobación de sus superiores, José de Nebra y Francesco Corselli, a quienes tocó en suerte renovar el acervo de la capilla después del incendio que sufrió durante la Navidad de 1734. Sin embargo, ello es poco probable, pues la existencia de la obra de Sarrier en México permite suponer que fue copiada del acervo de la Capilla Real como se verá más adelante. Además, el estilo de la *Sinfonía* y su correcta factura parecen más que suficientes para superar cualquier examen, más si éste fue realizado por los propios Corselli y Nebra a quienes Sarrier estaba ligado por una intensa relación laboral y quizá hasta fraternal. Con todos estos antecedentes pudiera pensarse que algunas de las obras anónimas del Archivo de la Real Capilla²¹ —que incluyen entre

otras una sinfonía y una obertura en Re mayor diversas a la de Sarrier— pudieran ser de este autor, pero se trata únicamente de una mera hipótesis²².

Tal vez lo discreto de sus tareas compositivas se deba al hecho de que España vivió por aquellos años una época de inusitada vida musical en la que compositores como Sarrier no eran nada extraordinario ni fuera de lo común. Recuérdese que el mismo Felipe IV, padre de Fernando VI, había marcado su destino con signos de música cuando el canto del *castratto* Carlos Broschi —mejor conocido como Farinelli— le ayudó a salir de una severa depresión, amén de devolverle los ánimos para seguir gobernando el reino. Con la llegada al trono de Fernando VI en 1746, la pasión musical se sentirá en la corte con ímpetus todavía mayores. Mientras el rey heredaba de su padre la afición por la música, de su esposa Doña Bárbara de Braganza baste recordar que había sido alumna de Doménico Scarlatti, quien por cierto le dedicó varias sonatas y la acompañó desde Portugal a la corte española. De tal suerte, la presencia avasalladora de músicos italianos llevó a España aquel “Caldero hirviendo llamado Barroco tardío” como lo describe Siemens²³ y creó un ambiente musical dominado por la excéntrica figura de Farinelli y en el cuál Doménico Scarlatti, su alumno Antonio Soler, y los propios Corselli y Nebra son los compositores que —a su momento y desde sus respectivos puestos de trabajo— protagonizan un singular periodo de historia musical que abarca la última parte del siglo XVIII. Así pues, la música española se viste de Italia en tiempos de Sarrier si bien es justo decir que los músicos españoles compartieron la estética de los italianos de modo entusiasta e inteligente, sin perder de vista su pro-

²¹ Vid. José Peris Lacasa, *et al.*, *Catálogo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

²² Me refiero en particular a otras dos Sinfonías en Re (Leg. 1.623. Cat. 1.842 y Leg. 1.623 Cat. 1.846) que incluyen clarines 1^o y 2^o en su orquestación (Vid. José Peris Lacasa *et al.*: *Op. cit.*, nos. 954 y 958).

²³ Lothar Siemens, Prólogo a José de Nebra... (Cfr. Bibliografía), p. 9.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Francesco Corselli (o Courcelle como escriben Martín Moreno y

otros) autor de *Alessandro nell'Indie*. Esta ópera —con libreto de Metastasio— fue probablemente destinada a sugerir alguna equivalencia entre Alejandro y el Patriarca pues su estreno y el nombramiento de Corselli como Maestro de la Capilla Real ocurrieron el mismo año de 1738. En la catedral de México se conservan de él una *Missa Vigilata* y unas Visperas cuya orquestación —por supuesto— requiere de dos clarines (Cfr. Robert Stevenson, *Renaissance and baroque...*, p. 150).

²⁶ Antonio Martín Moreno, *op. cit.* págs. 358 y 361 respectivamente.

pio origen. Es por ello que algunos autores como Siemens apuntan una diferencia muy importante: "a medida que se va afianzando la protección a los italianos y al prestigio de los mismos, los músicos españoles de la corte siguen su propio camino [...] conociendo bien lo que oyen y asimilando lo que les parece conveniente"²⁴.

Posiblemente el apoyo incondicional de los monarcas Fernando y Bárbara a los italianos no dejara de crear una leve fisura en la música real y, sin duda, ello se manifiesta en ciertos momentos. Por ejemplo, en 1751 cuando —con el apoyo del Patriarca de las Indias— se nombró vicemaestro de la Real Capilla a José de Nebra y Blasco, quien desempeñó funciones independientes al lado de Francesco Corselli²⁵, Maestro de la Capilla Real desde 1738. Posteriormente, la misma plantilla que confirma la presencia de Sarrier enlista a Corselli como maestro de capilla mientras a José de Nebra se le designa formalmente Vicemaestro y Primer Organista. En la práctica ambos músicos estarán muy cercanos, pero ello no impide que el español otorgue preferencia a su obra religiosa mientras Corselli sigue la pauta marcada por su coterráneo Farinelli, dedicando lo mejor de sus esfuerzos a la música escénica o llevando al ámbito religioso —igual que Mozart— una escritura inconfundiblemente operática. Por supuesto, el carácter profano de la *Obertura* de Sarrier y su estilo abiertamente italiano nos indican a cuál de los dos bandos, por así llamarlos, nuestro autor se sentía más cercano en términos de estilo.

Una vez que se ha esbozado la relación que unía a Farinelli con Nebra y Corselli y a éstos con los demás músicos de la capilla —Sarrier incluido— se entenderá mejor la presencia de Sarrier en otra fuente: *Descripción del estado actual del Real*

Theatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente... Su autor no es otro que el propio Farinelli —el capón, lo llamarían sus detractores— y en esa obra también aparece el nombre del Segundo Clarín. Es nuevamente Antonio Martín Moreno quien utilizando a Farinelli como fuente, elabora en su citado trabajo dos cuadros: el de la "Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758" y el de la "Orquesta que se desplazaba a los Reales Sitios de Aranjuez bajo el reinado de Fernando VI"²⁶. Al igual que en la plantilla de 1756, hay lugar en ambas listas para dos clarines y en ellas aparecen Felipe Crespo como Primer Clarín y Antonio Schariel como segundo. Se trata a todas luces de una errata, pues, además, las listas en cuestión incluyen a otros miembros de la capilla de 1759 encabezados por el propio Nebra, quien ocupa el puesto de Clave Segundo²⁷. [Vase tabla 1]

Al describir las actividades que organizó para los reyes Fernando y Bárbara, Farinelli alude implícitamente a las actividades de Sarrier. Como miembro de la orquesta del teatro, se consigna su salario —"60 reales por representación, 30 por ensayo y 10 por refresco"²⁸ — mientras que al referirse a la orquesta de Aranjuez, el documento es poco más explícito, como apunta Consolación Morales:

"Estos treinta miembros de la orquesta se trasladaban a Aranjuez en diferentes fechas que oscilaban entre el 23 de abril y el 28 de mayo, con gastos de viaje y estancia pagados por la Casa del Rey. Cobraban su sueldo por la Tesorería del Teatro, recibiendo por cada ensayo y representación de serenata, 'lo mismo que en Madrid por las óperas'. Recibían además una gratificación especial los días de embarco, que era de 60 reales cada vez para los que no tocaban en la *La Real*, y para el traslado

²⁷ En realidad, la lista del Buen Retiro incluye a todos los músicos de la orquesta de Aranjuez, sólo que varios de ellos aparecen escritos con ligeras variantes (Antonio Villasón por Antonio Villansón, violonchelo; Esteban Hiseren por Esteban Isern, violinista; etc.) al igual que el caso Schariel por Sarrier. En su índice onomástico, Martín Moreno no anota estas discrepancias cuyo origen es el propio trabajo de Farinelli. De hecho, en su *Descripción del estado actual...* el nombre de

Sarrier aparece escrito como Schariel y posteriormente como Chariel, siempre como clarín y junto al de su colega Felipe Crespo. Esta divergencia de escritura permite suponer que en realidad se trata del apellido Xarrier.

²⁸ Carlos Broschi Farinelli, cit. en Consolación Morales Borrero, *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI, Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987; p. 20.

al embarcadero se les facilitaban coches de la Real Caballeriza 'en consideración a la grande distancia'²⁹.

"60 reales para los que no tocaban en la La Real". La Real era la primera de una serie de quince embarcaciones que formaban la llamada Escuadra del

Tajo. Farinelli, buscando nuevas diversiones para sus musicales altezas ideó esta flotilla que realizaba viajes por el río Tajo "desde el embarcadero del Sotillo hasta el puente de la Reina", unos siete kilómetros de recorrido. Los viajes se realizaban por la tarde y co-

| | Antonio Sarrier al servicio real | Músicos de la Real Capilla | Otros músicos | Otros sucesos |
|------|-----------------------------------|--|--|---|
| 1725 | Timbalero de la Real Caballería | Joseph de Torres (Maestro de Capilla) José de Nebra (organista) | | |
| 1728 | | | Domenico Scarlatti llega a España | |
| 1734 | | Francesco Corselli llega a España | | |
| 1736 | Trompeta de la Real Caballería | | | |
| 1737 | | | Carlos Broschi llega a España | |
| 1738 | | Muere J. de Torres. Corselli es designado Maestro de Capilla | | |
| 1743 | | | | Fundación del Colegio de Santa Rosa Maria |
| 1746 | | | | Fernando VI asciende al trono |
| 1749 | Segundo clarín de la Real Capilla | | | |
| 1751 | | Nebra es designado vice-maestro de Capilla | | |
| 1752 | | | Antonio Soler llega a El Escorial | |
| 1757 | | | Antonio Soler Maestro de Capilla en El Escorial Muere Scarlatti | |
| 1758 | | | | Muere Bárbara de Braganza |
| 1759 | | | Carlos Broschi abandona España | Muere Fernando VI |
| 1762 | Nuevo 2º clarín | | | |

TABLA 1. Sarrier y sus contemporáneos

menzaron en 1752, durando al menos hasta 1757 cuando Farinelli termina su *Descripción*. Ni que decir de estos viajes llenos de placer y de música: basta con imaginar aquellas tardes de clima perfecto donde a la puesta del sol se encendían las velas dispuestas previamente a la orilla del río y donde a los placeres de la vista se sumaban los del oído. Antonio Sarrier tomó parte en estos paseos: ocupaba su lugar en la fragata *San Fernando* y *Santa Bárbara*, tercera de la escuadra, junto a las damas de honor de la Reina y el resto de sus colegas, "*músicos instrumentistas que, alternativamente con los de la Real, hacen un armónico gustoso embeleso al oído*"²⁹.

Tomando en cuenta lo anterior, bien pudiera pensarse que la de Sarrier es una "sinfonía acuática", destinada a acompañar aquellas horas de placer. Al menos, el escenario de estos paseos musicales parece más propicio a la ejecución de la obra que cualquiera de las demás funciones reales, tanto las del teatro como las de la capilla. Sea como fuere, la presencia de Sarrier en la mayoría de los reales sucesos musicales —en la ópera, en los palacios, en los paseos y en la capilla— confirma sus méritos musicales y le hace partícipe constante de una vida de exuberancia musical encabezada por aquellos dos reyes melómanos y su singular cantante, inventor de entretenimientos.

IV.

A pesar de contar con alguna información sobre la carrera musical de Sarrier en España, la pregunta continúa en el aire: ¿cómo llegó esta *Obertura* a la Nueva España y en qué momento?

Lamentablemente el resto de los documentos sobre Sarrier localizados en el Archivo General de Palacio sólo confirman los movimientos de la trayectoria esbozada anteriormente. De tal suerte,

aclarar la presencia de Sarrier en la capital michoacana sigue siendo un ejercicio difícil de abordar aunque en su asociación con la Real Capilla se localiza una conexión interesante. Quizá —como se sugirió anteriormente— la Capilla Real pudo haber sido objeto de alguna petición para que enviase música al recién formado Colegio de Santa Rosa, fundado en 1743. A simple vista parecería que la figura del Capellán y Gran Limosnero de la Corte —ejecutor de los destinos de la capilla— estaba relacionada directamente con la Nueva España, pues era asimismo Patriarca de las Indias Occidentales. Pero la existencia de esta autoridad eclesiástica no debe confundir ya que se trata de un título sin jurisdicción alguna. No obstante, el flujo de "papeles de música" entre instituciones peninsulares y novohispanas es un hecho del que puede dar testimonio cualquier archivo catedralicio y del cuál se benefició el colegio novohispano depositario de Sarrier y su *Sinfonía*: así lo confirma la presencia en el archivo de Las Rosas de otras obras directamente asociadas a la Capilla Real, algunas de las cuales llevan incluso la leyenda "Alcázar", lo que indica que fueron copiadas en España. Por ejemplo, se hallan ahí obras de José de Torres y Martínez Bravo, maestro de la Capilla Real entre 1720 y 1738; y también de José de Nebra Blasco, estricto contemporáneo de Sarrier y vicemaestro de la Real Capilla entre 1751 y 1768. Son precisamente las obras de este autor las que aportan más datos sobre su origen. Por ejemplo, su *Missa con acompañamiento de violines y trompas* guarda la indicación de "Alcázar, se copió el año de 1778". Otra de sus obras, un villancico para la vigilia de difuntos está fechada en 1770, año que sólo puede señalar el momento en que fue copiada. Esta fecha —aunada a la relación que existió entre Nebra y Sarrier y que se detalla más adelante— pudiera ser importante para situar la aparición en tierras novohispanas de la obra que nos ocupa³¹.

²⁹ *Ibidem.*; pp. 21-22.

³⁰ *Ibidem.*; p. 63.

³¹ Para los títulos de las obras de Joseph de Torres y José de Nebra localizadas en el archivo cfr. Miguel Bernal Jiménez, *El Archivo musical... Al parecer, según el Ynventario general de las obras de música que*

tiene el archivo de esta Santa Yglesia (Catedral de Morelia, 1902) —re-cientemente localizado por Benjamin Lipkowitz— hay al menos un *Miserere* (a 4v. y 8 instrumentos) de José de Nebra en la catedral michoacana. (Agradezco a Benjamin Lipkowitz su autorización para citar este dato y para consultar dicho catálogo.)

Otra pregunta sin aparente respuesta definitiva se refiere al propósito de la *Sinfonía* en el colegio novohispano. ¿Quiénes la tocaron? ¿En qué ocasiones? Responder estas preguntas implica revisar las tareas musicales que alimentaba el archivo depositario de la *Sinfonía*.

El Colegio de Santa Rosa María —a diferencia de otros colegios y conventos novohispanos donde también hubo actividades musicales permanentes— tuvo desde sus orígenes una clara vocación musical, misma que se advierte en una serie de datos relativos a su funcionamiento. Siguiendo a la muerte de su fundador, el obispo Mathos Coronado, el colegio tuvo que buscar quien se hiciera cargo de su porvenir. Las autoridades eclesiásticas encontraron en Don Francisco Xavier Vélez al hombre capaz no sólo de dirigir los destinos del colegio sino de consolidar su futuro. Tan así fueron las cosas que a su muerte, Vélez dispuso cuatro mil pesos de herencia no para la subsistencia del colegio sino “para ser aplicados a la escoleta de música”³². Que se trataba de una suma de gran envergadura nos lo revela el hecho de que en 1767, año de su muerte, el gasto semanal de ese año ascendió a sólo ¡mil doscientos veinticuatro pesos! Es evidente que el Prebendado Francisco Xavier Vélez se preocupó por dar al colegio una clara vocación musical, esperando con ello que las egresadas que quisieran entrar a un convento suplieran la falta de una dote con sus habilidades musicales. Después de todo, el de Santa Rosa era en principio un colegio para huérfanas, así que no se podía esperar que sus internas viviesen siempre a expensas de protecciones y limosnas. Que la música podía jugar un papel fundamental en la vida adulta de las colegialas fue un hecho reconocido claramente por el Preben-

dado Vélez quien obtuvo en 1744 la autorización para bendecir y decir misa en la capilla del colegio, lo que por supuesto implicaba una constante actividad musical. Quizá por todo ello Vélez nombró primer mayordomo del colegio a don Francisco Xavier Ortiz de Alcalá, quien era “ayuda de Sochantre y Bibliotecario de la capilla catedralicia [de Valladolid] en 1740 [...] escribió música para ellas [para las Rosas] y fue uno de sus primeros maestros”³³. Pero no sólo la pasión musical de estos hombres sino un sinfín de actividades del colegio denotan una interesante vida musical. Sabemos que las propias internas seleccionaban anualmente a una Maestra de Capilla “cuya misión era dirigir, instruir, vigilar y repartir entre las cantoras los pagos que se hacían al coro cuando intervenían en una misa”³⁴ de lo cual se desprende que las actividades musicales del colegio generaban ingresos para las internas. También se sabe que regularmente se contrataron “maestros músicos” que a razón de un real y medio otorgaban lecciones diarias a las colegialas, e incluso los egresos de la institución registran continuamente erogaciones en “papeles de música”, reparaciones a instrumentos y pago de músicos; gastos generalmente mayores a los erogados, por ejemplo, en honorarios médicos aunque nunca superiores a la cantidad anual requerida para comprar el chocolate que las rositas bebían con singular asiduidad³⁵.

Si la *Obertura* de Sarrier fue ejecutada por la Capilla del Colegio de Santa Rosa, lo más probable es que ello ocurriese en alguna de las funciones extraordinarias que de vez en cuando tenían lugar, ocasiones en que los músicos de la iglesia solían reforzar las filas de la Capilla de las Rosas³⁶. Tomando en cuenta la existencia de estos refuerzos que se sumaban a los recursos nada

³² Todos los datos referentes a la economía y funcionamiento del Colegio de Santa Rosa han sido tomados de Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979.

³³ Miguel Bernal Jiménez, *La música en Valladolid...*; p. 40.

³⁴ Archivo Casa de Morelos, Legajo 26. Estado de la Renta del Cole-

gio de Sta. Rosa Ma. 1783, cit. en Carreño: *El Colegio de Santa Rosa María...*

³⁵ Véase el trabajo de Carreño para una visión global de la economía del Colegio de Santa Rosa María.

³⁶ Se conserva poca información sobre estas funciones, aunque algunos testimonios como el existente sobre la función ofrecida en honor del obispo en 1774 nos da una idea de cómo discurrían las mismas: “Gas-

Violín

f

Violonchelo y contrabajo

etc.

compases 1 - 5

Ejemplo 1

modestos del propio colegio, no es difícil imaginar a la música de Sarrier resonando por las cúpulas y pasillos del singular colegio michoacano con motivo de cierta ocasión especial, de algún “coloquio” o bien de alguna celebración del día de Santa Rosa, festejos en que lo más selecto de la sociedad vallisoletana tenía acceso a las bondades culinarias y musicales de las rositas.

Esa curiosa vida musical del colegio parece situarlo a medio camino entre la perspectiva de alguien que como Bernal vio en la historia de Santa Rosa al primer conservatorio de América y la de otros autores como Carreño quién apunta que además de la educación religiosa, se enseñaron ahí “rudimentos de lectura, escritura, aritmética, moral, conducta y música”³⁷. Por supuesto no se trató de una escuela profesional de música ni el colegio difiere en apariencia de otras instituciones novohispanas semejantes. Sin embargo, es un hecho que la música jugó un papel preponderante e inusual para su tiempo en la vida de esta institución y que la música de su archivo implica no sólo un extraordinario gusto musical sino habilidades y conocimientos técnicos que sobrepasan la categoría de simples rudimentos.

tos erogados en el festejo del coloquio que hizo este colegio de Niñas de Santa Rosa Ma. al Ilmo. Sr. Don Luis Fernando de Hoyos y Mier, Obispo de Michoacán” [...] 8 pesos a don Anastasio de Alcozer por la composición de la música. 7 pesos que se pagaron a los músicos de la iglesia que tocaron en la función (30 abril de 1774)” (Cfr. Gloria Carreño, *op. cit.*; p. 106).

³⁷ Gloria Carreño, *op. cit.*; pp. 131-132.

³⁸ Rafael Mitjana, *La Música en España* (Arte Religioso y Arte Profano), ed. de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993; p. 254. Al describir el estilo de Corselli, Nicolás Solar Quintes apunta diferencias semejantes en una descripción que bien pudiera aplicarse a Sarrier: “obras en las que brillaba una suave modulación y un exquisito gusto moderno, aunque no tenía toda la severidad clásica de nuestra antigua música religiosa”. (Cit. en Alfonso Martín Moreno, *op. cit.*; p. 48).

V.

¿Cómo situar la música de Sarrier tomando como fondo las vicisitudes musicales del reinado de Fernando VI? Creo suficiente evocar los primeros compases de la *Sinfonía en Re* —con su festivo carácter profano y su llamativo tiempo ternario (ver ejem. 1)— para establecer que se trata de una obra que se sitúa muy cerca de las oberturas italianas de la segunda mitad del siglo XVIII, del estilo empleado por Doménico Scarlatti o Soler, y un tanto alejada de la escritura teñida por la práctica religiosa que fue favorecida por Nebra y sus seguidores, estilo que en sus momentos más adustos — a decir de Rafael Mitjana— resultaba: “admirable por la grandeza y majestuosidad del conjunto como por el sentimiento y dolor que traduce, pues Nebra era todavía un espíritu sano y fuerte, alimentado por las gloriosas tradiciones nacionales [v.g. españolas] de las que es uno de sus últimos defensores”³⁸.

Ya que nos referimos a la obra en sí misma, no está de más hacer un par de observaciones. Según se desprende del siguiente esquema, se trata a todas luces de una obra que emplea la forma sonata en su acepción más general: [Vease tabla II].

| | Exposición | | | | Desarrollo | | | Re exposición | | |
|--------------------|------------|-----|--------------|---------------------------|------------|-------|---------|---------------|----|------|
| nº de compás | 9 | 13 | 24 | 39 | 48-53 | 54-65 | 66-73 | 74 | 83 | 98 |
| material temático | A2 | A3 | B | Coda (Basada en A2) | (B) | (B) | (B) | A | B | Coda |
| secuencia armónica | ReM:1 | I-V | V= LaM: I | I | I-V | III | iv- -I= | I | I | I |

TABLA II



Ejemplo 2

Por supuesto, el empleo de semejante estructura hace de esta obra una de las manifestaciones tempranas de la forma clásica por antonomasia en territorio novohispano, aunque al respecto existen algunos antecedentes. El más importante parece ser la llamada “sonata” de Santiago de Murcia compuesta por las últimas tres piezas del Códice Saldivar nº 4³⁹. Craig Rusell se ha referido a la última de ellas como “*forma sonata madura, incluyendo diferenciación de temas, una inteligente y significativa sección de desarrollo y una recapitulación modificada*”. En efecto, todo ello así ocurre, aunque el término “forma sonata madura” me parece un poco generoso. Santiago de Murcia utiliza en esta pieza dos temas contrastantes, pero el segundo de ellos se basa en un fragmento del primer tema. Por ello, y aún cuando ninguna de estas dos obras posee todas las características que el término forma sonata implica

³⁹ Vid.: Craig Rusell, *Santiago de Murcia's Códice Saldivar*, nº 4, 2 vols., University of Illinois, 1995.

en Haydn, la de Sarrier se acerca mucho más al modelo de la sonata clásica, más que la obra de Murcia donde hay una variante importante e interesante — igualmente avanzada para su tiempo— del modelo de sonata desarrollado por Scarlatti o Soler. Por todo ello —y mientras no se descubran obras anteriores— es posible referirse a la *Obertura* de Sarrier como la primera sinfonía hasta hoy conocida en América.

Resulta singular que la de Sarrier sea una obra más avanzada estructural y estilísticamente hablando que las sonatas de sus ilustres colegas. Y ello a pesar de que se trata de una forma sonata relativamente primitiva⁴⁰ como se desprende, por ejemplo, de su re exposición abreviada o de su corto desarrollo, donde el autor pasa de una cadencia a una nueva tonalidad sin mayor preámbulo o elaboración, tal y como sucede entre los compases 53-54 y 65-66:

| | | | |
|------------|-----|-----|---------|
| compás: | 53 | 54 | 65 y 66 |
| tonalidad: | MiM | DoM | Rem |

Además, la brevedad de la obra y lo escolástico de su fuga final, ingrediente que lo vincula inexorablemente a Mozart, no dejan de ser signos, concesiones, a un gusto musical cercano al estilo

⁴⁰ Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, New Jersey: Prentice Hall, 1979; p. 62) describe el primer movimiento de esta obra como “el típico primer movimiento de una sinfonía pre-clásica (las cursivas son mías): una exposición bitemática [...], alguna elaboración temática en la sección central [...] y una recapitulación abreviada”.



compases 9 - 11

Ejemplo 3

galante pero que no acaba de ser el de Haydn y que aún en la corte de Farinelli debía sentirse suave y sin mayores aventuras. Por ello, la obra de Sarrier no denota grandes contrastes entre sus materiales temáticos, característica que es en general una de las prerrogativas del "estilo sonata", como lo llamó Tovey. Incluso —hurgando en el baúl de lo técnico— el empleo de una parte del primer tema (indicado "A2" en el diagrama) para elaborar la coda podría situar a Sarrier más cerca de Scarlatti de lo que pudiera parecer a simple vista: hay al menos un paralelismo —que quizá es sólo eso— entre el procedimiento seguido por Sarrier y el papel que ciertos materiales de corte cadencial juegan en las sonatas de Scarlatti; lo que Kirkpatrick llama *crux* y que depende precisamente de que dicho material cumpla dos funciones primordiales dentro de un esquema binario, a saber, establecer la tonalidad que cierra ambas partes de la obra así como el paralelismo temático entre las mismas (ver ejem.3)⁴¹.

VI.

Considerar la sinfonía de Sarrier a la luz de la información expuesta anteriormente permite una revalorización. No tanto de su estilo o su valor intrínseco, pero sí de lo que esta obra puede representar para la historia musical tanto de España

como de México. En el archivo novohispano se localiza un fragmento valioso y prácticamente ignorado en España de ese exuberante siglo XVIII, un fragmento que vale por sí mismo pero también porque se trata de una obra profana e instrumental que no pierde de vista los avances cruciales de la música europea experimental por aquel entonces. En este sentido, la *Obertura* de Sarrier es un antecedente claro del sinfonismo clásico español de Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826) como ya se apuntaba al comienzo de este trabajo. Por otra parte, la obra de Sarrier no deja de ser —dentro de la historia musical mexicana— un testimonio del esplendor musical michoacano, pero su presencia va más allá. El estilo que denota la *Sinfonía* de Sarrier permite leerla como una manifestación del cambio que se va gestando en la música novohispana hacia finales del siglo XVIII y que se siente por igual en la obra de otros autores tales como Ignacio Jerusalem. Es este cambio —que hará de la música un objeto placentero y no representativo— el que lleva al gusto musical novohispano hacia una nueva forma de relacionarse con la música, sobre todo entre la clase criolla. Es así como florecen en la práctica musical de la sociedad novohispana el comercio de instrumentos de teclado (que permiten hacer de la propia casa un espacio musical más completo), la llegada definitiva del clasicismo vienes —encabezado por Haydn— y un giro definitivo hacia la música instrumental, evidente hasta en la propia iglesia donde el llamado "verso orquestal" florece con ahínco. La gran mayoría de la música reunida en el archivo de Las Rosas —con la sinfonía de Sarrier a la cabeza— acusa ese nuevo gusto por el Barroco tardío y por un Clasicismo temprano que en términos de preferencias musicales se identifica con aquellos criollos que al terminar el siglo XVIII comenzarán a fraguar la Independencia. En este sentido es posible apuntar una clara correspondencia entre el neoclasicismo de Manuel Tolsá o Francisco Tregueras y la música de Sarrier.

Más aún, la presencia de Sarrier en la antigua Valladolid de criollos ilustrados e inconformes —la Valladolid de Díaz de Gamarra y de Hidalgo— no

⁴¹ Por supuesto, este procedimiento recuerda el ya señalado en torno al *Allegro* de Santiago de Murcia.

deja de ser inquietante, aún cuando las posibles inferencias de la historia sean más aptas para un novelista que para un musicólogo. Después de todo, no se necesitan muchos más ingredientes para imaginar a varios de los insurgentes —Hidalgo, Morelos, Allende, Abásolo— sentados en alguna ocasión en cualquiera de las festividades del Colegio de las Rosas, escuchando la música de Sarrier: A Morelos e Hidalgo les bastaba caminar unos cuantos metros para ir de San Nicolás a Santa Rosa; a Allende o Abásolo su amistad con el mayordomo del colegio les aseguraba una invitación a cualquiera de las festividades. Precisamente el capitán José María García de Obeso, Mayordomo del Colegio de las Rosas, fue quien se encargó de demostrar que la institución era más que propicia

para albergar aires insurrectos, pues encabezó en 1809 una revuelta contra los españoles que le llevó a la cárcel y de la que apenas lograron escapar Allende y Abásolo. Se trata de una coincidencia notable, pues la música de Sarrier y la independencia mexicana encuentran en el Colegio de las Rosas un punto en común. Más aún, quizá algo del equilibrio y la nitidez característicos de esa música representara parte de los sueños de aquellos criollos a punto de volverse insurgentes. Destino improbable, sí, pero no imposible para una música tan escurridiza y sujeta a interrogantes como su propio autor: Antonio Sarrier, clarín segundo de sus melómanas majestades Don Fernando y Doña Bárbara, sinfonista de ambos mundos curiosa y afortunadamente⁴².

⁴² El presente trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo del Centro de Documentación Musical (Madrid) dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura de España. Agradezco a mi amigo y colega Luis

Robledo sus valiosos comentarios sobre el funcionamiento de la Real Capilla, así como la autorización para citar su artículo sobre la misma, cuya copia me fue amablemente otorgada por el Dr. Emilio Casares Rodicio.



Bibliografía

María Salud Álvarez Martínez, *José de Nebra y Blasco, vida y obra*. Prólogo de Lothar Siemens, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1993.

Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

Miguel Bernal Jiménez, *El Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*. Morelia Colonial (Morelia): Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

"La música en Valladolid de Michoacán". *Nuestra Música*, México: CENIDIM, año VI, nº23; pp. 153- 176, y año VII, nº 25; pp. 5-16, 1952-1953. Reimpresión facsimilar, 1993, 7 vols.

Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743 -1810*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979.

Gilbert Chase, *The Music of Spain*, Nueva York: Dover, 1951.

Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1.670-1.738)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

Ann Livermore, *A Short History of Spanish Music*. Londres: Duckworth, 1972.

Ricardo Miranda, "Journeys of musical pleasure: Antonio Sarrier's Obertura (Morelia, XVIIIth century)". En Congreso internacional "A Celebration of

Latin American Music", Dartmouth College, Hanover, EE.UU., 1996 (inédito).

Rafael Mitjana, *La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*. Ed. de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993.

Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española, tomo 4, siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Consolación Morales Borrero, *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI, Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987.

Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Esperanza Pulido, "Antonio Sarrier". *Heterofonía*, núm. 62, México, septiembre-octubre, 1978.

Luis Robledo, "Capilla Real". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE-INAEM, inédito. (Con permiso del autor.)

Craig Rusell (editor): *Santiago de Murcia's "Código Saldivar N° 4" A Treasury of Secular Guitar Music From Baroque Mexico*. 2 vols., Chicago: University of Illinois Press, 1995.

Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*. Nueva York: Norton, 1940.

Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970.

"Francesco Corselli", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (editor), Londres, Macmillan, 1980; t.4, p. 805.

Jorge Velazco, "La Sinfonía de Sarrier". En *La música por dentro*, México: UNAM, 1988; pp. 483-486.

"Música orquestal del siglo XVIII en la Nueva España". En Manuel Toussaint, *su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992; pp. 157-168.

Varios autores, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

Fuentes manuscritas

Archivo General de Palacio (Palacio de Oriente, Madrid): caja 985, expediente 24; caja 985, expediente 23; caja 262, expediente 6 y legajo 1.119. (Real Capilla, sección administrativa, "Faltas de asistencia del mes de mayo de 1762").

Carlos Broschi Farinello (Farinelli), *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año 1747, hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos, según se expresa en este Primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinello Criado familiar de S.s. M.s. Año de 1758*

Francisco Banegas Galván, *Ynventario general de las obras de música que tiene el archivo de ésta Santa Yglesia (Morelia, noviembre de 1902)*.