

**Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un
insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán
radicado en La Habana colonial. Pretexto para un relato
auto-etnográfico y la biografía de un documento musical**

Miriam Escudero

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 45-76

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial. Pretexto para un relato auto-etnográfico y la biografía de un documento musical

Para descifrar aquellos elementos (circunstancias, antecedentes, acontecimientos, relaciones invisibles, posturas intelectuales) que median la correspondencia biunívoca entre sujeto creador (historia de vida) y obra de arte, la musicología se ha expresado, entre otros géneros, a través de la biografía del sujeto. Atendiendo a que el documento musical, en sus múltiples variantes, es evidencia constatable del proceso de creación musical, propongo que, posicionados desde la gestión del patrimonio cultural, biografiemos al objeto, descifrando, a la vez, contextos y razones del investigador y el investigado; paradoja de la unicidad del trabajo patrimonialista. Como resultado, la construcción de ese nuevo conocimiento sustenta una preservación que va más allá del cómputo de datos y la descripción factual, revalida ese bien cultural, y sirve como mediador para su inserción refuncionalizada en la práctica social de la escena musical.

Palabras clave: documento musical, patrimonio musical, estudios culturales

Regarding a solemn service in the Cathedral of Mexico, a Navarrese insurgent, and the lost score of a Catalan, based in The Colonial Havana. An excuse for an autoethnographic story and the biography of a musical document

To decode those elements (circumstances, background, events, invisible relationships, intellectual postures) that mediate the two-way interaction between the creative subject (life story) and artwork, musicology has expressed itself, among other genres, through the subject's biography. Since the musical document, in its many variants, is evidence of the process of musical creation, I propose that, positioned from the management of cultural heritage, we write the object's biography, deciphering, at the same time, contexts and reasons of the researcher and the investigated; paradox of the uniqueness of heritage work. As a result, the construction of this new knowledge supports a preservation that goes beyond data computation and factual description, revalidates that cultural good, and serves as a mediator for its refuncionalized insertion into the social practice of the music scene.

Keywords: musical document, musical heritage, cultural studies

Credenciales conceptuales

Vivimos en la era de las etiquetas, *hashtags*, posicionamientos, seguidores, “areopagitas”, así que lo primero es cumplir con las presentaciones formales y decirles que, desde la musicología (en tanto ciencia sobre el arte musical), me aplico a la gestión del patrimonio cultural. Ello quiere decir que privilegio el estudio del “documento” como evidencia del hecho sonoro, lo que hace que la información que deriva de ese objeto facilite un acercamiento al fenómeno “místico” de la música (en tanto lenguaje de emociones) desde las huellas de su praxis. En consecuencia, al examinarlo, historiarlo y contrastarlo se puede obtener un conocimiento aplicable a la interpretación musical.

Desde la gestión de la cultura, el documento se ha erigido en continente idóneo para perpetuar la memoria del patrimonio inmaterial (intangibles), lo que ha valorizado estos bienes culturales a través de organismos decisores que evalúan la condición patrimonial de uno u otro objeto y la inmediatez de acciones para su conservación física. Por tanto, fundamentar nominaciones, amén de los intereses de poder que las rigen, debe ser una de las contribuciones de la musicología actual a la urgente necesidad de preservar la información.

Desde los estudios de patrimonio musical, los biografiados son los documentos, y es su testimonio el que va revelando el camino a seguir para construir “aproximativamente” el contexto de la obra musical. En ausencia del creador/intérprete y su memoria directa, de la música y su sonido, de la escena y su público, del productor y su comercialización, el musicólogo se convierte en una especie de investigador forense. Para ello es imprescindible contrastar las diferentes tipologías documentales (directa o indirectamente relacionadas con el fenómeno estudiado) a fin de esclarecer datos que sirvan como pivote a la interpretación.¹

Los documentos musicales, la partitura (música anotada), la imagen (iconografía), la grabación (música programada), el instrumento (organología), las cartas, los programas de mano, los tratados (gestión y difusión de la actividad musical), todos aportan evidencia desde diferentes posiciones —en esta especie de juego de Clue² o serie de CSI (*Crime Scene Investigation*)— de cómo el individuo (creador/intérprete)

1. Véase, por ejemplo, Julio Mendivil, “Los instrumentos musicales como herramientas de la cultura”, en *En contra de la música* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016), 154-159.

2. Mi hermano, primos y yo éramos expertos en el Clue (era de los juegos de mesa) que había quedado en casa como remanente anterior a la Revolución Cubana (1959).

produce su arte, y cómo es gestionado, consumido y reinventado.³ Para su escrutinio se han de tomar prestadas las herramientas de otras materias auxiliares (historia, sociología, antropología, física, comunicación, estética, archivística, etnología, filosofía y hasta teología). Es decir, que para su disección y análisis aplicado a la música se podría apelar al método histórico-lógico, la iconología, la teoría de redes, las mediciones acústicas (y un gran etcétera).

Por más de dos décadas, una parte de mi historia de vida se ha centrado en el estudio de los documentos (en tanto contenedores de información sobre música) en correlación con la tendencia de interpretación históricamente informada. Y aquí hago un alto para confesar que, aun así, no me adscribo al “sentido literalista” de ejecución, por ejemplo, de la música anotada (en cualquiera de sus manifestaciones), sino que asumo el “sentido espiritual” que hace que la información, en este caso, de la “partitura” o del “portador” no sea intocable, ni sagrada, sino posible de ser descifrada desde múltiples significados y aplicaciones. De ahí que los resultados de investigación aporten la mayor cantidad de datos útiles a cualquier decisión, sea en consecuencia o en negación.⁴

Sopesando varios temas para este dossier dedicado a la biografía musical estuve valorando abordar de manera autocrítica la historia de vida de Esteban Salas —sobre la que ya escribí y a la que debería volver con la madurez del medio siglo que me asiste—. Pero nunca me propuse entender la vida de Salas sino su obra, y la emoción que la sustenta, el correlato entre arte y función. Así que, con el ánimo de juntar lo útil a lo agradable, elegí un tema relacionado con mi próximo “biografiado”: Cayetano Pagueras (Barcelona, siglo XVIII-¿La Habana?, siglo XIX).

Hagamos de este artículo un “documento de gestión de la actividad musical” con el auxilio de varias herramientas: la microhistoria (que parte del suceso a los detalles locales y de documentos o materiales muy específicos), la necesaria comparación entre puntos de referencia (como enseñan las ciencias exactas), el método auto-etnográfico, la

3. A propósito de esta reflexión véase el concepto “complejo de performance” desarrollado por Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020); y Alejandro L. Madrid y Robin Moore, “Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance”, *Boletín Música*, Vols. 42-43 (2016): 3-55. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/boletinmusica>

4. Miriam Escudero, “‘El retorno de las carabelas’: el Conjunto Ars Longa y la performance inculturada de la música colonial hispanoamericana”, en *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 597-609. Disponible en: https://www.academia.edu/41702836/_El_retorno_de_las_carabelas_el_conjunto_Ars_Longa_y_la_performance_inculturada_de_la_m%C3%BAsica_colonial_hispanoamericana_

hermenéutica, pero sobre todo hagamos un ejercicio de reflexividad a lo Pierre Bourdieu,⁵ y “objetivemos al sujeto de la objetivación”,⁶ motivados por la “lectura” de películas como *Magnolia*,⁷ *Babel*⁸ o la novela *Cien años de soledad*,⁹ cuyas historias sincrónicas se conectan, desencadenan o catalizan a partir de sucesos relacionados entre sí por la teoría del caos (efecto mariposa) y la dialéctica que nos irá situando en nodos de encuentro cada vez que la espiral de la historia dé una vuelta a los acontecimientos.

De cómo encontré la obra de Cayetano Pagueras (relato auto-etnográfico)

El cronómetro se sitúa primeramente en 1995, aunque podríamos comenzar desde “el principio de los tiempos”, pero el estudio de caso nos sugiere asociar el *benchmark*¹⁰ (la cota de referencia histórica) con el momento mismo en el que un cúmulo de experiencias y conocimientos precipita los acontecimientos (ley de causa y efecto). Siempre prevengo a mis estudiantes acerca de la tentación de ubicar el inicio de cualquier narración en el “paleolítico inferior, período formativo” del hecho que estudian.

Podría realizar la exégesis de las condiciones objetivas y subjetivas que me condujeron a la musicología: la trayectoria musical de mi madre en la Convención Bautista de Cuba Occidental, de cómo me inició en la música de la iglesia; el “milagro” que me permitió, siendo religiosa en medio de una revolución marxista y partidistamente atea, acceder al Conservatorio de Guanabacoa..., pero nada de ello enlaza con Cayetano Pagueras; ese *background* solo coadyuvó a situarme en 1993, en el Instituto Superior de Arte (ISA, ahora Universidad de las Artes), para estudiar musicología.

Apelo a mi memoria, entrenada en la observación participante, y les convido a compartir la clase de historiografía musical de la profesora Victoria Eli,¹¹ heredera de la

5. Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008).

6. Pierre Bourdieu, “Objetivar el sujeto objetivante”, en *Cosas dichas* (Buenos Aires: Gedisa, 1997).

7. *Magnolia*, dirigida por Paul Thomas Anderson (Burbank: New Line Cinema, 1999).

8. *Babel*, dirigida por Alejandro González Iñárritu (Paris: Central Films, 2006).

9. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968).

10. Aprendí esta palabra y su uso técnico como parte de la historia de vida que compartí con mi primer marido, un topógrafo. No siempre el aparato conceptual deriva de la historiografía.

11. Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, eds., *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015).

escuela de pensamiento musicológico fundada por Argeliers León,¹² que a su vez entronca con Fernando Ortiz,¹³ su énfasis en la etno-musico-logía¹⁴ y el conocimiento de las matrices culturales que se amalgamaron en el ajiaco de la identidad cubana.¹⁵

Ahí estoy, sentada, pensando sobre qué tema disertar en una futura tesina, y se me ocurre que sería pertinente estudiar la práctica musical de las congregaciones evangélicas en Cuba. Ello conecta con mi herencia identitaria y los hechos que la justifican: la Guerra de Independencia de Cuba (1868-1878) que propició la entrada de los misioneros protestantes (herederos de los que navegaron alguna vez a bordo del *Mayflower*); la expulsión de los judíos de España y un bisabuelo francés-sefardí-masón (que quizás descendía de aquellos, y repudiaba a los católicos); la reunificación de Italia y un trastatarabuelo que luchó junto a Garibaldi, estudió medicina en París, y apareció en la “Isla”, legando a su nieta, mi bisabuela, la rebeldía para desafiar convenciones. Ella, quien por amor a un marido contestatario, no bautizó a sus hijos y los educó en un colegio Metodista (para que no fueran católicos... ¡pero devinieron bautistas!); el sentido patriótico de otro antepasado, que firmó el acta del levantamiento insurgente en 1868; la leyenda del bisabuelo músico, mulato-chino y trovador... Un momento, ¡alto!, que puede que llegue al paleolítico inferior. Todo esto me conducía a escudriñar un tema de música, creía yo, para el que tenía la emoción sensorial, el palpito conducente a la reflexión vivencial y el compromiso heredado, más allá de la *music theory*.

Por su parte, la causalidad había colocado a Victoria en el foro del Segundo Encuentro Internacional de Musicología convocado por Isabel Palacios¹⁶ como parte de la programación del Tercer Festival de la Música del Pasado de América (FUNVES-Camerata de Caracas, Caracas) del 5 al 11 de diciembre de 1994. En ese espacio, en el que se debatió el tema de los archivos de música en Latinoamérica, con especial énfasis

12. Argeliers León, *Del canto y el tiempo* (La Habana: Pueblo y Educación, 1974).

13. Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols. (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1955).

14. Mientras que la musicología tradicional se dividía en dos tendencias fundamentales (histórica y sistemática), radicando su diferencia, *grosso modo*, en el objeto de estudio y el punto de observación del experto, en Cuba el plan de estudios fue concebido por Argeliers de manera integral. De ahí que el estudio de los pares: sujeto/objeto-portador/documento fuera igualmente pertinente y se aplicara la musicología a todo proceso de creación de arte musical: al “etno” y su práctica, y a la construcción del “logos” de cualquiera de sus manifestaciones. En consecuencia, se debía aprender a descifrar el método de coordinación entre melos y armonía de una obra barroca, a la par que descifrar, en audición analítica, el patrón de una improvisación polirrítmica de tambores batá.

15. Fernando Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad* (La Habana: Impreso por Molina y cia., 1940).

16. Encuéntrese y escúchese la colección discográfica *Monumenta: la música colonial venezolana* (Caracas: Banco Mercantil de Venezuela, 2007-2011).

en los asociados al culto católico durante el período colonial, su comunicación se centró en el fondo de la Catedral de Santiago de Cuba.¹⁷

Le presenté a Victoria el proyecto al final del primer semestre. Estudiaría la música en las iglesias de culto cristiano en Cuba. Ella lo revisó; estaba más interesada en completar el canon historiográfico cubano de cuatrocientos años de ejercicio del catolicismo en Cuba y, con él, de la práctica litúrgica, así que sin miramientos recondujo el tema a la música de los archivos religioso-católicos y me propuso comenzar por la Catedral de Santiago de Cuba.

Aquí podría narrar los detalles de gestión de la actividad investigadora de un estudiante sin recursos económicos en la Cuba del Período Especial y de cómo, para conseguir pasaje y alojamiento, me enrolé en el coro femenino Lira y viajé en diciembre de 1995 a Santiago de Cuba con motivo del Festival Internacional de Coros. También podría escribir acerca de cómo concerté una entrevista con el Pbro. Jorge Catasús (encargado de la pastoral de la cultura en la Archidiócesis de Santiago) y Danilo Orozco, uno de los más talentosos musicólogos cubanos y además santiaguero. El objetivo de la operación: conseguir acceso al archivo de música de la Catedral primada y los manuscritos de Esteban Salas, considerados los más antiguos de la Isla. Pero con 25 años, apariencia menor, y en tercer año de la carrera, la academia y la iglesia prefirieron disuadirme de mi empeño.

De regreso a La Habana comencé la peregrinación por varios templos con una sola pregunta, “¿tiene en su iglesia un archivo de música?” Me respondieron a “portazos”. Paradójicamente, años después supe que en todas las iglesias en las que indagué había fondos de música, pero me negaron el acceso por intrusa/sospechosa de oficialismo. ¿Fue acaso el azar concurrente o la causalidad quien puso en mi camino al Padre Raúl Núñez? Él había estado atento a la pregunta por treinta años, pero nadie se la había hecho. Vecino de una colega del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC),¹⁸ defensor a ultranza de la cultura patria, su respuesta fue: “En la Iglesia de La Merced yo guardé las partituras en un armario” (salvadas de la barbarie que sucedió al Concilio Vaticano II, y los excesos del descarte de toda música acompañada de texto latino). Ningún archivo era tan importante como el de la Iglesia de

17. Victoria Eli, “Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba”, *Revista Musical de Venezuela* Vol. 16, N° 34, (1997): 65-75. Disponible en: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve>

18. Carmen Corral, especialista del CIDMUC, cuyo departamento de investigación dirigía la Dra. Victoria Eli.

La Merced porque allí, entre aquellos papeles estaba la música de Cayetano Pagueras.¹⁹ Ahora los lectores podrían cuestionar la sentencia anterior, y colocarme en la pira de los “canónicos”, así que argumento, que ninguno era más valioso y único en tanto antigüedad de la documentación conservada en relación con la Capilla de Música de la Parroquial Mayor y luego Catedral de La Habana; de relevancia local y potencial globalizable.

Volvamos en el tiempo varias espirales atrás de este camino dialéctico en la búsqueda de *La música en Cuba* y la significación que impele su interpretación. En 1944, Alejo Carpentier recibió el encargo de escribir un texto monográfico como parte de un plan editorial sobre la historia de la cultura latinoamericana. Con el sello de la colección Tierra Firme, el Fondo de Cultura Económica editó libros sobre hechos y protagonistas nacionales, “nacionalistas”, en el sentido de exaltación de valores propios, derivados de moldes indígenas y foráneos, pero con un resultado fusionado.²⁰ Entonces los teóricos se empeñaban en reinventar la historia, cambiar los personajes principales, por supuesto, sin dejar de validarse con “fórmulas” imperecederas como las de los canónicos Bach, Beethoven, Haydn, Mozart...²¹ Carpentier estableció como marco teórico “el afrocubanismo”, y su defensa a ultranza de la matriz africana como ingrediente fundamental de la música cubana. Por ejemplo, su capítulo “Una conjura en la Catedral de La Habana”, no es un texto de historia de la música. No es tampoco el análisis de una obra musical. Carpentier utiliza este acontecimiento como pretexto para desarrollar dos ideas, “factores”, que catalizaron la cocción del “ajjaco cubano”. La confrontación entre “europeos y criollos”, representada en los personajes Goetz (el germano) vs Rensoli (el cubano); y la defensa de los músicos afrodescendientes como intérpretes competentes discriminados, protagonizada por el irascible violinista criollo Joaquín Gavira. En busca de evidencias para su “novela musical”, se llegó a la Catedral de La Habana, y sobre los documentos concluyó lapidariamente: “El archivo de la iglesia conservaba en aquellos años [1800-1830], seiscientos veintitrés partituras, que

19. Miriam Escudero, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo* (La Habana: Casa de las Américas, 1998). Disponible en: https://www.academia.edu/42068897/El_archivo_de_m%C3%BAsica_de_la_iglesia_habanera_de_La_Merced_estudio_y_cat%C3%A1logo

20. Sobre el análisis de esta colección véase: Gustavo Sorá, *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 2017). Otro libro contemporáneo al de Alejo Carpentier sobre música fue el de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileña* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

21. Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review* Vol. 31, N° 1 (2010): 1-39. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/lat.2010.0006>

parecen haberse perdido en su totalidad. Había allí obras de Lazo de la Vega, de Goetz, de Gavira, de Pagueras, de Rensolí, a más de los grandes maestros europeos”.²² La música de nativos y canónicos, había desaparecido.

En febrero de 1996 dejé una nota a la profesora Eli que decía: “necesito encontrar datos de estos músicos”. En la lista ya figuraban las seis obras de Cayetano Pagueras localizadas en la iglesia habanera de La Merced y de varios maestros de capilla de la Catedral de La Habana en el siglo XIX. Del encuentro con ese fondo derivó mi relación profesional con el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, la Oficina del Historiador de La Habana y el CIDMUC.

Concluida la tesina sobre el archivo de música de La Merced, la rueda dialéctica me colocó por recomendación de Victoria, en el Tercer Encuentro Internacional de Musicología convocado por Isabel Palacios como parte del Cuarto Festival de la Música del Pasado de América (Camerata de Caracas, 1997). Allí conocí y escuché a sabios centrados en temas litúrgicos del mundo colonial iberoamericano: José López Calo, Egberto Bermúdez, Carlos de Brito, Juan Carlos Estenssoro, Ismael Fernández de la Cuesta, Miguel Sánchez, Dieter Lehnhoff, José Antonio Robles Cahero, Víctor Rondón, Carlos Seoane, Robert Stevenson, Aurelio Tello, Emilio Mendoza y Walter Guido.²³ De ese encuentro surgió una estrecha relación con el colega peruano/mexicano Aurelio Tello, quien a raíz de la publicación del *Catálogo* de Thomas Stanford²⁴ me escribió un día diciendo: “hay música de Pagueras en las Catedrales de Puebla de los Ángeles y México”. A esta noticia siguió la compra de los microfilms con los facsímiles, el libro de Stanford, la visita con no pocos escollos al Archivo de la Catedral de Puebla de los Ángeles y la Catedral de México y por último el hallazgo de una copia de la misma *Misa* en la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca, México, por el musicólogo John Lazos, ejemplo de colega solidario que compartió generosamente su descubrimiento.²⁵

22. Cito la versión que uso habitualmente por motivos sentimentales. Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 108.

23. Grupo de trabajo de la Sociedad Venezolana de Musicología (A.A.V.V.), “Reuniones y eventos musicológicos en Venezuela. Un balance”, *Revista Musicaenclave – SVM*, Vol. 13, Nº 1 (2019). Disponible en: <http://www.musicaenclave.com>.

24. 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, 1* (Ciudad de México: E. Thomas Stanford, 2002).

25. John G. Lazos, “Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca, RISM (2013)”. Disponible en: https://www.academia.edu/3641795/_Catalogos_de_los_acervos_musicales_de_las_parroquias_de_Santiago_Chazumba_y_de_San_Cristobal_de_Suchixtlahuaca_en_la_sierra_Mixteca_de_Oaxaca_RISM_2013_v

Objetivando al sujeto habría que comentar sobre su labor para el RISM (Répertoire Internationale des Sources Musicales) y las razones socio-históricas que colocaron a John en el camino de Pagueras... Pero sigamos adelante.

Ya en el 2013, y tras 17 años de búsqueda, se había logrado reunir toda la música “encontrable” de Pagueras (ver Tabla 1); la cual fue publicada con apoyo de un proyecto europeo dispuesto a “subsana” los vacíos historiográficos del canon latinoamericano: ello contemplaba un libro con las partituras, un disco y un audiovisual dedicado a su obra. Contaba con el conocimiento acumulado desde el aula de historiografía del ISA; estrictas educaciones (cristiana y marxista) cuyos saberes coadyuvaron en favor de la cultura; la praxis performativa con el Conjunto Ars Longa; el ejercicio de la gestión del patrimonio junto a Eusebio Leal y la reflexión contemplativa de los documentos con la guía de María Antonia Virgili en la Universidad de Valladolid.

De todo este repertorio, desarrollaremos a continuación el estudio de un caso concreto: la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras, y de cómo, descifrando el curso de una partitura y su biografía cultural, podemos validar posturas de interpretación musical. El estudio del documento y la mediación del sujeto ha sido abordado desde las teorías de actor-red.²⁶ Pues la partitura, sobre todo manuscrita, contiene rasgos distintivos de caligrafía, indicaciones del autor y el intérprete, erratas de amanuense, marcas de uso, humedad, incendio, abandono. Lo que le sucede a la partitura nos revela cómo fue tratada la información que contiene.²⁷

26. Benjamin Piekut, “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X>

27. Alejandro Vera, “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, Vol. 68 (2013): 133-168. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4639448>

Tabla 1. Cronología “biográfica” de la música anotada de Cayetano Pagueras (1946-2013).

1946	<i>Carpentier declara que no se conservan partituras de Cayetano Pagueras</i>
1996	<i>IGLESIA DE LA MERCED de La Habana (fondo de la Catedral de La Habana)</i> <i>1- Angelus Domini descendit, 1er responsorio, maitines de Resurrección</i> <i>2- Cum transisset Sabbatum, 2do responsorio, maitines de Resurrección</i> <i>3- Misa de Difuntos (I)</i> <i>4- Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum</i> <i>5- Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem</i> <i>6- Nunc dimittis (gradual)</i>
1998	<i>IGLESIA DE SAN FRANCISCO de Santiago de Cuba (documentos migrados desde La Merced)</i> <i>7- Pueri hebraeorum</i> <i>8- Gloria, laus et honor</i> <i>9- Vexilla regis</i>
2002	<i>Se publica el Catálogo de Thomas Stanford</i>
2002	<i>IGLESIA DE LA MERCED de La Habana (provenientes de un fondo personal)</i> <i>10- Misa de Difuntos (II), incompleta</i> <i>11- Misa a 4 voces (III), incompleta</i>
2004 2012	<i>CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ANGELES (enviadas por Pagueras al Cabildo)</i> <i>12- Misa a 4 voces (II)</i> <i>13- Alleluja. Dominus regnavit decorem, gradual de Navidad (autógrafa)</i> <i>14- Tota Pulchra, incompleta (autógrafa)</i> <i>15- Kirie (ejercicio de oposición autógrafa, 1791)</i> <i>16- O mors considerabilis (ejercicio de oposición autógrafa, 1791)</i>
2004 2012	<i>CATEDRAL DE MÉXICO (referencia en el catálogo de Stanford y microfilm)</i> <i>17- Misa a 4 voces (I-a)</i>
2009	<i>PARROQUIA DE SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS de La Habana (documentos migrados del Convento de Belén de La Habana)</i> <i>18- Misa en canto llano mensural, 1er tono</i> <i>19- Misa en canto llano mensural, 3er tono</i>
2013	<i>PARROQUIA DE SAN CRISTOBAL SUCHIXTLAHUACA, Oaxaca, México (catalogada por John Lazos y su equipo)</i> <i>17- Misa a 4 voces (I-b)</i>
2013	<i>Total 19 obras: 16 completas, 3 incompletas, 4 autógrafas, 14 publicadas</i>

Y a propósito de esta obra, una anécdota antes de continuar la lectura. Un colega inglés al que pedí ayuda en el montaje de esta *Misa* me dijo que no podía dedicarle más tiempo de ensayo que a Mozart. A lo que respondí: “Pagueras es nuestro Mozart”. Por aquello de la negación de la negación y aplicar las leyes de Hegel al juicio de valor. Mi respuesta, simplista, reclamó la homologación, pero no desde el canon que enaltece el arte modélico, sino desde el patrimonio. Pagueras es la memoria que ha prevalecido de La Habana del último tercio del siglo XVIII, una herencia cultural que se preserva desde el documento y se perpetúa a través de la invención de una nueva interpretación. Para ello, en medio del constante competir por un espacio para que lo propio sea escuchado a

la par de lo ajeno, el correlato inductivo a lo conocido fue la estrategia para validar lo desconocido.

La partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial (biografía de un documento musical)

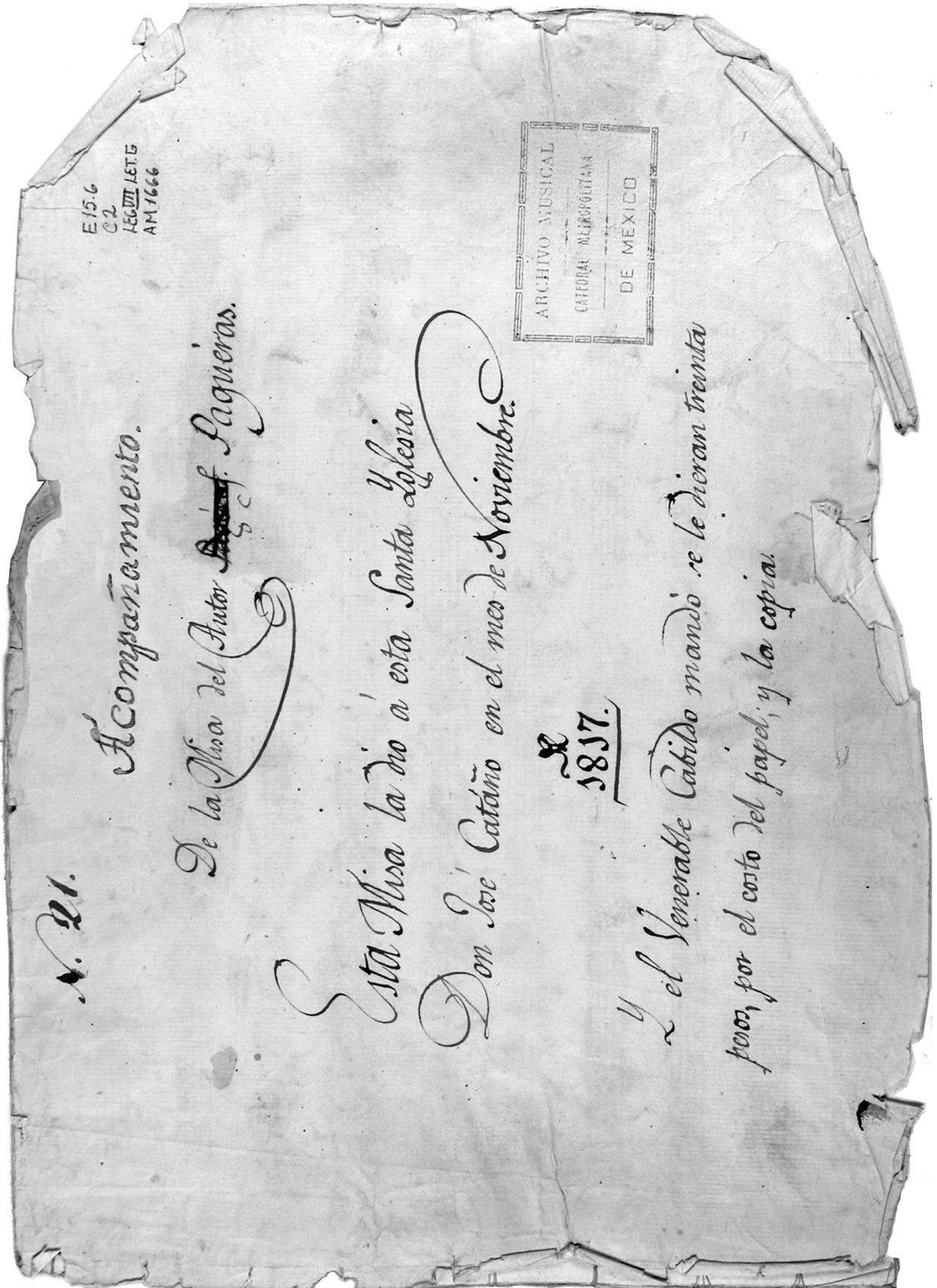
La portada de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras que actualmente se localiza en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México nos revela una inscripción imposible de ignorar.²⁸ En el manuscrito de la parte de acompañamiento, encontramos marcas de los sucesos transcurridos en el tiempo.

N. 21./ Acompañamiento./ De la Misa del Autor [tachado: “Pagéras”] Paguéras/
Esta Misa la dio á esta Santa Yglesia/ Don José Cataño en el mes de Noviembre./
de/ 1817./ Y el Venerable Cabildo mandó se le dieran treinta/ pesos, por el costo
del papel; y la copia (Ej. 1).

Una lectura cronológica, siguiendo el orden de la escritura y las posibles agrupaciones de tinta y caligrafía nos informan *a priori* lo siguiente: Que un tal Don José Cataño cedió/vendió a la Santa Iglesia [Catedral de México], la *Misa* [a cuatro voces] de [Cayetano] Pagueras, en el mes de noviembre de 1817. Que el Venerable Cabildo de dicha [Catedral de México] financió el gasto de papel y el trabajo de copia por valor de 30 pesos y que los manuscritos [al menos 33 partes de música] ingresaron al archivo con la signatura número 21. Se le estampó en algún momento del siglo XX un sello de propiedad institucional vinculada al “Archivo Musical/ Catedral Metropolitana/ de México” y posteriormente fue catalogada con la siguiente signatura: “E 15.6/ C2/ LEG[AJO] VII LET[RA]. G/ AM 1666”.

28. ACCMM, A1934/ OPSCS, MEX-SCSamp/ Sa-Ms-02-17. Véase Miriam Escudero, *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico, vol. IX* (La Habana: Ediciones Boloña, 2013). Disponible en: https://www.academia.edu/41692068/Cayetano_Pagueras_y_la_capilla_de_m%C3%BAsica_de_la_Catedral_de_La_Habana_Repertorio_lit%C3%BArgico_Libro_IX

Ejemplo 1. Portada de la parte de acompañamiento de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras que se conserva en el Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de México.



Si bien, parte de estos eventos no guardan relación directa con la génesis de esta obra, sí condicionaron su interpretación e incluso su preservación, de manera que propongo esclarecer las circunstancias que aplican a su estreno en la Catedral de México. ¿Quiénes son Cayetano Pagueras y José Cataño? ¿Se conocieron? ¿Cómo media esta obra en la relación entre ellos? ¿Qué circunstancias históricas ubicaron estos documentos en la Catedral de México? ¿Qué sucedió allí en el mes de noviembre de 1817? ¿Acaso existió alguna relación entre Pagueras y la capilla de música de esa Catedral? ¿Cómo se modificó el concepto sonoro de esta obra a partir de este evento relacionado con su estreno?

Cayetano Pagueras, vecino de La Habana (calle Sol, número 25)

No se sabe exactamente cuando llegó Cayetano Pagueras a Cuba procedente de Barcelona, donde había nacido,²⁹ lo cierto es que ya residía en La Habana en 1778 cuando procuró infructuosamente colocarse como organista o maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles, Nueva España, hoy México. Y precisamente el primer documento suyo que se conserva es una carta de solicitud que hace al Cabildo eclesiástico de esa catedral en cuyo brevete el secretario apunta: “Pagueras de la Havana, pide se le admita por opositor a la Maestría de Capilla”.³⁰ Por segunda vez intentó aplicar a ese puesto en 1791. Para ello viajó hasta el puerto de Veracruz, desde donde intercambió correspondencia con el Cabildo Angelopolitano, canjeó varias obras por valor de 300 pesos y les envió un cuaderno con los ejercicios de oposición.³¹ Como consecuencia quedaron resguardadas en ese archivo una *Misa a cuatro voces* (en sol mayor), un gradual de Navidad titulado *Alleluja. Dominus regnavit decorem*, una *Tota Pulchra* incompleta y dos piezas para el examen de oposición a maestro de capilla: *Kirie* y *O mors considerabilis*. Ni rastro de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor).

De regreso en La Habana, ejerció la composición por encargo de Manuel Lazo de la Vega, quien fuera maestro de capilla entre 1779 y 1803: primero de la Parroquial Mayor y luego de la Catedral de La Habana. Lazo de la Vega no sabía componer —

29. Nombramiento de Cayetano Pagueras como 1º contralto de la capilla de música. La Habana, 1798, enero 16 (SBEC, exp. 70).

30. AVCA, Sección Gobierno, serie correspondencia, leg. 8 provisional, doc. 2.

31. Acuerdo para enviar a Veracruz trescientos pesos, a cuenta de sueldo, a un pretendiente a maestro de capilla, procedente de la Habana. AVCA, AC de 24 de marzo de 1791, l. 49, ff. 31v-32, Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&Contenido=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000590

aunque éste era un requisito para mantener su puesto— y, por tanto, compraba obras a Cayetano Pagueras que pagaba “de su propio bolsillo”.³²

Para 1795, Pagueras anunciaba en el *Papel Periódico de la Havana* la venta de papeles de música en su residencia de la calle Sol número 25. Ese mismo año obtuvo la plaza de contralto de la Catedral de La Habana y en 1802 se presentó a oposiciones a maestro de capilla, las cuales perdió, irónicamente, frente al presbítero Lazo de la Vega. Se mantuvo en relación con dicho cuerpo hasta 1807, cuando presentó su renuncia a una suplencia que hacía como organista y luego sostuvo vínculos con el Convento de la Orden de los Hermanos Betlemitas de esta misma ciudad. Su rastro se pierde hacia 1814. Revisada toda la documentación disponible, no se han encontrado referencias a la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) entre más de un centenar de obras suyas descritas en el inventario del archivo de música de la Catedral de La Habana en 1872.³³ Lo que nos envía de vuelta a México.

El catálogo de Stanford y el inventario de Juanas

La referencia a esta *Misa a cuatro voces* fue difundida en 2002, en el *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia* por Thomas Stanford, que describe tres piezas de Cayetano Pagueras en la Catedral de Puebla y una “Misa” en la Catedral de México.³⁴

Pero mucho antes que el catálogo de Stanford, la referencia a esa obra apareció en un inventario manuscrito inédito. Así que, aunque los hechos acontecieron de manera inversa, primero fue inventariada la obra y luego catalogada, mi aproximación al conocimiento se produjo desde la información contemporánea a la antigua —es que la relación del investigador con los documentos no siempre se produce de acuerdo con la cronología de su creación—. La *Misa* que nos ocupa aparece descrita en un inventario del archivo de música de la catedral mexicana confeccionado en 1793 por el entonces maestro de capilla Antonio de Juanas (Ej. 2).

La noticia sobre la existencia de este documento la compartieron otros generosos musicólogos, Omar Morales y Bárbara Pérez, quienes trabajaban por entonces con los

32. Escudero, *El archivo de música*, 42-44.

33. Índice general de las Obras de Música que contiene el archivo de la Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Habana.

34. Stanford, *Catálogo*, 191, 266 y 309.

fondos de la Catedral de México. Y aquí vuelven a ser relevantes los datos biográficos del documento. Bárbara me había enviado por correo electrónico la transcripción en formato Word del contenido del inventario. “Misa de Mozart impresa a toda orquesta con partitura/ id: de Pagueras, tono de Re = mayor”. Ello situaba la entrada de la obra en los fondos de la Catedral de México, con fecha 1793 o anterior. Inmediatamente surgió la hipótesis “lógica”, Cayetano Pagueras pudo haber pretendido también un puesto en aquella Catedral, o hasta pudo haberla visitado cuando se llegó al puerto de Veracruz. Como parte de la metodología de investigación documental, es preciso el cruce de fuentes, y ninguna informaba sobre relación física o de correspondencia entre Pagueras y el Cabildo Metropolitano. Tuve que esperar hasta obtener el permiso para consultar “en vivo” el inventario de Juanas. El documento, en su anatomía, señalaba un antes y un después en la información contenida, lo que yo había obviado.

Ello descarta el hecho de que la obra haya sido inventariada en 1793 y establece su ingreso en el archivo de la Catedral de México con fecha muy posterior a ese año; para entonces Pagueras cumplía obligaciones en La Habana y el documento andaba en manos de Cataño rumbo a la sede Metropolitana.

Ejemplo 2. Inventario de Juanas (1793). Archivo de la Catedral de México.

Plan y Memoria de varios estudios, pertenecientes a esta C. Iglesia Catedral Metropolitana y Obisepio, mandado hacer por El Sr. Obispo D. Juan de los Rios, D. Josef Benito, y siendo Jefe de Capilla D. Antonio de Chavarri, en presente año.

1793

ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO

33. --- Otra del mismo autor p.^a D. J. a ocho, con Violines, Oboes, Trompas, &c. (sin Credo) con bombard. con 24 pp.

34. --- Otra del mismo autor p.^a G. G. con Violines, Oboes, Trompa, &c. con bombard. 24 pp.

35. --- Otra del mismo autor sobre el Cange-lingua, p.^a C. C. con Violines, Oboes, Trompas, &c. con bombard. 24 pp.

36. --- Del mismo autor, un Credo p.^a D. L. con Violines, Oboes, Flautas, Trompas, &c. con bombard. 25 pp.

37. --- Otra p.^a D. J. con Violines, Violon, Oboes, Flautas, Trompas, y Bajo. sin bombard. y 26 pp.

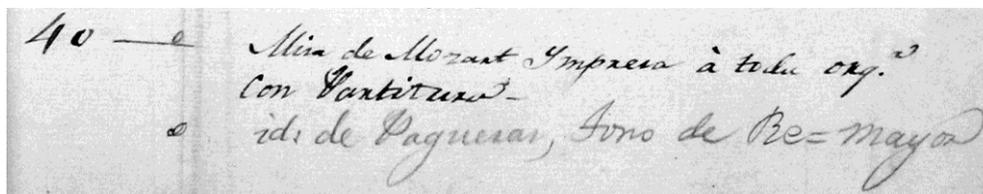
38. --- Entregada a 9. de Julio de 1793. una Misa de Pacheco con viol. y Trompas obligadas y 2. voces, por Sa- mayor.

39. --- En idi. una Misa de Andren, con 2. Oboes, Trompas, Bajo, Fimbal. Organo continuo, y 2. Organos a 4. y a 8.

40. --- Misa de Mozart impresa a toda orq. con Partitura y idi. de Pagueras, Tono de Re = mayor

Si se observa el inventario con detenimiento (Ej. 3) verán que la consignación de la *Misa a cuatro voces* de Pagueras aparece claramente como un añadido posterior escrito a lápiz, artefacto cuyo uso no se popularizó hasta el siglo XIX.

Ejemplo 3. Detalle del inventario de Juanas, ítem 40, f. 6r.



José Cataño, el organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles

La *Misa a cuatro voces* de Pagueras llegó a la Catedral de México a través de José Cataño, quien figura como copista en la portada del manuscrito que estamos analizando. De él existen varias menciones a su labor como organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles en actas capitulares comprendidas entre 1784 y 1792.³⁵ (Ver la captura de pantalla del Proyecto Musicat UNAM en la tabla 2).³⁶

Quiere decir que Cataño estaba en activo en la Catedral de Puebla de los Ángeles cuando Cayetano Pagueras se presentó a oposiciones y envió sus obras al Cabildo (1778 y 1791); que tenía acceso a la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Pagueras y podría haber sustraído o copiado la partitura original. No hemos hallado en Puebla evidencia que revele vínculo entre la *Misa* compuesta por Pagueras y esa sede catedralicia; sin embargo, en el vecino poblado de San Cristóbal Suchixtlahuaca (actualmente ubicado en el estado de Oaxaca) que antiguamente era un territorio de la diócesis de Puebla de los Ángeles, se conserva una copia (localizada en 2012 por el musicólogo John Lazos). Esto nos indica que, aunque José Cataño sustrajo o copió la *Misa* del archivo de Puebla, alguien más había realizado una copia para Suchixtlahuaca (Ej. 4),³⁷ (Ej. 5),³⁸ mediación que demuestra el valor de uso y la relevancia social que tuvo esa obra.

35. Consultar en la base de datos del Proyecto Musicat UNAM la transcripción de noticias sobre José Cataño referidas en las actas capitulares de la Catedral de Puebla de los Ángeles, <http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>

36. AVCA, AC, Puebla, 13 de julio de 1792, l. 49, ff. 197v-198r. Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=cata%20ntilde%3Bo&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000632

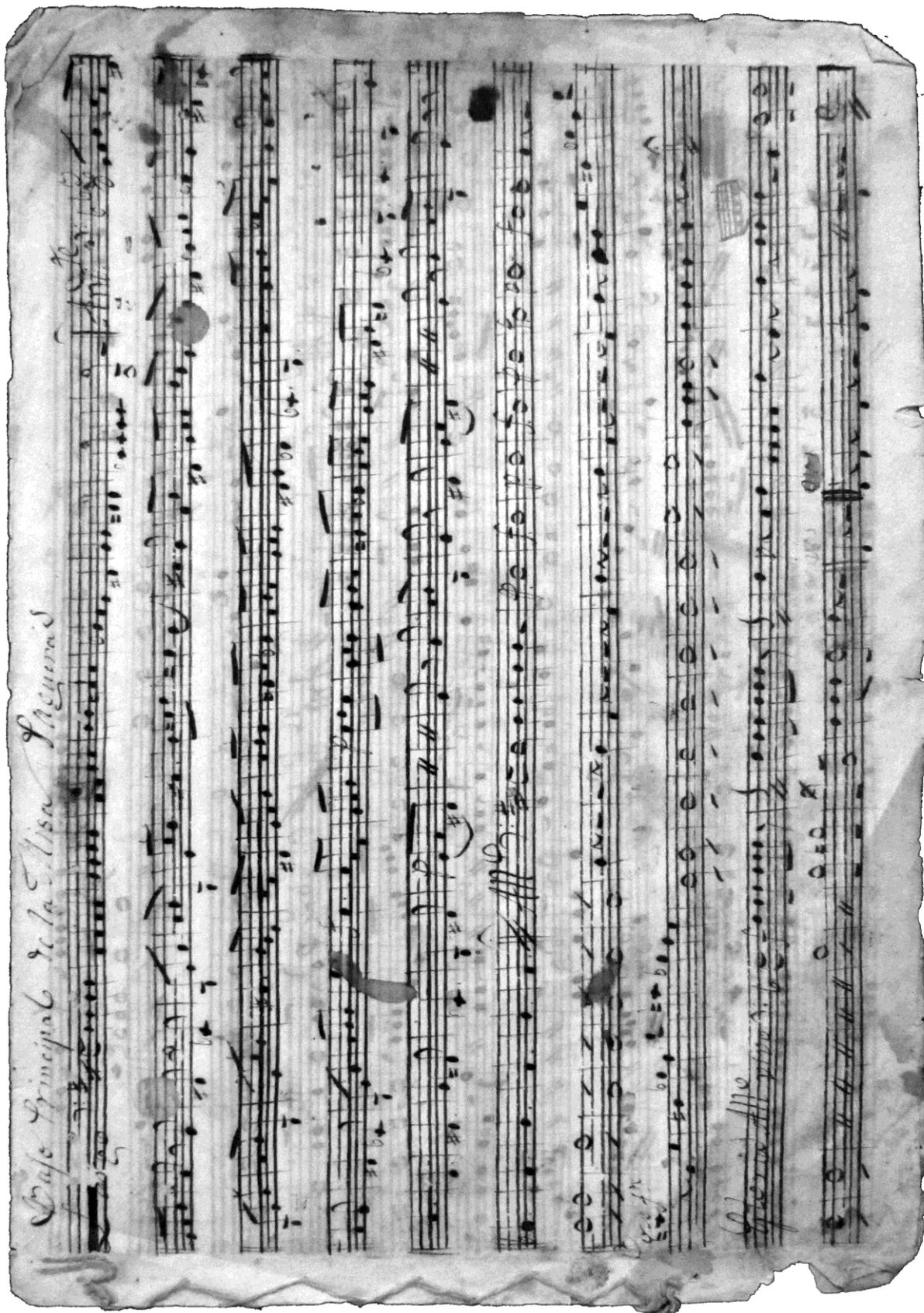
37. OPSCS, MEX-SCSamp/ Sa-Ms-02-17.

38. ACCMM, A1934.

Tabla 2. José Cataño, organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles. Base de datos de Actas del Cabildo, Proyecto Musicat UNAM (captura de pantalla).

Registro	PUE.54000632
Archivo	AVCA Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano Catedral de Puebla
Microfilm	
Ramo	Actas de Cabildo
Libro	49 Caja
Legajo	Expediente
Folios	197v-198
Fecha Acta	1792/07/13
Nombre	CATAÑO, José Mariano; IBARRA, Mariano
Síntesis	Acuerdo para que dos organistas continúen con sus plazas y sueldos correspondientes
Transcripción	[...] Con citación <i>ante diem</i> y la de nuestro ilustrísimo prelado, que hice yo el secretario, para determinar sobre la provisión de la plaza de organista de esta Santa Iglesia Catedral, cuya propiedad pretende, con el sueldo al menos de quinientos pesos don José Mariano Cataño, leído antes otro memorial de don Mariano Ibarra en que también pretende se le dé en propiedad y con el sueldo entero la plaza de organista mayor que sirve provisionalmente; se acordó que manteniéndose por ahora el expedido don Mariano Ibarra y don José Mariano Cataño en las plazas de organistas, que obtienen en el propio modo y con los mismos sueldos que hasta aquí las han servido, se reserven sus memoriales y pretensiones para tiempo más oportuno [...]
Observaciones	
Fecha registro	2007/12/11
Fecha última actualización	2008/10/12

Ejemplo 4. Parte de ac de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca (cortesía de John Lazos).



Ejemplo 5. Parte ac de la Misa a cuatro voces (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Archivo de la Catedral de México.

ARCHIVO MUSICAL
CATEDRAL METROPOLITANA
DE MEXICO

Bajo.

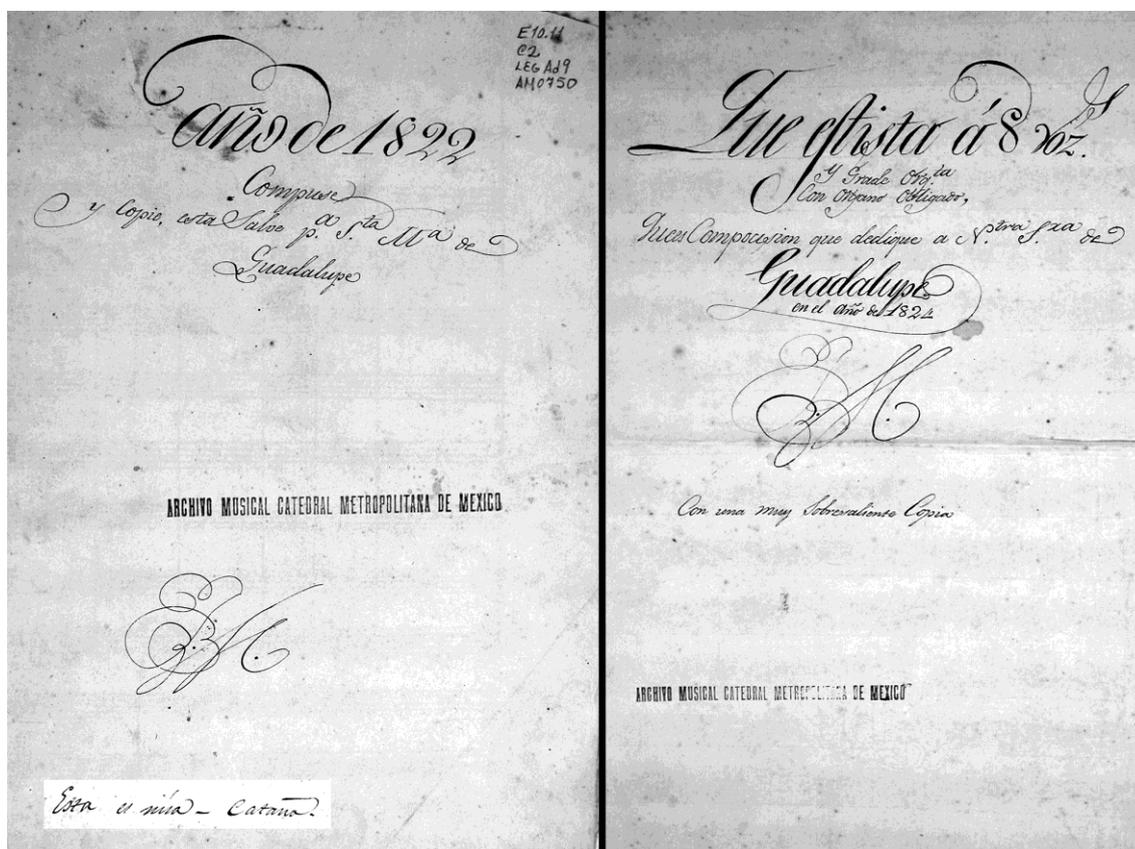
Largo
fine.

And.^{te}
Chaire.

All.^{ro} no mucho.
fine.

Volvamos la vista a la portada (Ej. 1) para resaltar el hecho de que el encargo del Cabildo de la Catedral de México es para hacer “la copia de esa obra”. Ello sugiere que Cataño poseía un original manuscrito (¿autógrafo?) o una copia sobre la que se hizo el arreglo del que luego hablaremos. Los tres documentos autógrafos de Pagueras (Puebla) se conservan en formato de partitura mientras que de esta *Misa* en la Catedral de México solo se localizan 33 *particellas* con caligrafía de al menos siete copistas. Del paso de Cataño por la Catedral de México existen, además, dos obras atribuidas a él con fecha 1822 y 1824 que demuestran su relación con esta sede, o quizás tan solo atestiguan su comercio de partituras. En una de ella aparece la inscripción “Esta es mía – Cataño” que vincula el manuscrito con el organista de Puebla (Ej. 6).³⁹

Ejemplo 6. Obras atribuidas a José Cataño. Archivo de la Catedral de México.



39. *Salve Regina*, 1822 (ACCMM, A0736) y *Quae est ista quae ascendit*, 1824 (ACCMM, A0736).

Un insurrecto navarro

Eran tiempos convulsos, la independencia de México se había iniciado el 16 de septiembre de 1810, con el Grito de Dolores, hecho con el que se establece el punto de partida para la sublevación contra el dominio virreinal de la Nueva España. A la vez, en la Península se libraba contra Francia lo que se ha denominado Guerra de Independencia Española (1808 y 1814) en la que un navarro, Francisco Xavier Mina nacido en Otano el 1 de julio de 1789, había ganado honores como estratega militar de la guerra de guerrillas. Conducido por las ideas del internacionalismo liberal, Mina se sumó a la causa de la Independencia de México, del lado de los insurgentes y en contra de los realistas.⁴⁰

Disconforme con el absolutismo de Fernando VII, después de un fallido alzamiento contra el monarca español se marchó a Londres, donde se puso en contacto con agentes de la insurgencia mexicana en Europa (entre los que se encontraba el liberal español fray Servando Teresa de Mier) y decidió armar una expedición para apoyar la independencia de México. El 15 de abril de 1817 desembarcó en Soto la Marina (Nueva Santander), en la desembocadura del río Santander, junto a una tropa, y el 25 de ese mismo mes, imprimió una emotiva proclama (controversial en diferentes posturas historiográficas), en la que expuso a los mexicanos los motivos de su intervención en la Nueva España:

Mexicanos: permitidme participar de vuestras gloriosas tareas, aceptad los servicios que os ofrezco en favor de vuestra sublime empresa y contadme entre vuestros compatriotas. ¡Ojalá acierte yo a merecer este título, haciendo que vuestra libertad se enseñoree o sacrificándole mi propia existencia! Entonces, en recompensa, decid a vuestros hijos: Esta tierra fue dos veces inundada en sangre por españoles serviles, vasallos abyectos de un rey; pero hubo también españoles liberales y patriotas que sacrificaron su reposo y su vida por nuestro bien.⁴¹

40. Àngels Solà, “La expedición de Mina (1817) en la historiografía mexicana”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, Nº 2 (1989): 361-376. Disponible en: <http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>

41. Francisco Xavier Mina, “Proclama de Francisco Xavier Mina en la que informa sobre sus antecedentes revolucionarios, sus ideas políticas y los propósitos de su expedición al desembarcar en el Nuevo Santander”. Soto la Marina, 25 de abril de 1817. Antonio E. de Pedro, “Las dos proclamas de Francisco Xavier Mina: de héroes y villanos”, *Historia y Memoria*, Vol. 10 (2015): 129-164. Disponible en: <https://doi.org/10.19053/20275137.3203>

Luego de varios episodios de lucha infructuosa Mina es hecho prisionero de las fuerzas realistas el 27 de octubre de 1817 y condenado a muerte por el Virrey. En este punto de la historia toma sentido la portada de nuestra *particella* de acompañamiento y lo conectamos con los acontecimientos que narran las actas capitulares de la Catedral de México.

Sobre un oficio solemne en la Catedral de México

La noticia de la captura de Francisco Xavier Mina es comunicada oficialmente al Cabildo Metropolitano en reunión del 6 de noviembre de 1817. El hecho será bendecido con Misa, *Te Deum* y *Salve* cantados en estos términos:

Luego se acordó que en acción de gracias por los continuados beneficios que estamos recibiendo del Todopoderoso con los felices sucesos de las armas del Rey en la prisión del traidor Mina para implorar otros nuevos en el día primero útil que diga el apuntador se cante una misa solemne con Te Deum en la procesión y salve al fin y con la magnificencia de la del día 2 del presente y aunque tanto el Excelentísimo Señor virey [*sic*] como el Ilustrísimo Señor arzobispo están de acuerdo en ello, se encargó al Señor presidente volviese á hablar con Su Excelencia y Su Señoría Ilustrísima sobre el particular.⁴²

Era la Catedral Metropolitana de México el espacio para conmemoraciones religiosas y civiles de envergadura en el Virreinato. De ahí la importancia trascendental de su archivo de música que atesora las obras que solemnizaron demostraciones de poder significativas de la Nueva España. Pero el acuerdo del Cabildo no se ejecuta de inmediato.

Luego de ser apresado, el 11 de noviembre de 1817, Mina es conducido al fuerte de los Remedios, y fusilado por los soldados del Batallón de Zaragoza, de espaldas por su traición a la corona española.⁴³ Dos días después de la muerte de Francisco Xavier Mina se oficia finalmente la Misa Solemne, tal y como narra el acta:

42. ACCMM, AC, México, 6 de noviembre de 1817, ff. 290v-291r.

43. Sobre este tema consultar las siguientes publicaciones: Manuel Ortuño Martínez, *Vida de Mina. Guerrillero, liberal, insurgente* (Madrid: Trama Editorial, 2008); y James A. Brush, J. M. Webb, John Bradburn y Andrés Terrés y Masaguer, *Diarios: Expedición de Mina (1817)*, ed. Manuel Ortuño Martínez (Madrid: Trama Editorial, 2011).

Hoy se celebró por parte del cabildo la misa de acción de gracias acordada en 6 del corriente repicándose á mano para llamar á coro y encendiéndose la lámpara y candiles laterales. No hubo asistencia particular alguna. Noviembre 13 de [1]817].⁴⁴

Al día siguiente, reunido el Cabildo, se toma un acuerdo que revela la partitura de música que había sido interpretada en esa infame ocasión y los detalles que la relacionan con la *Misa* de Pagueras:

También se acordó que la misa que se cantó el día de ayer se compre librándose *los treinta pesos de su importe* a favor del Señor VillaUrrutia [*sic*] encargado de la chantría; y que entregada que sea al regente de la capilla dicho Señor VillaUrrutia hágase inventaríe y archive con la demás música de la iglesia sin permitir se saque de ella copia alguna.⁴⁵

Al relacionar el texto de esta acta con la portada de nuestro manuscrito coincide la evidencia en el género: “Misa”, el pago: “treinta pesos” y el mes y año en que fue comprada la obra: “noviembre, 1817”. Se infiere que el Señor Villaurrutia fue comisionado para completar la transacción ordenada pues en la portada se concluye que: “el Venerable Cabildo mandó se le dieran [a Cataño] treinta pesos, por el costo del papel; y la copia”.

La *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras fue comprada a José Cataño y no a su autor, por 30 pesos. Su obra había servido para acción de gracias (13 de noviembre de 1817) por la muerte de un insurrecto español, como un acto de respaldo político al Virrey. El Cabildo ordenó expresamente que no se sacara de ella copia alguna (por su derecho de propiedad o porque Cataño les había convencido de no hacerlo para no conflictuar con el Cabildo de Puebla). Ese es probablemente el momento en que se añade a lápiz la mención en el Inventario de Juanas, quien había regresado a la península un año antes.⁴⁶ No sabían que probablemente José Cataño había traído consigo la partitura desde la Catedral de Puebla de los Ángeles y que ésta ya

44. Brevete en f. 292v, entre las AC de 11 y 14 de noviembre de 1817.

45. ACCMM, AC, México, de 14 de noviembre de 1817, f. 294v.

46. Javier Marín López, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, Vol. 2 (2007): 14-31. Disponible en: <http://musicat.unam.mx/wp-content/uploads/2019/10/Cuadernos2-5.pdf>

había sido copiada para solemnizar los cultos del pequeño templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca (cosa que quizás también ignoraba Cataño).

Hacia una interpretación históricamente informada y culturalmente reivindicada

Dos documentos, dos circunstancias y funciones condicionaron la supervivencia de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras con formatos y tesituras diferentes; y resulta indispensable tener esto en cuenta para abordar su interpretación desde una perspectiva históricamente informada.

La creación de la *Misa*, o al menos las circunstancias por las que arribó a Puebla, están relacionadas con la presentación de obras para la oposición de Cayetano Pagueras a la plaza de maestro de Capilla. Al contrastar las partituras autógrafas de Pagueras (4 obras) que están en el Archivo de Puebla y las partes (11) de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor), que se localizan en San Cristóbal Suchixtlahuaca, tenemos la certeza de que: en 1791, Pagueras envió a Puebla obras con un formato homogéneo; que la *Tota Pulchra* y el *Alleluja* poseen dimensiones preconcebidas, quizás traídas desde La Habana, o escritas en Veracruz; que el *Kirie* y *O mors* poseen una instrumentación obligada por los requerimientos del ejercicio de oposición que coincide en dimensiones con las otras obras. A ello se suma la *Misa a cuatro voces* (en sol mayor) de Pagueras, también en el archivo de Puebla, en *particellas* (12) de un solo copista que revelan la misma disposición de formato (Tabla 3).

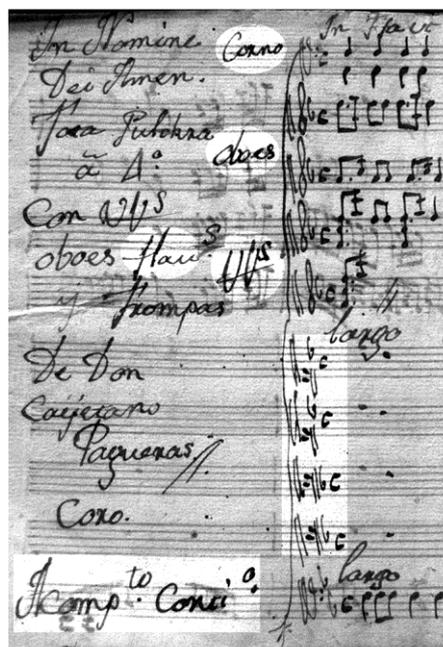
Tabla 3. Medios sonoros de las obras de Cayetano Pagueras que se encuentran en la Catedral de Puebla y la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

<i>Tota Pulchra</i>	<i>Alleluja</i>	<i>Misa (I-re)</i>	<i>Kirie (1791)</i>	<i>O mor (1791)</i>	<i>Misa (II-sol)</i>
2TiAT	2TiAT	2TiA2T	TiATB	TiATB	2TiCT
2Vn	2Vn	2Vn	2Vn		2Vn
2Fl/2Ob	2Fl/2Ob	2Fl	2Ob		2Fl/Ob
2Tp	2Tp	2Tp	2Tp		2Tp
ac	ac	ac	ac	ac	ac

Otro es el caso de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de la Catedral de México, que posee una instrumentación mayor, modificada probablemente por la función a la que se aplicó la obra, pues se duplica el segundo coro y las partes de los vientos y violines, y se añaden dos órganos y percusión (timbales, caja y bombo), todo

ello para aumentar la grandilocuencia de la interpretación y la significación del momento al que fuera destinada (Tabla 4).

Tabla 4. Medios sonoros de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) en sus dos versiones (Puebla y Suchixtlahuaca) y contraste con la *Tota Pulchra* autógrafa del Archivo de la Catedral de Puebla.



Tota Pulchra
Catedral de Puebla
(partitura autógrafa)
TiI, TiII, A, T
2Fl/Ob
2Tp
2Vn
ac

Misa a cuatro voces (re mayor)

Catedral de México
(33 *particellas*, copia)
CoroI: TiI, TiII, A, T, B
CoroII: Ti, A, T, B (dobles)
2Fl
2Ob (dobles)
2Tp (dobles)
2Vn (dobles)
Timbales, caja y bombo
2Org
ac (doble)

Misa a cuatro voces (re mayor)

Parroquia de San Cristóbal
Suchixtlahuaca
(11 *particellas*, copia)
TiI, TiII, C, [TI], TII
2Fl
[TpI], TpII
2Vn
ac

Probablemente Cataño supo la conveniente noticia de la prisión de Mina y el acuerdo del Cabildo, así como la urgencia de “estrenar” una obra para la que no había tiempo suficiente de composición. Tenían que echar mano de una pieza efectista, ya escrita y a la vez desconocida, que no estuviera en el Archivo y al mismo tiempo probada, lista y con las características que sirvieran al propósito de su presentación.

Mediaron apenas siete días desde el 6 de noviembre (cuando el Cabildo Metropolitano recibió la encomienda de cantar una Misa Solemne) para decidir la obra, preparar la copia de las *particellas* extras, ensayarla e interpretarla en concierto el 13 de

noviembre, dos días después del fusilamiento de Mina. Nuevamente un estudio “anatómico” de las *particellas* nos informa que, de un total de treinta y tres partes conservadas, intervinieron en su copia siete caligrafías distintas, y desafortunadamente ninguna de Pagueras. Lo que refuerza la idea de que el organista Cataño solo tenía la partitura general autógrafa o copiada y probablemente algunas partes, por ejemplo, las agrupadas en la caligrafía (A) que incluyen los órganos con una inscripción suya en la portada del segundo que refiere: “Es el más necesario”. El hecho de que en la copia participen tantos amanuenses podría estar relacionada con la premura con que tuvo que estar lista (Tabla 5).

Tabla 5. Agrupación de las tipologías caligráficas (A-G) en las 33 *particellas* de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Archivo de la Catedral de México.

A	B	C	D	E	F	G
	TiI coroI TiIII coroI A coro I T coro I B coro I					
B coro II		Ti coro II A coro II T coro II	Ti coro II A coro II T coro II B coro II			
ObI ObII TpI TpII				FII FIII		ObI ObII TpI TpII
VnI (2) VnII (2)						
ac Org I Org II						ac
					Caja/ Bombo (Kirie)	Timbales Caja/ Bombo (Gloria-)

¿Cuál de ellas elegir? ¿La orquestación aproximada al propósito musical de Cayetano Pagueras y la función de esa obra en el ámbito de la Catedral de Puebla en 1791 o la instrumentación que fue concebida para otra época, estética, uso y función, con los mayores recursos sonoros de la Catedral de México y expectativas de énfasis por parte del poder imperante (en crisis) en la Nueva España?

Comentaré dos soluciones de interpretación, cada cual acorde a su función. La primera tuvo lugar como parte de una acción de preservación de la partitura y una interpretación históricamente informada acorde con el lenguaje original de la obra. Se promocionó como estreno en Cuba, pues no sabemos si Pagueras trajo la obra consigo desde La Habana o la compuso durante su estancia en Veracruz donde sabemos que permaneció entre marzo y septiembre de 1791.⁴⁷ Tampoco conocemos con exactitud para qué formato fue pensada originalmente, si para el conjunto de músicos que había en La Habana o el de Puebla.

El hecho de que fuera compuesta durante el período de la Ilustración, y transformada en el siglo XIX, complejiza el proceso de su transcripción. Esto requirió plantearse una serie de interrogantes, entre ellas: ¿qué timbres vocales emplear?; ¿de qué instrumentos disponíamos para reproducir lo más fielmente posible la escena musical de antaño?; ¿qué elementos litúrgicos condicionaron la interpretación funcional en la escena religiosa?

Nos sirvió contrastar la formación disponible en la capilla de música de la Parroquial Mayor/Catedral de La Habana con la que Pagueras se relacionaba al menos desde 1778, y que oscilaba, como máximo, entre dos y tres cantores por cuerda, y así lo hicimos en esta grabación con las voces masculinas de la Camerata Vocale Sine Nomine, que dirige la maestra Leonor Suárez, especializada en repertorios antiguos, que emplea las tesituras de tiples, altos, tenores y bajos. Como no abundan en Cuba los contratenores, se sumaron dos mujeres con timbre de soprano, las cuales empastan bien con las voces masculinas y refuerzan esa cuerda tan delicada. En cuanto al instrumental elegimos una formación al estilo clásico, que combina orquesta de cuerdas con instrumentos de viento por pares, estética musical que aborda la orquesta del Instituto Superior de Arte, adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, conducida por José Antonio Méndez Padrón. Especializada en la difusión de obras de ese período, una interpretación purista requeriría instrumentos históricos que aún no tenemos en Cuba como oboes, cornos y fagotes clásicos. No obstante, si bien se utilizaron instrumentos modernos, sus excelentes músicos dominaban las técnicas de interpretación acordes con el estilo clásico. Así, aunque contemporáneos, los fagotes “cantaron” con las voces,

47. AVCA, AC, Puebla, 24 de julio de 1791, l. 49, ff. 31v-32r y 2 de septiembre de 1791, l. 49, ff. 101r-101v. Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000590
http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000603

como lo haría su antepasado el bajón. Con arcos barrocos se atenuó el sonido de la familia moderna de los violines para lograr el volumen necesario y se emplearon originales de flautas traversas de madera, de la colección del Museo Nacional de la Música de Cuba (Imagen 1).

Imagen 1. *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras, a cargo de la Camerata Vocale Sine Nomine y la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, bajo la dirección de José Antonio Méndez. Basílica menor de San Francisco de Asís, La Habana, 27 de junio 2013 (foto Néstor Martí).



Su segundo estreno sirvió para redimir aquel momento de horror que solemnizó en la Catedral de México la muerte de Mina. A raíz del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre La Habana y Washington, el compositor y profesor venezolano/americano Ricardo Lorenz, director del festival Latin IS America, propició su puesta en un concierto realizado en la Michigan State University.⁴⁸ Como se trataba de una gran ocasión, la interpretación estuvo a cargo de un coro de doscientas voces y gran orquesta, dirigidos por David Rayl, asociada a la idea de redimensionar. En esta oportunidad, con el propósito de validar ante esa audiencia las obras del patrimonio

48. Festival Latin IS America, <https://www.music.msu.edu/latin-is-america/latin-is-america-festival-archive/latin-is-america-festival-2015/university-chorale-and-choral-union>.

musical latinoamericano, sirvió de referente la *performance* de la Catedral de México (1817), que había probado que la factura de la obra permitía el uso aumentado del volumen sonoro. Más allá de la política, aquella noche del 2 de mayo de 2015 la *Misa* sirvió para distender tensiones y compartir el arte entre culturas. Tal y como dije al anunciarla: “*as a gesture of goodwill between our two countries as proclaimed in the text of the Glory: Et in terra pax, hominibus, bonae voluntatis*” (Imagen 2).

Imagen 2. *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Pagueras, a cargo de Choral Union, University Chorale, State Singers y MSU Symphony Orchestra bajo la dirección de David Rayl. Cobb Great Hall, Wharton Center, Michigan State University, 2 de mayo de 2015 (foto Ricardo Lorenz).



Francisco Xavier Mina ha sido considerado por la historia como héroe, y sus restos descansan en el monumento conocido como “Ángel de la Independencia” en la Ciudad de México. Por su parte, la *Misa a cuatro voces* (en re mayor), que fuera escrita por Cayetano Pagueras probablemente para ganar las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles, vendida por José Cataño al Cabildo de la

Catedral de México para solemnizar la celebración de acción de gracias por la muerte de un “insurrecto navarro”, adquiere ahora otro significado. Su rescate forma parte de los esfuerzos por reconstruir nuestro pasado musical, que vincula a Cataluña, Cuba y México, que aporta elementos al estudio y validación de la región cultural iberoamericana en el período colonial y se muestra como hecho cultural que aúna la memoria colectiva.

Bibliografía

- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileña*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- . *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1997.
- Brush, James A., J. M. Webb, John Bradburn y Andrés Terrés y Masaguer. *Diarios: Expedición de Mina (1817)*. Editado por Manuel Ortuño Martínez. Madrid: Trama Editorial, 2011.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez, eds. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX, vol. 8*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- De Pedro, Antonio E. “Las dos proclamas de Francisco Xavier Mina: de héroes y villanos”. *Historia y Memoria*, Vol. 10 (2015): 129-164.
- Eli, Victoria. “Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba”. *Revista Musical de Venezuela*, Vol. 16, Nº 34 (1997): 65-75.
- Escudero, Miriam. “‘El retorno de las carabelas’: el Conjunto Ars Longa y la performance inculturada de la música colonial hispanoamericana”. En *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López, 597-609. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- . *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico, vol. IX*. La Habana: Ediciones Boloña, 2013.
- . *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo*. La Habana: Casa de las Américas, 1998.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- Grupo de trabajo de la Sociedad Venezolana de Musicología (AAVV). “Reuniones y eventos musicológicos en Venezuela. Un balance”. *Revista Musicaenclave – SVM*, Vol. 13, Nº 1 (2019). Disponible en: <http://www.musicaenclave.com>

- Lazos, John G. “Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca, RISM (2013)”. Disponible en: https://www.academia.edu/3641795/_Catalogos_de_los_acervos_musicales_de_las_parroquias_de_Santiago_Chazumba_y_de_San_Cristobal_de_Suchixtlahuaca_en_la_sierra_Mixteca_de_Oaxaca_RISM_2013_
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1974.
- Madrid, Alejandro L. *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Madrid, Alejandro L. y Robin Moore. “Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance”. *Boletín Música*, Vols. 42-43 (2016): 3-55.
- Marín López, Javier. “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, Vol. 2 (2007): 14-31.
- Mendívil, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Ortiz, Fernando. *Los factores humanos de la cubanidad*. La Habana: Impreso por Molina y cia., 1940.
- . *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1955.
- Ortuño Martínez, Manuel. *Vida de Mina. Guerrillero, liberal, insurgente*. Madrid: Trama Editorial, 2008.
- Piekut, Benjamin. “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”. *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215.
- Solà, Àngels. “La expedición de Mina (1817) en la historiografía mexicana”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, N° 2 (1989): 361-376.
- Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2017.
- Stanford, Thomas. *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, 1*. Ciudad de México: E. Thomas Stanford, 2002.
- Vera, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”. *Latin American Music Review*, Vol. 31, N° 1 (2010): 1-39.
- . “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”. *Anuario Musical*, Vol. 68 (enero-diciembre 2013): 133-168.

Referencias cinematográficas

- Anderson, Paul Thomas. *Magnolia*. New Line Cinema, 1999.
- González Iñárritu, Alejandro. *Babel*. Central Films, 2006.