

**“...pan de congoja y agua de angustia”:
páginas de la vida de José Beltrán Cristofani,
un músico migrante en la Nueva España**

**“...the bread of trouble and the water of grief”:
pages of the life of José Beltrán Cristofani,
a migrant musician in New Spain**

Evguenia Roubina

Universidad Nacional Autónoma de México
eroubina@fam.unam.mx
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7823-450X>

RESUMEN

El tema de la migración musical en la Nueva España que afloró en las publicaciones de los pioneros de la musicología mexicana hacia mediados del siglo XX hasta ahora no ha sido agotado, debido a que los esfuerzos por comprender, cuantificar e individualizar la migración de músicos desde la Península Ibérica al virreinato se han enfocado, principalmente, en personajes que se desempeñaron como maestros de capilla de las catedrales novohispanas. En interés de ampliar el enfoque tradicionalmente adoptado, se emprendió una investigación en la cual el papel protagónico se asignó a José Beltrán Cristofani, migrante catalán, quien por un periodo de más de tres décadas formó parte de una de las principales capillas de música del virreinato y cuya historia de vida aún no ha sido objeto de estudio. No obstante, dedicado a exponer los avatares específicos de un destino individual, el presente trabajo invita a reflexionar sobre diferentes paradigmas de la migración musical en la Nueva España y aspira a contribuir a una mejor comprensión de conductas y condiciones compartidas por la mayoría de los músicos migrantes.

Palabras clave: migración musical, siglo XVIII, Nueva España, José Beltrán Cristofani, biografía.



ABSTRACT

The musical migration into New Spain surfaced as a research subject in the publications of the pioneers of Mexican musicology around the mid-20th Century. Efforts to understand, quantify, and personalize the migration of musicians from the Iberian Peninsula to the viceroyalty have focused mainly on subjects who served as chapel masters in Novohispanic cathedrals. In order to broaden this traditionally adopted approach, this investigation analyzes a biography of José Beltrán Cristofani, a Catalan migrant who for a period of more than three decades was a member of one of the main music chapels of the viceroyalty. Despite centering around the specific vicissitudes of Beltrán Cristofani's destiny, the article invites to reflect upon different paradigms of musical migration in New Spain; it aspires to contribute to a better understanding of behaviors and conditions shared by most migrant musicians.

Key Words: musical migration, 18th century, New Spain, José Beltrán Cristofani, biography.

Roubina, E. (2024). "...pan de congoja y agua de angustia": páginas de la vida de José Beltrán Cristofani, un músico migrante en la Nueva España. *Cuadernos de Investigación Musical*, (19), pp. 5-53.

1. INTRODUCCIÓN

Las investigaciones que en las últimas décadas se han dedicado a explorar el problema de la emigración de los músicos europeos hacia la Nueva España, realizadas desde distintas perspectivas teóricas y con diversos enfoques metodológicos, no obstante delinear las principales rutas, sugerir ciertas fechas y revelar algunos nombres de los protagonistas de este fenómeno¹, hasta ahora no han logrado saldar la añeja deuda que la musicología mexicana contrajo con la verdad histórica² al no ocuparse suficientemente de desbrozar su campo de ideas concebidas de manera intuitiva y deducciones hechas "a despecho de los testimonios" (Le Goff, 2005, p. 32). Esta necesidad de adoptar una visión crítica atañe a dos principales postulados o presuposiciones referentes a la migración musical, los cuales, nacidos de manera

¹ Entre los autores que adoptaron esta línea de investigación y centraron su interés en la Nueva España debe mencionarse a Aníbal E. Cetrángolo (1988), quien proporcionó información inédita sobre los músicos pulleses que en el siglo XVIII emprendieron el viaje con destino a la Ciudad de México (pp. 345-352); a María Gembero Ustároz (2007), quien descubrió en el Archivo General de Indias un vasto corpus de fuentes de interés para la musicología histórica mexicana (pp. 27-28 y 33-35); y a Javier Marín López (2007a), quien realizó una exhaustiva recopilación de material documental sobre los músicos migrantes al servicio de la Catedral Metropolitana de México (*passim*).

² Cabe advertir que, fuera de toda connotación filosófica, sociológica, jurídica o de cualquier otra índole que se pueda otorgar al concepto de verdad histórica, este trabajo se orientará por este principio, con la finalidad de contribuir a contestar algunas preguntas irresueltas en relación con la migración musical europea a la Nueva España basándose en el análisis de fuentes fehacientes de reciente hallazgo.

simultánea con el interés por el valor del aporte de los músicos europeos a la herencia cultural del virreinato, no se eclipsaron a la vuelta de una centuria.

El primero de estos postulados, que fue formulado por los pioneros de la musicología mexicana y que concierne a la supuesta mediocridad de los músicos migrantes³, hoy se encuentra en una relación antagónica con la tendencia, reciente pero ya fuertemente enraizada, de adornar con el epíteto de “destacado” los nombres de todos los instrumentistas provenientes de allende los mares y otorgar, incluso en oposición a los testimonios históricos, la categoría de eminencia musical a cada compositor europeo al servicio de las catedrales novohispanas⁴. El segundo de los supuestos expresa una añeja creencia común de que los músicos, al igual que los migrantes de otros grupos ocupacionales, gozaban en el Nuevo Mundo de una posición aventajada por el simple hecho de ser europeos⁵.

Entre el flujo migratorio hacia la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII el número de músicos fue tan insignificante que este grupo no se considera en las investigaciones demográficas más rigurosas. Sin embargo, su estudio, aun cuando no carece de “preguntas renunciadas, mezcladas con atrevidas conjeturas” (Mörner, 1975, p. 44), ofrece ciertas ventajas, debido, en primera instancia, a que no existía una distribución aleatoria de la migración musical. Los individuos que integraban este grupo se concentraban en mayor proporción en la Ciudad de México y las principales capitales diocesanas donde habían sido absorbidos por las capillas de música catedralicias.

El examen, desde la perspectiva dicotómica *push-pull*, de los antecedentes y aspiraciones profesionales de los músicos migrantes, efectivos o en potencia, conduce a la asimilación de la idea de que para este grupo ocupacional la dinámica de la relación entre las fuerzas de repulsión o determinadas por factores internos en el país de origen y las de atracción o definidas por la situación en el país de destino (Mörner, 1979a, pp. 51-52) se

³ Otto Mayer-Serra (1941), partiendo de la premisa de que en el siglo XVIII Europa vivía un “momento de auge del movimiento sinfónico” que ofrecía grandes oportunidades de colocación a los músicos de alto nivel profesional, llegó a la conclusión de que los que se decidían a emigrar no eran “precisamente los mejores elementos” (p. 27). Jesús C. Romero (1949), en consonancia con la opinión del autor citado, sostuvo que “ninguno de los europeos contratados para venir a trabajar a Nueva España fueron notabilidades en su arte” (p. 7).

⁴ Sin la pretensión de realizar un juicio de valor, se puede ofrecer el ejemplo del madrileño Mateo Andrés Tollis de la Roque y López, mejor conocido como Mateo Tollis de la Roca (1714-1781), maestro interino de la capilla de música de la Catedral Metropolitana de México desde 1770 (Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (en adelante ACCMM), Actas Capitulares, lib. 50, fol. 210, 07.07.1770), quien, a juicio de sus contemporáneos, no poseía “mucho instrucción, y seguridad sobre la composición” (ACCMM, Actas Capitulares, lib. 52, fol. 3v, 09.01.1773), y actualmente es considerado un compositor “bendecido con el don de la inventiva melódica”, cuya “música es elegante y muestra dominio técnico” (“Tollis seems to have been blessed with the gift of melodic inventiveness; his music is elegant and shows technical mastery”) (Mendoza de Arce, 2001, p. 286).

⁵ El trato preferencial que tenían en el virreinato los españoles peninsulares, lo hizo patente en 1763 el capuchino Francisco de Ajofrín (1958) al señalar que “se les da de don y se les trata con gran respecto, teniéndose por nobles, sea de la clase que quiera, pues sólo ser europeo basta” (p. 66). En los estudios recientes pervive la idea de que los músicos peninsulares obtenían ciertos privilegios debido a que “contaron con la ventaja de ser emigrados” (Bermúdez Cujar, 2022, p. 168).

⁶ La teoría de “repulsión-atracción” enunciada por Ernst Georg Ravenstein (1834-1913) en la década de 1880, en épocas posteriores fue capitalizada por “casi toda la copiosa literatura existente sobre migración” que la adoptó como un “insustituible marco analítico” para el estudio de este fenómeno (Arango, 1985, pp. 14-15).

resumía en una motivación centrada fundamentalmente en la consecución, al otro lado del Atlántico, de una mejor fortuna⁷. Como revelan los escritos dirigidos a las autoridades de diferentes catedrales novohispanas signados por los instrumentistas, cantores y maestros de capilla europeos que se decidían a embarcarse en la aventura migratoria, esta mejoría consistía en la obtención de unas condiciones más favorables de empleo, una mayor remuneración y, eventualmente, en un mayor prestigio social de los que cada uno de ellos gozaba en la Península⁸.

Si bien el renovado interés por el fenómeno de la migración musical a la Nueva España mostrado en los últimos decenios por estudiosos mexicanos y extranjeros ha contribuido favorablemente a los avances en la localización, la identificación y la cuantificación de los principales protagonistas de este proceso, su información biográfica, con salvedad de algunos maestros de capilla, aún sigue siendo parcial o completamente desconocida⁹, y tampoco quedó resuelto el reto de tipificar sus perfiles migratorios.

Hace más de tres lustros el musicólogo español Javier Marín López (2007a), al abordar el tema de los migrantes que formaron parte de la capilla de música de la Catedral de México, “a través del estudio de cómo los músicos llegaron a México”, los dividió en “cinco grandes grupos: 1) viaje con una autoridad; 2) presentación directa del músico; 3) ofrecimiento de un músico desde la Península; 4) petición institucional a través de un representante; 5) invitación personal de un músico de la propia capilla” (p. 316). Algunos años más tarde el historiador mexicano Raúl H. Torres Medina (2010) sugirió dividir a “los músicos peninsulares y extranjeros” al servicio de la Iglesia Metropolitana en tres grupos, y señaló que “en un primer grupo estaban aquellos que habían sido contratados por el cabildo desde sus lugares de origen [...] un segundo grupo lo conformaban quienes llegaban procedentes de la Península [...] solicitaban directamente empleo en la catedral por no contar con un contrato preestablecido” y, finalmente, “el tercer grupo lo componían aquellos músicos españoles o extranjeros que ya vivían en la Nueva España y servían en otras instituciones eclesiásticas o en el Coliseo de la ciudad de México” (pp. 91-93).

⁷ Como señala Ravenstein (1889), “las leyes malas u opresivas, los impuestos elevados, un clima poco atractivo, un entorno social desagradable e incluso la compulsión [...] han producido y siguen produciendo corrientes migratorias, pero ninguna de estas corrientes se puede comparar en volumen con las que surgen del deseo inherente de la mayoría de los hombres de ‘mejorar’ ellos mismos en los aspectos materiales” (“Bad or oppressive laws, heavy taxation, an unattractive climate, uncongenial social surroundings, and even compulsion [...], all have produced and are still producing currents of migration, but none of these currents can compare in volume with that which arises from the desire inherent in most men to ‘better’ themselves in material respects”) (p. 286).

⁸ En una publicación dedicada a Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1547-1622/23) Egberto Bermúdez (2022) identifica como móviles de su viaje ultramarino al deseo de este compositor español de desarrollar su carrera musical, mejorar su posición social y económica y sentar bases sólidas para el posterior desarrollo de la profesión musical, manifestando capacidades docentes y de organización” (p. 19). María Gembero Ustároz (2007) señala como factores de atracción la necesidad económica y la posibilidad de mejoras profesionales y sociales, además del “espíritu aventurero que habría guiado a algunos músicos” a probar su suerte en el Nuevo Mundo (p. 25).

⁹ Javier Marín López (2007b) apunta con gran acierto que “la reconstrucción de la biografía de esos músicos, activos a ambos lados del Atlántico, ha quedado incompleta, ya que los musicólogos españoles, por un lado, y los hispanoamericanos, por otro, han dedicado su atención, de manera preferente, a los archivos de cada uno de sus respectivos países” (pp. 14-15).

Ninguna de las dos propuestas podría considerarse satisfactoria, debido a que sus autores se esforzaron por sistematizar un corpus de conocimiento sumamente incompleto, generado de manera casi exclusiva en relación con la Catedral Metropolitana de México y porque ambas se apartan de los principales esquemas tipológicos empleados actualmente en los estudios de las migraciones¹⁰. Aun cuando la imperiosa e imprescindible tarea de construir una tipología de la migración musical a la Nueva España sobrepasa considerablemente los objetivos y los límites del presente trabajo, es preciso señalar que para establecer una clasificación coherente necesariamente deberán tomarse en cuenta los siguientes componentes: a) los sujetos de la decisión; b) la duración del desplazamiento; c) el límite geográfico de éste; y d) el perfil socio-profesional de migrantes.

De acuerdo con los criterios seleccionados, se propone distinguir entre los siguientes tipos de emigración musical a la Nueva España:

1. La espontánea o voluntaria, la dirigida¹¹ y la involuntaria o forzada.

La primera de estas dos categorías, que corresponde al tipo de migración por iniciativa individual y que incluye a todos los músicos que llegaron al virreinato *motu proprio*, a su vez debe dividirse en dos subcategorías: la migración autorizada y la clandestina. La diferencia entre las dos estriba en la existencia o la ausencia de una licencia de embarque expedida por la Casa de Contratación¹². A modo de observación, se ha de señalar que el número de licencias individuales expedidas a los músicos, así como de las referencias a esta profesión en las licencias colectivas es sumamente reducido¹³, debido a que algunos de ellos se embarcaban en calidad de parientes o criados “de un personaje encumbrado o simplemente capaz de obtener una licencia colectiva” (Martínez Shaw, p. 64).

La modalidad de la migración dirigida comprende la existencia de un contrato o un acuerdo formal celebrado entre uno o varios músicos y una institución novohispana de manera previa al viaje, lo que facilitaba la obtención de la autorización.

En cuanto a la migración involuntaria, independientemente de la aseveración de que “ningún español fue nunca forzado a dejar su patria por los territorios de Ultramar” (Mörner, 1975, p. 44), no se debe perder de vista que en la España dieciochesca se practicaban levas de carácter forzoso para la marina y las fuerzas castrenses, y que esta dinámica de reclutamiento conllevó un alto índice de deserciones (Vázquez Lijó, 2006, p. 311). Por lo tanto, existe la posibilidad de que algunos de los músicos peninsulares,

¹⁰ Véase, por ejemplo, Roberto Herrera Carassou (2006, pp. 63-72).

¹¹ Cristina Blanco (2000) propone este término para describir el tipo de migraciones en las que un individuo es asistido por agencias favorecedoras de su desplazamiento, sin que esto influya en su voluntad de emigrar (p. 33).

¹² Josep M. Delgado Rivas (1982) sostiene que “el incremento de las restricciones a la emigración” promovido en España durante la época del comercio libre “no vino acompañado de una mejora en los sistemas para evitar el embarque de polizones” y en cambio produjo un “aumento porcentual de la emigración clandestina” (p. 118).

¹³ Con base en el estudio de las licencias de embarque expedidas en la segunda mitad del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX, Rosario Márquez Macías (1995) pudo identificar un total de diez músicos — cinco de ellos militares—, entre 17,231 españoles que emigraron a América durante el periodo señalado (pp. 169 y 174-175).

EVGUENIA ROUBINA

antes de prestar sus servicios a la Iglesia novohispana, habían podido abandonar el ejército o desertar de la Armada¹⁴.

2. Temporal y definitiva, en las que deben considerarse tanto la intención como el resultado, ya que algunos de los músicos contratados en la Península por un tiempo determinado se afincaban en la Nueva España de manera definitiva, y aquellos que contaban con un contrato indefinido solían decidirse a la migración de retorno.
3. Externa, que comprende el traslado de la Península a Ultramar, e interna, que ha sido definida como “una *prolongación de la inmigración externa*” (Mörner, 1979a, p. 26)¹⁵, y la cual, en el marco de la presente investigación, se refiere a los traslados de los músicos peninsulares y extranjeros a distintos “reinos” o provincias de la Nueva España en busca de un acomodo laboral más ventajoso.
4. Profesional o motivada por la búsqueda de empleo, que comprende dos subcategorías: por un lado, los músicos de oficio que optaron por la migración deseando conseguir rentas “más pingües” de las que se les ofrecían en la Península¹⁶ o simplemente hallar un “acomodo decente” para proveer el sustento básico para sus familias¹⁷, y, por el otro, los representantes de diferentes grupos ocupacionales, cuya migración no ha sido relacionada con la búsqueda de mejores oportunidades para el ejercicio musical y que, una vez en la Nueva España, se dedicaron a éste de manera profesional. En un futuro habrá que decidir si dentro de esta corriente deberán considerarse también los clérigos peninsulares y extranjeros que consiguieron integrarse a las capillas de música catedralicias o solamente aquellos individuos que lograron hacerse notar en el panorama musical del virreinato, a pesar de que sus antecedentes laborales dejan entrever que su incursión en alguna profesión musical —compositor, instrumentista o cantor— pudo haber sido fortuita e impuesta por alguna situación adversa.

A este último grupo en el que la investigación musicológica aún no ha centrado su foco de interés pertenece José Beltrán Cristofani, uno de los migrantes que durante más de treinta años formó parte de la capilla de música de una de las catedrales novohispanas, y cuya identidad por un dilatado periodo suscitó en torno suyo especulaciones hasta ahora no resueltas en su totalidad¹⁸. El presente artículo, con base en un vasto corpus de fuentes

¹⁴ Esta situación ayudaría a entender la razón por la cual varios instrumentistas de la Capilla Metropolitana guardaban una extrema discreción sobre los motivos y vías de su traslado a la Nueva España.

¹⁵ Cursivas en el original.

¹⁶ Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia (en adelante ACCM), leg. 3.1-108, fols. 101-102 [c. 16.10.1769].

¹⁷ ACCMM, Correspondencia, leg. 1, sin fol., 27.05.1779.

¹⁸ José Beltrán Cristofani, con o sin apego a las fuentes documentales, ha sido referido como un violinista italiano (Roubina, 2004, p. 159; Marín López, 2007a, p. 159; Correa Rodríguez, 2017, p. 136, nota 51); como “peninsular Cristofani” (Marín López, 2010, p. 92); como “natural de los Reynos de Castilla” (Roubina, 2009, p. 105); como “natural de Barcelona” (Carbajal, 2014, p. 307, nota 133) e, incluso, como uno de los “personajes hasta ahora desconocidos” (Carbajal, 2014, Apéndice musical, p. 4), a pesar de que su desempeño como intérprete, profesor de violín y compositor se han hecho públicos a partir de algunas publicaciones realizadas con una considerable antelación a la aseveración citada (Roubina, 2006, p. 29, nota 82; Roubina, 2009, pp. 187 y 217).

primarias y fehacientes, en su mayoría inéditas, se dedicará a descubrir algunos de los antecedentes peninsulares de Beltrán Cristofani, detallar las actividades laborales a las que él se dedicó en la Nueva España y relatar las vicisitudes de su vida personal en el contexto de los dramáticos acontecimientos de la guerra por la independencia mexicana.

2. UN COMERCIANTE MALHADADO

El 22 de abril de 1776 don Antonio Pilzano, comerciante matriculado o “habilitado” en la Carrera de Indias¹⁹, solicitó en la Casa de Contratación una licencia de embarque “para si y los dos criados” en el buque San Francisco de Paula²⁰, uno de los diecisiete navíos — dos de la Armada y quince mercantes— de la Flota de Indias (Catalán Pérez-Urquiola, 1995, p. 61; Juan y Ferragut, 2016, p. 40) al mando de don Antonio de Ulloa (1716-1795), la última que salió de Cádiz con destino a la feria de Jalapa²¹. Previamente, en otros dos navíos de la misma flota: el “nombrado Buen Consejo” y el “nombrado La Begoña”, se embarcaron dos cajones de mercaderías de Pilzano²². Un tercer cajón, “arpillado numero trecientos setenta y tres”, se cargó “en el navio nombrado, Santiago la España”²³. Este último, aunque embarcado “à nombre, por cuenta y riesgo” del mismo “carg[ad]or factor”²⁴, perteneció a uno de los criados de Pilzano, a quien el comerciante describió de la siguiente manera: “J[ose]ph Beltran natural de la villa de Muros en Maiorca B[uen] C[ristiano] trigueño, nariz larga, ojos pequeños picado de uiruelas de ueinte, y siete años soltero [...] y no de los prohibidos pasar à las Indias”²⁵.

Para don Antonio Pilzano éste no había sido su primer viaje a las costas de la Nueva España²⁶. En cambio, su criado José Beltrán se aventuraba en la Carrera de Indias, y se ha de creer que se arriesgó a esta travesía oceánica con la finalidad de hallar allende los mares una

¹⁹ Leandro Antonio Pilzano formaba parte de la matrícula de los cargadores a Indias (Ruiz Rivera, 1988, p. 1717) y había sido “uno de los Havilitados por [...] la R[ea]l Aud[ienci]a de Contrat[ad]on” para la realización del comercio transatlántico (Archivo General de Indias [en adelante AGI], Contratación, 5521, N. 159, fol. [1], 24.04.1776).

²⁰ AGI, Contratación, 5521, N. 159, fols. 4-v, 16.04.1776.

²¹ Las ferias comerciales más importantes de la Nueva España se establecieron en Jalapa en 1720 y finalizaron en 1776 (Juárez Martínez, 1977, pp. 28 y 31).

²² AGI, Contratación, 5521, N. 159, fols. [3-4], 16.04.1776.

²³ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 247, 02.12.1782.

²⁴ Los factores de la Carrera de Indias se hacían cargo de “lo que se llama encomienda de venta, casa y corretaje, cobranza y conducción de caudales”, percibiendo un determinado porcentaje por sus servicios (Herrera Heredia, 1985, p. 63).

²⁵ AGI, Contratación, 5521, N. 159, fol. [4], 18.04.1776. La transcripción paleográfica de los documentos históricos se realizó con apego a las “Normas para la transcripción de documentos históricos panamericanos”, que, aprobadas en octubre de 1961, en Washington, en la Primera Reunión Interamericana sobre Archivos, actualmente se mantienen vigentes (Tanodi, 2000, p. 259).

²⁶ Los Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana (en adelante ANUV) resguardan un documento fechado en 1772, año en el que este comerciante peninsular fue referido como residente del pueblo de Jalapa (ANUV, Protocolos, núm. 43, fols. 443-445v, 03.12.1772).

bonanza económica, así que apostó a este viaje todo lo que tenía y más: su “persona, y bienes, presentes, y futuros”, los que dejó en garantía de un cuantioso préstamo²⁷.

En la escritura pergeñada en Cádiz el 25 de abril de 1776 por el escribano público Miguel Brignon Caballero y Lara y con la misma fecha registrada en la contaduría del Consulado de Comercio, José Beltrán reconoció haber contraído una deuda con “Don Pedro José de Hoyo, de este vecindario y comercio” por el monto de “tres mil seiscientos, y quarenta, y ocho pesos, existentes de ciento veinte y ocho quarttos, dos y medio reales de Platta [...] incluso en ellos los premios, è intereses del riesgo”²⁸. La suma del adeudo que Beltrán se comprometió a liquidar en el “termino de los dos años” fue “consignada ô cedida” a Antonio Pilzano²⁹ y, precisamente, el nombre de este mercader, así como las acciones legales que al cabo de poco más de un lustro éste emprendió en contra de su deudor, han permitido la plena identificación de su criado mallorquín como José Beltrán Cristofani, quien para aquel entonces ya se desempeñaba como primer violín de la catedral de Valladolid³⁰.

Después de setenta y nueve días de travesía, el 25 de julio de 1776 la flota de don Antonio de Ulloa “fondeó en la fortaleza de San Juan de Ulúa, frente a Veracruz” (Juan y Ferragut, 2016, p. 40), dando inicio a la última feria de Jalapa. No obstante, y pese a las expectativas de los flotistas, como se acostumbraba a referir a los concurrentes a esta feria, las ventas no andaban muy bien y, cuando en el mes de enero de 1778 la flota de Ulloa partía hacia Cádiz, los comerciantes que aún no conseguían liquidar sus géneros —y entre ellos don Antonio Pilzano y su criado Beltrán— quedaron “confinados en el pueblo sin poder internar las mercancías, ni sus personas” (Real Díaz, 1959, p. 108)³¹.

Los infortunios comerciales no desalentaron a Beltrán Cristofani, quien, obstinado con la idea de un rápido enriquecimiento, parecía no estar dispuesto a dejar escapar ninguna oportunidad, por ilusoria que pareciera. Esta determinación se reflejó en una “escritura de Compañía” celebrada entre “D[o]n Miguel Gomez Vecino de este Pueblo [de Jalapa] y Dueño de las Minas de Cobre nombradas Nuestra señora de Guadalupe y S[a]n Mig[ue]l de las Cueb[a]s en las barancas de Solomehuacan, terminos de la Jurisdiccion de Jalacingo [...] y d[o]n José Beltran del Comercio de España”³².

El minero y el comerciante manifestaron ante José Flores, “Esc[ri]ba[no] de su Mag[esta]d Publico Interino de esta Provincia”, su decisión de “hacer compañía de d[ic]has Minas por tiempo y espacio de cinco años”, por lo que se comprometió Beltrán a “poner todo el principal que se requiera para su abilitacion y en reales y efectos” y su socio aportó “d[ic]has Minas y asistencia personal è industria”³³. Los cinco años comprendidos en el

²⁷ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 248v-249, 02.12.1782. El documento se cita a partir de una copia realizada por José de Arratía, “Escribano, Real, y Publico” de la ciudad de Valladolid, en 1782 (AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 246-249v, 02.12.1782).

²⁸ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 248v-249, 02.12.1782.

²⁹ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 246-v, 02.12.1782; fol. 250, 12.11.1782.

³⁰ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 245, 20.11.1782.

³¹ Para Antonio Pilzano este viaje no fue del todo infructuoso, ya que en el mes de agosto de 1778 se le concedió el permiso de embarcar en Veracruz “oro o plata” por la apreciable cantidad de treinta mil pesos (AGN, Instituciones Coloniales, Reales Cédulas Originales, vol. 114, exp. 178, fols. 1-v, 03.08.1778; Archivo Histórico de Hacienda, vol. 345, exp. 38, sin fol. [c. 08. 1778]).

³² ANUV, Protocolos, núm. 49, fol. 154, 24.07.1777.

³³ ANUV, Protocolos, núm. 49, fol. 154, 24.07.1777.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

convenio habían “de empezar à Correr y contarse desde el dia de d[ic]ha posesion en adelante” y las obligaciones de los dos asociados se establecieron de la siguiente manera:

Primeramente es calidad, y condicion que el d[ic]ho D[o]n Josè Beltran ha de abilitar todos los reales y efectos que sean necesarios, para que con ellos el d[ic]ho D[o]n Miguel pueda adelantar la saca de los Metales y beneficiarlos, y venderlos de comun consentimiento [...]. Itt[em] Es calidad y condicion que el d[ic]ho D[o]n Miguel ha de asistir personalmente en d[ic]has Minas y saca de Metales para su aumento y conservacion es calidad y condicion que cada quatro Meses, durante el tiempo de esta Compañía han de hazer balanze de ella, con intervencion de dos personas puestas por ambas partes, y deducido el Capital de ella, las ganancias que quedaren han de dividir y partir ambos Compañeros, por iguales partes [...] Y si Dios fuere servido que se reconociese haver perdida [...] ha de quedar d[ic]ha compañía chancelada, de ningun valor ni efecto³⁴.

Se ignora el monto que José Beltrán puso a disposición de su consocio para la habilitación de las minas y si la vigencia del convenio se prolongó por los cinco años previstos en el documento, o si la compañía se extinguió antes de este término. Sin embargo, la situación económica de Beltrán a principios de la década de 1780 no permite creer que él pudo haber tenido rédito alguno de la venta de “metales”, circunstancia que, quizá, se debió a que la explotación de las minas se pretendió hacer de manera anticipada a los años 1790, periodo en que en la Nueva España se inició “el renacimiento de la minería” (Commons, 1989, p. 112), y adelantó el momento en que el cobre había sido “declarado metal estratégico de gran valor para forrar barcos y fundir cañones, haciendo acopio del mismo para enviarlo a la península” (Calderón Quijano, 1972, pp. XV-XLII), o bien obedeció a la baja rentabilidad de las minas que se pretendían explotar³⁵.

¿Pretendía el novel minero retornar a la Península? Estaba obligado a hacerlo, puesto que don Antonio Pilzano, al solicitar su licencia de embarque, se comprometió “en toda forma de d[erech]o à devolver” a sus dos criados “à buelta” de su viaje a España, so pena de una multa³⁶. Pero su criado catalán parecía tener otros planes, ya que al cabo de poco tiempo transcurrido desde la firma del convenio citado, Beltrán, con el ánimo de saldar la deuda contraída en Cádiz, abonó a Antonio Pilzano “varias Cantidades, assi en reales, como en efectos”³⁷, y se marchó a la Ciudad de México, donde en el mes de junio de 1778 se unió a la orquesta de la casa de comedias del Hospital Real de Naturales.

³⁴ ANUV, Protocolo, núm. 49, fols. 154-155v, 24.07.1777.

³⁵ A principios del siglo XIX A. von Humboldt (1827) escribiría que “en la intendencia de Veracruz no hay ningún beneficio ó laboreo metálico que sea de alguna consideración. Las minas de Zomelahuacan, cerca de Jalacingo, están casi abandonadas” (p. 67).

³⁶ AGI, Contratación, 5521, N. 159, fols. [4-v], 16.04.1776.

³⁷ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 243v, 21.05.1782.

3. UN “JEFE DE ORQUESTA” DE HABILIDAD SOBRESALIENTE

Probablemente nunca se podrá saber con certeza si José Beltrán fue un músico que se hizo pasar por el criado de alguien que pudo conseguirle su pasaje a la tierra de las oportunidades y quien, de manera improvisada y no muy venturosamente, incursionó en el comercio, con el propósito de conseguir un salvoconducto para ejercer su profesión en el Nuevo Mundo³⁸, amén de afianzar su situación económica y escalar su estatus social³⁹, o fue un hombre de negocios que, tras sufrir un descalabro financiero, decidió convertir en oficio su afición a la música. Como la mayoría de los migrantes peninsulares, Beltrán Cristofani mantuvo un hermetismo casi impenetrable al respecto de sus orígenes, formación y actividades laborales a las que se dedicaba en España y solía proporcionar datos biográficos no del todo fidedignos. Así, por alguna razón le parecía conveniente señalar como su lugar de origen a Barcelona⁴⁰ y no el pequeño poblado agrícola situado en el norte de la isla de Mallorca, que fue realmente su cuna⁴¹.

Aunque en un documento redactado en la ciudad de Valladolid de Michoacán a finales de la década de 1770 se asentó que en Cádiz Beltrán Cristofani se ganó “la constante fama” de ser un hábil violinista⁴², las pesquisas realizadas en los archivos históricos gaditanos hasta ahora no han ofrecido pruebas de esta aseveración. De hecho, se puede afirmar que el mallorquín no radicó en esta ciudad durante un periodo prolongado, ya que el Padrón General de Cádiz de 1773 no ha permitido localizar entre la población censada a ningún José Beltrán o Beltrán Cristofani, músico o comerciante⁴³.

Para el año de su viaje transatlántico Beltrán ya había llegado a la edad requerida para matricularse como cargador a Indias y, aun de haberse desempeñado como violinista —si es que algún testimonio fehaciente sobre sus actividades laborales pudo haber escapado a la inspección de la presente investigación—, éste no sería un impedimento para acceder a dicho cuerpo, puesto que el oficio del músico no figuraba entre los que el derecho español calificaba de viles o “infames” (Domínguez Ortiz, 1985, p. 286), y cuyo ejercicio estaba prohibido por las *Ordenanzas* del Consulado de Cargadores (Bustos Rodríguez, 2017, p. 24). Por lo tanto, la inexistencia de este registro en el Archivo General de las Indias⁴⁴ muestra con claridad que Beltrán Cristofani no había podido cubrir alguno de los demás requisitos exigidos por la

³⁸ Beltrán Cristofani no sería el primero en seguir esta vía, ya que el “maestro de clave” y compositor madrileño Mateo Tollis de la Roca también se trasladó a la Nueva España en calidad de “criado” de don Sebastián Calvo de la Puerta, quien se dirigía a la capital del virreinato para tomar posesión de la “Plaza de Alcalde del Crimen supernumerario de la Audiencia de Mexico” (AGI, Contratación, 5497, N. 2, R. 10, fols. 1-v y 10r, 05 y 11.07.1755).

³⁹ A principios del siglo XVIII el virrey duque de Linares (1662-1717) hizo patente que la posición de los comerciantes en el estratificado social ha sido “tan principal en los [reinos] de yndias” que a quien no se dedicaba a esta actividad no se le consideraba digno de respeto: “no es gente el que no es mercader” (Biblioteca Nacional de España, Mss./2929, fol. 69 [c. 1716]).

⁴⁰ ACCM, leg. 3.2-117, fol. 154 [c. 22.09.1778]. La fecha del escrito citado se estableció a partir de la transcripción de su contenido en el libro de actas capitulares de la catedral de Valladolid (ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 290v, 22.09.1778).

⁴¹ En la década de 1770 la ciudad de Muro en Mallorca contaba con 3,680 habitantes (Ferrer Flórez, 1992, p. 117).

⁴² ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 386v, 29.05.1779.

⁴³ Archivo Histórico Municipal de Cádiz, Padrones, L 1006 y L 1007, 1773.

⁴⁴ AGI, Arribadas, 532, 1709-1791.

reglamentación vigente: el de vecindad, el de reputación o el de recursos económicos (Ruiz Rivera y García Bernal, 1992, p. 240). Y, a pesar de ello, el joven catalán no cometió perjurio cuando ante el escribano gaditano y, posteriormente, ante las autoridades del virreinato, ostentó su condición de comerciante de la Carrera de Indias⁴⁵, ya que pudo ser y, seguramente había sido, una de tres personas a las que un cargador matriculado en el Consulado —si no es que el propio Pilzano— estaba obligado a señalar como responsables por recoger la mercancía al momento del desembarco (Gómez Álvarez, 2008, p. 628).

Con las credenciales de comerciante y el don musical en su bagaje de migrante Beltrán Cristofani se presentó en la ciudad capital del virreinato poco antes de mediados del mes de junio de 1778, cuando fue admitido en el Coliseo Real como primer violín y “Gefe de la orquesta”⁴⁶. En relación con este segundo nombramiento se debe aclarar que ni antes ni después de la contratación de Beltrán este cargo figuró en las escrituras de las compañías de la casa de comedias capitalina y que no se le debe confundir con el de “maestro de música” que desde el inicio de aquel año cómico⁴⁷ desempeñaba Miguel Gálvez⁴⁸. Las funciones de Beltrán no se puntualizaron en el documento referente a su admisión y nombramiento, pero se ha de suponer que éstas habían sido similares a las que unos ocho años más tarde se le encomendaron a otro primer violinista de esta casa de comedias, José Manuel Delgado (1742-1816), quien tenía la obligación de dirigir “la Orquesta en el teatro [...] sin mudar asiento”⁴⁹.

Se podría creer que la efímera plaza de jefe de orquesta se había creado con la finalidad de justificar un sensible aumento de salario —de trescientos a cuatrocientos pesos— que Beltrán Cristofani recibió en el mes de noviembre de 1778 como premio por “su sobresaliente haviidad”⁵⁰ o, quizá, también en atención a las buenas y convenientes amistades que el comerciante-músico supo entablar durante su breve estancia en la Ciudad de México.

Un elocuente testimonio de la existencia de estas relaciones lo constituye un aria dedicada al “S[eñor] D[on] Dionicio, Duque, Coronel de el Regimiento de Asturias” (Figura 1), que no era otro sino Dionisio Domingo José Bernardo del Duque y Barabarrena (1730-?), representante de la alta sociedad gaditana⁵¹ y caballero de la Orden de Santiago (Cárdenas Piera, 1995, p. 112), quien en el mes de diciembre de 1777 recibió el nombramiento de coronel del Regimiento de Asturias⁵². El Regimiento de Infantería de Asturias llegó a Veracruz a principios del mismo año y permaneció ahí hasta 1784 (Antochiw, 2012, p. 117), por lo que se debe sugerir que el militar y el comerciante se conocieron en la ciudad portuaria y se volvieron a encontrar en la capital, donde la alta designación de Dionisio Duque debió celebrarse en grande por otros miembros de su orden religiosa-militar, cuyo hábito vistieron

⁴⁵ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 246, 02.12.1782.

⁴⁶ Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), Fondo reservado, Ms1412, fol. 138, 19.12.1778.

⁴⁷ En la Nueva España, al igual que en la Península, un año cómico “terminaba el Martes de Carnaval y empezaba otro día de Pascua de Resurrección” (Cotarelo y Mori, 1911, pp. XLIV-XLV).

⁴⁸ Compositor e instrumentista, Miguel Agustín de Gálvez (¿-1790) permaneció al servicio de la casa de comedias durante más de una década (BNM, Fondo reservado, MS1412, fol. 315 [1787]).

⁴⁹ BNM, Fondo reservado, MS1411, fol. 217 [c. 10.1786].

⁵⁰ BNM, Fondo reservado, Ms1412, fol. 138, 19.12.1778.

⁵¹ Archivo Histórico Nacional, Universidades, 664-1, exp. 21, fol. 1, 29.08.1741.

⁵² AGN, Reales Cédulas Originales, vol. 238, exp. 239, fol. 1, 05.12.1777.

varios importantes funcionarios enviados de la Península y los representantes de la más alta alcurnia novohispana (Romero de Terreros y Vinent, 1912, pp. 207-216). De ser acertada esta suposición, la dotación instrumental del aria dedicada al flamante coronel: tres violines, uno de estos obligado, una viola, dos oboes, dos trompas y el “Bajo, continuo”⁵³ a cargo del clave, podría aportar información inédita sobre las características de los “golpes de música” o conjuntos musicales que en la segunda mitad del siglo XVIII amenizaban las tertulias aristocráticas virreinales y solían reunir a los instrumentistas más diestros del lugar⁵⁴.



Fig. 1: Carátula del *Aria* “Se del fiume” de José Beltrán [Cristofani], [1778] (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, Ms. Mús. 455, MEX-Dc).
Foto: Cortesía del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.

La elección de un texto de Pietro Metastasio⁵⁵ ofrece indicios de cierta cultura que poseía Beltrán y, quizá, debería interpretarse como prueba de la relación que él pudo haber tenido con el teatro musical español o, incluso, sugerir su pertenencia a una compañía italiana que en 1768 y 1769 al menos en tres ocasiones presentó “Artaxerxe” en Palma de Mallorca,

⁵³ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (en adelante AHAD), Ms. Mús. 455, MEX-Dc.

⁵⁴ Esta partitura no parecería estar destinada a la orquesta del Coliseo. Aunque a la sazón este conjunto contaba con once elementos e integraba a algunos músicos polifacéticos, como Miguel Gálvez, diestro violonchelista y contrabajista (Olavarría y Ferrari, 1895, p. 51), o Antonio Solo de Saldívar, “natural de Osma en Castilla”, quien aseguraba dominar siete instrumentos, entre estos el “obue” (ACMM, Actas Capitulares, lib. 54, fol. 256, 28.11.1780), hasta donde se pudo saber, ninguno de ellos tocaba el clave.

⁵⁵ La relación de esta aria con el libreto de *Artaxerxe* del dramaturgo italiano ha sido establecida por D. E. Davies (2013, p. 226).

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Valencia y Cartagena (Cotarelo y Mori, 1917, pp. 287-288). La metáfora empleada en el poético original literario: la del impetuoso torrente (“il torrente vincitor”) que arrasa todo lo que encuentra a su paso, podría ser idónea para referirse a un militar con una prometedora carrera en ascenso. Importunamente, Beltrán se inspiró en la primera estrofa de este texto que describe el inútil esfuerzo de un agricultor que, hasta perder el aliento (“l’affannato agricoltor”), se enfrenta a una poderosa fuerza, a la que su laboriosidad y constancia no son capaces de superar⁵⁶, un macabro augurio de su propio destino.

No sabemos si la ofrenda musical hecha al duque favoreció las aspiraciones sociales y económicas de Beltrán, pero se tiene una irrefutable constancia de que otro acaudalado e influyente peninsular, José Vicente de Tarbe (¿-1783), contador de diezmos y en lo sucesivo contador mayor de la catedral de Valladolid⁵⁷, le tendió una amistosa mano, con lo que facilitó su colocación en un puesto privilegiado de la capilla de música del templo vallisoletano.

¿Por qué Beltrán Cristofani tomó la decisión de mudarse a la provincia de Michoacán? Razones debió tener; aunque puede suponerse que la principal de éstas podría estar relacionada con las limitadas oportunidades de empleo que la capital del virreinato en aquel entonces ponía a disposición de un músico.

A finales de 1778 la orquesta teatral atravesaba un momento de incertidumbre relacionado con el embargo de don Juan Manuel de San Vicente, dramaturgo, cronista y administrador de la casa de comedias capitalina desde 1777, quien le dio a Beltrán tan cordial acogida, y el traspaso “del Real Asiento y Dirección de Comedias del Coliseo” a otro asentista, quien pudo no haber sido igualmente benévolo con el violinista catalán⁵⁸. Las capillas parroquiales de la Ciudad de México remuneraban a sus integrantes únicamente por las funciones realizadas. Las “tropas volantes de musica”⁵⁹ o los conjuntos de cantores e instrumentistas sin una adscripción fija únicamente se contrataban para los servicios eventuales, y aun la recién creada capilla de la Colegiata de Guadalupe que se hallaba a cargo de Miguel Gálvez, su primer maestro asalariado⁶⁰, tampoco garantizaba a los miembros que la componían una seguridad económica, ya que no les ofrecía rentas fijas⁶¹. En estas

⁵⁶ “Se del fiume altera l’onda / tenta uscir dal letto usato, / corre a questa, a quella sponda l’affannato agricoltor. / Ma disperde in su l’arene / il sudor, le cure e l’arti, / che se in una ei lo trattiene, / si fa strada in cento parti / il torrente vincitor” (Metastasio, 1868, p. 111).

⁵⁷ AGN, Real Audiencia, Intestados, cont. 39, vol. 69, fols. 345-383, 1783-1785.

⁵⁸ José Beltrán estaba muy bien enterado de los cambios que se aproximaban, ya que, en el mes de diciembre de 1778, cuando se levantó el “Testimonio â la letra de las Dilig[encia]s de entrega de la Casa del R[ea]l Coliseo, avaluos de todos sus Aperos, Musica, comedias, y demas necesario para la representación de Comedias”, él mismo fungió como uno de los peritos valuadores de “todos los Papeles de Musica Tonadillas sainetes, y Seguidillas” (BNM, Fondo reservado, Ms1412, fol. 83, 23.12.1778).

⁵⁹ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 41, fol. 105v, 28.04.1752.

⁶⁰ Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (en adelante AHBG), Clavería, Cuadrantes, caja 3P, sin fol., 06.1773.

⁶¹ El “Concordato entre la Colegiata, y Musicos para la formación de Capilla” se firmó en el mes de julio de 1772 (AHBG, Secretaría Capitular, Músicos, caja 358, exp. 33, fols. 1-6v, 07.07.1772) y en el “Cuadrante” del mismo mes se anotó que los “sujetos [que] componen la capilla de este Santuario [...] fueron recibidos [...] sin renta, y solo con la obligación de asistir” a las principales fiestas, así como “a los entierros, y funerales de los S[e]ñores Capitulares, y Ministros” de la Colegiata (AHBG, Clavería, caja 3P, sin fol., 07.1772). En el año 1777 a los músicos aún se les pagaba únicamente por estas asistencias (AHBG, Clavería, caja 12, “Libro de Entradas, y Salidas en General de la Clavería de N[uest]ra Señ[o]ra y Mad[r]e de Guadalupe”, fol. 6, 12.1777).

condiciones la mayoría absoluta de los músicos migrantes que se arraigaban en la capital de la Nueva España, independientemente de los motivos que decidieron su traslado al virreinato y los acomodados que inicialmente se les proporcionaron —clérigos, instrumentistas del Coliseo, músicos al servicio de altos funcionarios o miembros de los regimientos militares—, buscaban la oportunidad de ser admitidos en la Capilla Metropolitana. Por la estabilidad salarial, por la existencia de obvenções o servicios adicionales a los obligatorios, cuyo beneficio se distribuía entre los participantes (Roubina, 2004, pp. 29-33), por cierto prestigio social que otorgaba la pertenencia a este cuerpo y también por “el socorro espiritual y corporal” que a los músicos, como a los demás ministros y sirvientes de la Catedral de México, se les brindaba en razón de su pertenencia a la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua (Marroqui, 1903, p. 417), esta plaza laboral debería ser la más codiciada también para el recién llegado mallorquín.

En el crepúsculo de su vida, Beltrán Cristofani revelaría que antes de conseguir “el título de primer Violín” de la catedral vallisoletana, cuando aún se “hallaba [...] residiendo en la Corte de Mexico”, él estaba “mui próximo à optar [por] la misma plaza en aquella Metropolitana Iglesia”⁶². No obstante admitida como fehaciente⁶³, esta información no corresponde plenamente a la verdad de los hechos, ya que en los años 1761 a 1802 la plaza del primer violín de la Capilla Metropolitana fue ocupada por el milanés Juan Gregorio Panseco (1724-1802)⁶⁴, altamente apreciado por sus colegas y las autoridades de la Catedral como un “profesor de mucha habilidad en el violin, y en la Orquesta”⁶⁵. Y, si bien no se podría descartar la posibilidad de que José Beltrán pudo haber participado en algunas de las funciones del conjunto musical catedralicio en calidad de huésped⁶⁶, demostrar su suficiencia profesional e, incluso, recibir una oferta de empleo, los legajos de correspondencia del

⁶² Archivo Histórico Casa de Morelos (en adelante AHCMO), Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

⁶³ David A. Brading (1994) comunica que, en 1779, la plaza de primer violín de la capilla de la catedral de Valladolid se le confirió a “un español europeo de nombre José Beltrán Cristofani, quien había estado a punto de aceptar un puesto en la Catedral de la Ciudad de México” (“the first violin, appointed in 1779, was a European Spaniard named José Beltrán Cristofani, who had been about to accept a position in the cathedral in Mexico City”) (p. 186).

⁶⁴ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 45, fols. 85-86, 08.08.1761; lib. 60, fol. 233v, 06.04.1802. No era inusual que los músicos migrantes exageraban sus méritos pasados. De esta manera, el valenciano Francisco Martínez de la Costa (1739-c.1769), presbítero domiciliario y, según sus propias palabras, organista “de la capilla del Espíritu Santo en Madrid” (ACCMM, Correspondencia, caja 24, esp. 2, sin fol. [c. 01.12.1764]), después de un fallido intento de colocarse como organista en la Catedral Metropolitana de México, presentó sus credenciales en la catedral de Valladolid, en donde aspiraba ocupar la plaza de maestro de capilla y para dar mayor peso a su solicitud expresó haber sido maestro de la capilla madrileña, “y al presente Organista de la S[an]ta Igl[esia] de México” (ACCM, leg. 3.1-104, fol. 126 [c. 01.02.1766]).

⁶⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de México (en adelante AHAM), Cabildo, caja 128, exp. 30, sin fol. [c. 1808].

⁶⁶ Mateo Tollis de la Roca, desde su nombramiento como maestro interino de la Capilla Metropolitana (ACCMM, Actas Capitulares, lib. 50, fol. 210, 07.07.1770) se esforzaba por otorgar la mayor solemnidad a la celebración de las principales festividades, robusteciendo el conjunto a su cargo con músicos invitados “de fuera”. Durante el periodo en que se documentó la presencia de Beltrán Cristofani en la capital, él pudo integrarse a este cuerpo por lo menos en cinco ocasiones, asistiendo a “los Maytines, y día de Pasqua de la Natividad de N[uest]ro S[e]ñ[or] Jesuchristo”, a “la Semana S[an]ta”, a “la festividad de N[uest]ro P[adr]e S[e]ñ[or] S[an] Pedro”, a “la festividad de N[uest]ra S[e]ñ[ora] de la Asumpcion” y a “Visperas, Maytines, Ora, Procesion, y Missa de la Natividad de Nuestro S[e]ñ[or] Jesu Christo” (Centro de Estudios de Historia de México, Eclesiástico Mexicano (en adelante CEHM), La Arquidiócesis de México, DLXII.12.3.0, “Libro de Fabrica solamente Salidas”, 1771-1787, fols. 82, 85, 86v, 87v y 93, 24.01, 30.04, 01.07, 19.08.1778 y 11.01.1779).

archivo catedralicio no contienen una solicitud de admisión presentada por Beltrán Cristofani y en las actas del Cabildo jamás se menciona su nombre⁶⁷. Por otra parte, se ha de hacer ver que el salario del violín de fila, que oscilaba entre los doscientos cincuenta y los cuatrocientos pesos⁶⁸, difícilmente podría satisfacer las aspiraciones de este ambicioso migrante, quién “para poder mantener su decencia” pretendía percibir un “sueldo de ochocientos pesos”⁶⁹.

Al igual que la noticia sobre el ofrecimiento de una plaza en la Catedral Metropolitana de México, no es del todo fidedigna la aseveración de que José Beltrán se enfrentó a “una considerable competencia” cuando “ganó el concurso” para el puesto de primer violín de la capilla vallisoletana⁷⁰, ya que en su caso no existía la dichosa competencia ni hubo tal concurso.

4. UN MINISTRO MÚSICO INDUSTRIOSO

El Cabildo de la catedral de Valladolid decidió fijar los edictos convocatorios para la plaza de primer violín de su capilla de música en el mes de mayo de 1778, cuando ésta quedó vacante, debido a la ausencia de José Manuel Delgado, su anterior propietario⁷¹. Como de costumbre, los edictos se enviaron a las principales catedrales del virreinato: la de la Ciudad de México, la de Puebla de los Ángeles y la de Guadalajara, y en septiembre del mismo año desde la ciudad capital llegó a Valladolid una misiva de José Vicente de Tarbe, en la que el contador de diezmos recomendaba al Cabildo vallisoletano a José Beltrán Cristofani como “profesor de Música, y Excelente violinista”⁷², transmitiendo el deseo de “este suxeto” de “seruir â esta dicha S[an]ta Igl[esi]a en la plaza de primero violin de su Capilla, que esta vaca, con la obligacion de la Escoleta”⁷³.

Desafortunadamente, hasta ahora el edicto, en cuya respuesta se redactó la carta citada, no ha podido ser localizado⁷⁴, por lo que se ignora cuál fue el plazo de vencimiento de la

⁶⁷ Véanse ACCMM, Actas Capitulares, lib. 53 y 54, 1777-1778.

⁶⁸ En 1780, cuando José Manuel Delgado fue admitido como segundo violín de la Capilla Metropolitana, “en atención á su notoria habilidad”, se le asignó una renta anual de cuatrocientos pesos que correspondía a esta plaza (ACCMM, Actas Capitulares, lib. 54, fol. 239, 04.07.1780).

⁶⁹ ACCM, leg. 3.2-117, fol. 154 [c. 22.09.1778]. La fecha de este escrito se estableció a partir de la transcripción de su contenido asentada en el libro de actas capitulares (ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 290v, 22.09.1778).

⁷⁰ “For the leading posts there was evidently considerable competition [...] when he [Beltrán Cristofani] won the competition at Valladolid” (Brading, 1994, p. 186).

⁷¹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 256, 20.05.1778. De manera simultánea se anunció la convocatoria para la plaza de segunda trompa.

⁷² La expresión “profesor de música” frecuentemente se utilizó en las peticiones de empleo o dictámenes emitidos por los músicos novohispanos como referencia a su profesión o “el modo de vida que cada uno tiene [...] y exerce públicamente” (RAE, 1737, p. 395) y que diferencia a un profesional del aficionado, por lo que no debe tomarse en prueba de la relación con la docencia musical que Beltrán tenía en el periodo de su residencia en México, como esto había sido sugerido (Carbajal, 2014, p. 564; Apéndice musical, p. 4).

⁷³ ACCM, leg. 3.2-117, fol. 154 [c. 22.09.1778].

⁷⁴ Los edictos convocatorios se colocaban en el exterior de los templos y por esta razón los archivos históricos de México en gran número de ocasiones solamente preservan la constancia de su emisión o recepción, pero no los documentos propiamente dichos.

EVGUENIA ROUBINA

convocatoria anunciada⁷⁵. Sin embargo, se ha de sugerir que inicialmente éste comprendía seis meses, puesto que en el mes de noviembre de 1778 Beltrán ya se estaba despidiendo del Coliseo “p[ar]a [irse] a la Catedral de Valladolid”⁷⁶. El jefe de la orquesta teatral, seguramente, pudo enterarse de manera oportuna de la ampliación del plazo de concurso, por lo que permaneció en la Ciudad de México hasta que se concluyó el año cómico corriente.

El plazo de los edictos convocatorios expiró hacia finales de mayo de 1779⁷⁷, pero Beltrán Cristofani se anticipó a esta fecha y adoptó el *modus operandi* más usual entre los músicos virreinales, migrantes o nativos, quienes, antes de someterse a una prueba de sus habilidades, pretendían ganar cierto aprecio de las autoridades del templo en el que existía una vacante, asistiendo a los servicios de la capilla, eventualmente sin pago alguno⁷⁸. Al ser el “unico pretendiente que se ha presentado”⁷⁹, Beltrán Cristofani fue examinado por el chantre de la catedral, José Pérez Calama⁸⁰, “en la Sala de Musica del Colegio de Infantes â presencia de los Individuos de la Capilla”⁸¹. El informe que el chantre presentó al obispo de Michoacán y que se transcribió íntegramente en el libro de Actas del Cabildo no detalla las pruebas que se le aplicaron al candidato, pero expone las razones por las cuales se decidió su nombramiento y las condiciones en las que se le otorgó la plaza, a saber:

La habilidad, y destreza en el violin del citado Cristofani consta tambien â V[uestra] S[eñoría] I[lustrísima] â vista de las pruebas publicas que ha dado en n[uest]ro Coro â que se agrega la constante fama que en su exercicio hà dejado en Mexico, y en Cadiz. Su Policia, y buena Crianza se presenta tambien desde luego: y sobre costumbres, ni rumor aparece en contra segun los informes secretos que en el particular he solicitado. Por tanto le Jusgo mui acreedor â q[u]e V[uestra] S[eñoría] I[lustrísima] le confiera d[ic]ha Plaza con arreglo a las condiciones expresadas en los Edictos. El estipendio ô Salario fixo de Primer Violin es de quinientos

⁷⁵ El término de un edicto convocatorio, dependiendo de la plaza que se ponía al concurso podía comprender un periodo de treinta días (ACCM, leg. 3.4-135, sin fol., 06.05.1795) a seis meses (Archivo Histórico del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara, Gobierno, Secretaría, caja F-3, fol. [1], 11.09.1749), sin embargo, en ausencia de los candidatos, éste podría prolongarse o, incluso, tener más de una prórroga.

⁷⁶ BNM, Fondo reservado, Ms1412, fol. 138, 19.12.1778.

⁷⁷ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 386v, 29.05.1779.

⁷⁸ Entre varios ejemplos que se podrían ofrecer en esta relación, uno de los más representativos es el del violinista sevillano Pedro Navarro y Silva (1729-1795), “mui diestro Instrumentista” (ACCMM, Actas Capitulares, lib. 44, fol. 289, 24.01.1761), quien, en aras de conseguir una plaza en la Catedral Metropolitana de México, durante “el tiempo de tres años y medio” asistió “a todas las funciones mayores que se an Celebrado por su R[ea]l Capilla”, procuró “desempeñar exactamente la parte que se le â encargado” y complacer con su esfuerzo, constancia y conducta al Cabildo, al maestro Ignacio Jerusalem (1708-1769) y a “todos los demas individuos de d[ic]ha Capilla” (ACCMM, Correspondencia, leg. 17, sin fol. [c. 24.01.1761]).

⁷⁹ Recién desocupada la plaza de violín primero, Manuel Alfaro, violín segundo de la catedral vallisoletana desde 1759, manifestó al cabildo hallarse “con circunstancias de idoneidad, y hombría de bien q[u]e es constante, y publico, p[ar]a obtener d[ic]ha renta”, sin embargo, sólo pretendió el aumento de su salario y no se postuló al concurso (ACCM, Actas Capitulares, lib. 25, fol. 13v, 09.11.1759; leg. 3.2-117, fol. 172 [c. 05.1778]).

⁸⁰ José Pérez Calama (1740-1793), originario de La Alberca, Extremadura, desde 1765 radicó en la Nueva España donde, en 1768, se ordenó sacerdote. Llegó a ser nombrado gobernador del obispado y miembro del cabildo eclesiástico de Puebla de los Ángeles. En 1775 fue promovido “a la Chantría de Michoacán y poco después al Arcedianado y Deanato” de la catedral vallisoletana. En 1789 se le nombró obispo de Quito (Vargas, 1962, pp. 431-439).

⁸¹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 386v, 29.05.1779.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

p[eso]s pero por lo comun se le hán agregado otros cien pesos con el pretexto de Flauta, o Octavino aun sin la Sircunstancia de habilidad sobre saliente de esta clase⁸².

En relación con el último punto señalado en el informe, debe aclararse que la práctica de añadir a la plaza de violín una remuneración adicional por la ejecución de la flauta y el flautín u “octavino” se estableció en la catedral de Valladolid desde 1772, cuando esta obligación le había sido encomendada a José Manuel Delgado, a la sazón “segundo Violin de la Capilla”⁸³. Sin embargo, Delgado no solamente acreditó plenamente su dominio de estos aerófonos, también fue el primero y durante varios años el único que alentó su empleo en el templo vallisoletano⁸⁴. En 1773 en el Cabildo se expresó que, “en virtud de haberse exigido las plazas de flautas y octavinos, se necesitaba prover à los Ministros de estos Instrumentos”⁸⁵, no obstante, al cabo del examen de Beltrán Cristofani el ejercicio de la flauta y el flautín se declaró “quaci inútil en la Capilla” y ambas plazas se eliminaron, en aras de elevar su “estipendio anual [a] la Canti[da]d de setecientos p[eso]s”⁸⁶.

Además de la noticia referente a la averiguación secreta sobre la solvencia moral de este candidato —algo que nunca se efectuaba en la catedrales novohispanas, aun tratándose de músicos migrantes—, el informe del chantre reveló otra “sircunstancia” inaudita en las capillas catedralicias del virreinato: la adición de doscientos pesos al “salario permanente” que correspondía a la plaza de violín primero debió ponerse a votación del Cabildo cada año, con el propósito de decidir si éste debería otorgarse nuevamente, “con vista del cumplimiento, y buen porte” de Beltrán Cristofani, “asi en las funciones de Coro, como en la instrucción, y enseñanza de los Infantes que se dediquen al violín”⁸⁷.

En la catedral vallisoletana la enseñanza del violín a los educandos del Colegio de Infantes, referida en el escrito de Tarbe y, seguramente, en el edicto convocatorio como “la obligacion de la Escoleta”⁸⁸, era una de las labores inherentes a la plaza de primer violín, aunque comprendía una remuneración adicional al salario establecido. De esta manera, la “obligac[ió]n de enseñar à los Niños” la flauta, el “octavino”, el violín y el violonchelo agregó a las percepciones de José Manuel Delgado la cantidad de cien pesos anuales⁸⁹. A la renta de Beltrán Cristofani, a quien se le encomendó la instrucción de los infantes en un solo instrumento, se sumó un excedente de cincuenta pesos al año⁹⁰.

⁸² ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fols. 386v-387, 29.05.1779.

⁸³ ACCM, Actas Capitulares, lib. 30, fol. 73v, 24.10.1772.

⁸⁴ ACCM, leg. 3.2-111, fols. 130-v [c. 24.10.1772].

⁸⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 30, fol. 149v, 21.05.1773.

⁸⁶ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 387, 29.05.1779.

⁸⁷ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 386v, 29.05.1779.

⁸⁸ ACCM, leg. 3.2-117, fol. 154 [c. 22.09.1778].

⁸⁹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 30, fol. 148v, 14.05.1773.

⁹⁰ Violeta Carbajal (2014) sugiere que Beltrán se hacía cargo de “la clase de teoría en la escoleta” (p. 342), aunque en el Archivo del Cabildo Catedral de Morelia hasta ahora no se ha podido hallar —y la autora citada tampoco lo señala— documento alguno que respalde la posibilidad mencionada. A su vez, el testimonio del rector del colegio sobre reiteradas entregas del dinero destinado para las cuerdas de los “niños” a los que instruía el primer violín de la capilla (ACCM, leg. 3.2-120, fol. 55, 25.11.1781), no permite tener dudas sobre el carácter de las actividades que éste realizaba en aquella institución de enseñanza.

EVGUENIA ROUBINA

Aunque, pasado el tiempo, José Beltrán presumía haber instruido “à innumerables Niños”, que servían “en el Coro”⁹¹ de la catedral vallisoletana “con el mayor lucim[ien]to”⁹², se ha de suponer que la mayoría de sus aprendices no seguían la senda indicada por su mentor⁹³, ya que durante más de tres décadas en las que don José impartió la enseñanza de su instrumento, tan sólo dos de los educandos del colegio habían pretendido ocupar la plaza de violín⁹⁴. A pesar de ello, las autoridades catedralicias parecían estar plenamente satisfechas con el desempeño docente de Beltrán Cristofani, y cuando el violinista solicitó la remuneración pendiente por su participación en la instrucción musical de los infantes⁹⁵, en vez de ochocientos cincuenta pesos que le correspondían por todo el tiempo de servicios prestados, los claveros de la catedral le entregaron “un mil p[eso]s los mismos q[u]e Cauldo le dio de gratif[icaci]ón por la enseñanza q[u]e tubo en la escoleta de los Niños Infantes en los anos de 1779 a 1896 [sic]”⁹⁶.

Los documentos del archivo catedralicio describen a Beltrán Cristofani como un ministro de conducta y desempeño ejemplares. Don José jamás fue objeto de amonestaciones por parte del Cabildo, no tuvo pleitos con sus compañeros, no manifestó desavenencias con el maestro de capilla, Carlos Pera (¿-1798) —un hombre conflictivo éste, por cierto—⁹⁷, dirigía el conjunto en las funciones fuera de la catedral, a las que asistía “la primer media capilla” o la tanda que le correspondía⁹⁸, cumplía puntualmente con algunos encargos de las autoridades catedralicias, adicionales a sus obligaciones⁹⁹, y actuaba como sinodal o examinador único de los candidatos a ocupar una plaza de violín en la catedral michoacana: del vallisoletano José Vicente [Castro y] Virgen (c. 1770-1827), en 1781; de Pedro Gauch, “natural de Strasburgo en la Alcasia”, en 1788, y de José de la Mora, oriundo de la Ciudad de México, en 1796¹⁰⁰. Sin embargo, las fuentes documentales no contribuyen al esclarecimiento

⁹¹ El señalamiento de la pertenencia al coro no debe entenderse como la obtención de la plaza de cantor. En el léxico novohispano los vocablos “coro” y “capilla” eran mutuamente sustituibles y frecuentemente se empleaban como sinónimos. De esta manera, en el documento citado el propio Beltrán manifiesta haber dedicado la mitad de su vida al servicio en el coro de la Santa Iglesia vallisoletana.

⁹² AHCMO, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

⁹³ El desinterés que los infantes solían mostrar por avanzar en su formación como instrumentistas era tan común en la catedral de Valladolid que el Cabildo se vio obligado a tomar providencias para “hacer entender al Rector, y Niños, que despues de haber escogido Instrum[en]to q[u]e aprender de acuerdo con el Chantre, y haverle señalado M[ae]stro con arreglo de la Acta Capitular, no lo ha de poder abandonar a su antojo” (ACCM, leg. 3.4-137, fols. 17-v, 16.04.1798).

⁹⁴ Estos fueron José Antonio Zepeda y José Trinidad Villalobos, quienes, aún siendo colegiales, compartieron la plaza de violín que quedó vacante por muerte de Manuel de Alfaro (ACCM, Actas Capitulares, lib. 33, 30.06.1780). En 1782, cuando los dos salieron del Colegio y Villalobos logró su acomodo como maestro de capilla de la parroquia de San Luis Potosí (ACCM, leg. 3.3-121, fol. 190, 1782), esta plaza de forma íntegra pasó en propiedad de Zepeda.

⁹⁵ ACCM, leg. 3.4-142, fol. 11, 1803.

⁹⁶ ACCM, Fábrica Espiritual, sin fol., 07.09.1804.

⁹⁷ En 1776, Pera, “por un Accto de su antipatia”, presentó al Tribunal de Santo Oficio una denuncia falsa en contra de un integrante de la capilla a su cargo (ACCM, leg. 3.2-115, fol. 29 [c. 16.08.1776]; AGN, Inquisición, vol. 1162, exp. 26, fol. 228, 21.05.1776).

⁹⁸ ACCM, leg. 3.4-134, fol. 76 [c. 30.10.1795].

⁹⁹ En 1789, Beltrán Cristofani fue requerido por el Cabildo para participar en la averiguación sobre la presunta sustracción de una parte del archivo musical de la catedral (ACCM, Actas Capitulares, lib. 36, fol. 213v, 16.05.1789).

¹⁰⁰ ACCM, leg. 3.2-120, fol. 260, 13.07.1781; leg. 3.3-127, fols. 116 y 117 [c. 18.09.1788]; Actas Capitulares, lib. 39, fol. 190, 23.01.1796.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

de si todas estas virtudes de un ministro músico de “buena crianza” se sumaban al dominio del violín, digno de los elogios que le dispensaban a Beltrán Cristofani los melómanos capitalinos, quienes lo referían como “excelente violinista”, y las autoridades catedralicias, que lo consideraban poseedor de una “singular habilidad” en la ejecución de este instrumento¹⁰¹. Por fortuna, se pudo conocer qué cualidades debió demostrar un violinista que a finales del siglo XVIII aspiraba a ser admitido como ministro músico de una catedral novohispana.

Antonio Juanas (1762/63-1822)¹⁰², compositor español y maestro de la capilla de música de la Catedral Metropolitana de México desde 1791, en su dictamen emitido al cabo de un concurso de oposición para ocupar dos plazas de violín vacantes en el conjunto musical a su cargo, formuló algunos de los criterios que, a su parecer, definían el manejo óptimo de este cordófono, y que eran los siguientes: suficiente “agilidad” en el dominio de ambas manos; el control de la afinación; el buen “tono” o la calidad del volumen y el timbre musical que debería proporcionar una “complacencia de el oído”, y, en términos generales, “modo, asiento, finura, y claridad” de la ejecución¹⁰³. En vista de que los testimonios documentales referentes a Beltrán Cristofani no mencionan ninguno de estos —u otros— elementos que caracterizaran su interpretación, hasta hoy solamente existe la posibilidad de apreciar el aspecto técnico de su arte de intérprete que se reflejó o, en cierto grado, debió reflejarse en las composiciones de su autoría.

Actualmente, además de la antes mencionada aria que se halla en custodia del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, se tiene noticia de cuatro obras más de Beltrán Cristofani: un “Miserere con VV[ioline]s y Flautas [... con] 15 pp[apele]s” compuesto en 1782¹⁰⁴; una “Sequencia de Dolores à quatro voces con Violines, y Bajo” creada antes de 1787 y sustraída del archivo catedralicio con anterioridad a 1796, cuando ya no había sido consignada en el “Inventario de los Papeles de Musica de la Santa Iglesia” vallisoletana¹⁰⁵, y dos juegos de versos orquestales que datan de la década de 1790 y hasta la fecha perviven en la catedral de Morelia (Figuras 2a-b)¹⁰⁶.

¹⁰¹ ACCM, leg. 3.2-117, fol. 154 [c. 22.09.1778]; Actas Capitulares, lib. 32, fol. 386v, 29.05.1779.

¹⁰² El año del fallecimiento de Juanas que hasta ahora se señalaba en términos de suposición (Marín López, 2007b, p. 14), se pudo precisar a partir de la última libranza que se le dio como jubilado en la Catedral Metropolitana de México (SEHM, Eclesiástico Mexicano, La Arquidiócesis de México, DLXII.15.30, “Borrador de las libranzas de contaduría...”, 1813-1829, sin fol., 18.01.1822).

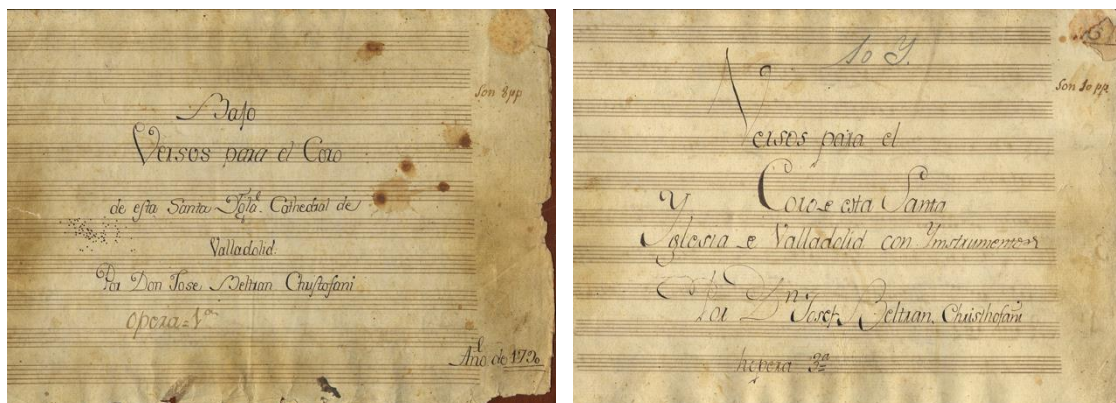
¹⁰³ ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, sin fol., 11.04.1795.

¹⁰⁴ ACCM, leg. 3.4-135, fol. 82, 1796. Esta obra no forma parte del “Inventario del Archivo de Musica perteneciente á esta S[an]ta Iglesia Catedral” realizado a mediados del siglo XIX (ACCM, leg. 4.4-195, fol. 19, sin año).

¹⁰⁵ ACCM, leg. 3.4-134bis, fol. 303v, 1787; leg. 3.4-135, fols. 79-83, 1796.

¹⁰⁶ ACCM, Fondo musical, car. 287.

EVGUENIA ROUBINA



Figs. 2a-b: Carátulas de *Versos para el coro...* de José Beltrán Cristofani (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Archivo musical, car. 287, MEX-MOC)¹⁰⁷.

Se puede creer que el legado artístico de Beltrán Cristofani pudo haber sido más amplio e integraba también algunas obras para violín solo o de música de cámara. A esta conclusión conduce la letra del dictamen sobre la suficiencia profesional de Pedro Gauch emitido por don José, quien informó al Cabildo que había examinado a este pretendiente a una plaza de violín “con papeles” de su propia composición¹⁰⁸. Sin embargo, el día de hoy solamente la parte del violín obligado del *Aria* “Se del fume” compuesta por Beltrán Cristofani para su lucimiento personal¹⁰⁹ y destinada a manifestar ante los círculos exclusivos de la sociedad novohispana su talento de intérprete y compositor, proporciona los elementos más fiables para estimar su nivel de dominio del violín. Desafortunadamente, a pesar de las expectativas de encontrar en esta obra algunas pruebas tangibles de la “sobresaliente habilidad” de Beltrán¹¹⁰, su análisis ha permitido constatar que los recursos técnicos y expresivos empleados en la parte del violín obligado no son diversos, ni abundantes, ni demandan una excepcional destreza interpretativa.

Como ya se ha dicho, nada se ha podido saber sobre la formación profesional de Beltrán Cristofani y por lo tanto hoy se ignora si sus habilidades en la ejecución del violín se debían a las enseñanzas recibidas en el contexto de una educación musical formal o fueron resultado de un esfuerzo autodidacta. Tampoco existe constancia de que el comerciante y músico catalán conociera los tratados de Francesco Geminiani (1687-1762) o Leopoldo Mozart (1719-1787), quienes en su época formularon los criterios y establecido las reglas para

¹⁰⁷ Como se puede apreciar en las imágenes, los señalamientos “opera 1^{ra}” y “hopera 3^{ra}” están escritos con mano y tinta diferentes al resto de los dos títulos, y no se hallan en correspondencia con la cronología de las composiciones, actualmente conocidas de Beltrán, por lo que, seguramente, no se hicieron a petición o por indicaciones del autor. En adelante, estas dos obras se van a referir como *Versos orquestales* en Re Mayor y *Versos orquestales* en Fa Mayor, respectivamente.

¹⁰⁸ ACCM, leg. 3.3-127, fols. 116 y 117 [c. 18.09.1788]). Fuentes documentales de la época han permitido saber que en la catedral vallisoletana, al igual que en la Metropolitana de México, al concursante se le solicitaba demostrar su solvencia en la lectura a primera vista o, en términos de la época, poder “tocar derrepente” una sonata o “unos Trios, propios del Instrumento” (ACCM, leg. 3.3-129, fols. 36 y 38, 23 y 26.09.1791; ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, sin fol. [c. 16.04.1795]).

¹⁰⁹ A los participantes en los concursos de oposición se les ofrecía la oportunidad de demostrar su nivel técnico y artístico mediante la ejecución de una obra que cada uno elegía libremente “para su lucimiento” (ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 4, sin fol. [c. 16.04.1795]).

¹¹⁰ BNM, Fondo reservado, Ms1412, fol. 138, 19.12.1778.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

la óptima ejecución del violín¹¹¹, y se hubiera familiarizado con las obras teóricas de José Herrando (c. 1720/1721-1763) o Fernando Ferandiere (c. 1740-1816), en las que se reflejaron algunas particularidades del arte violinístico español¹¹². A pesar de ello, se ha de suponer que en sus andanzas peninsulares, cualquiera que fuera la o las actividades que desempeñaba, Beltrán tuvo la oportunidad de formarse una clara idea sobre los últimos avances en este arte y tener presente las características de las técnicas tanto de la mano derecha como de la mano izquierda que habría de poseer un violinista para causar el respeto y la admiración del público.

A principios de la década de 1770 Ferandiere, con quien Beltrán Cristofani pudo haber coincidido en Cádiz¹¹³, hizo saber que en aquel entonces, además de los tres principales registros del violín: “grave, agudo y sobreagudo”, cada uno de los cuales constaba de siete “signos de la Música”, ya estaban “en práctica” otros “siete [signos] agudísimos”, comprendidos entre el sol³ y el re⁴ (Ferandiere, 1771, p. 9). En lo que respecta a la extensión del violín en el aria de Beltrán Cristofani, el registro “agudísimo” aparece en esta obra por una única ocasión, cuando el violín obligado en su salto más atrevido llega a sol³ (Ejemplo 1)¹¹⁴.



Ej. 1: José Beltrán Cristofani, *Aria* “Se del fiume”, violín obligado, cc. 37-40.

Ferandiere especifica cuatro “modos” o golpes de arco: “*suelto*, *ligado*, *stacado*, y *picado*”¹¹⁵, cuyo “manejo” debe inculcarse a los violinistas noveles para que “formen un estilo abierto, y no estén sujetos á solo un modo de tocar”¹¹⁶. Beltrán, por el contrario, en ninguna de sus obras emplea el “picado”¹¹⁷, y tanto en el *Aria* “Se del fiume” como en los *Versos orquestales* se sirve únicamente de los “modos” básicos o las distintas combinaciones de notas ligadas y sueltas.

¹¹¹ Véanse Geminiani, c. 1740, *passim*; Mozart, 1756, *passim*.

¹¹² Véanse Herrando, 1756, *passim*; Ferandiere, 1771, *passim*.

¹¹³ Debido a las lagunas existentes en la información biográfica de F. Ferandiere, se desconoce el año en que él había abandonado su plaza de violín segundo de la catedral de Málaga, a cuyo servicio permaneció al menos hasta 1772, para asumir el cargo de “compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la Ciudad de Cádiz”, al que también renunció antes del año 1779, en el que ya se encontraba en Madrid (Vicent López, 1996, p. 24).

¹¹⁴ En sus *Versos orquestales* Beltrán tampoco explora este registro, aunque es imposible saber si la razón de esta timidez radica en que su dominio de violín no era lo suficientemente adelantado o la ausencia de los “signos”, en cuyo “manejo”, según Ferandiere, “los Profesores” españoles ya se habían adelantado (Ferandiere, 1771, p. 9), se halla en relación con la estética musical de la época que reprobaba “los chillidos de [...los] sonos sobreagudos y agudísimos” de “los violines en el Templo” (Ureña, 1785, p. 366).

¹¹⁵ Cursivas en el original.

¹¹⁶ Ferandiere, 1771, p. 22.

¹¹⁷ Ferandiere explica que “tocar *picado* se llama llevar salpicadas las notas en una arqueada” (Ferandiere, 1771, p. 24). Cursivas en el original. Los puntos dentro de una ligadura que deberían indicar el “picado” aparecen en el manuscrito duranguense por una sola ocasión en el compás 43 de la parte del violín segundo. Debido a que el mismo golpe de arco no está presente en la parte del violín obligado, ni en la del violín primero que van al unísono, este señalamiento se atribuyó al descuido del copista.

EVGUENIA ROUBINA

El violín obligado de Beltrán Cristofani sólo de manera excepcional practica saltos de cuerda, realiza muy pocos y muy breves series de arpeggios (Ejemplo 2), ocasionalmente ejecuta acordes de tres notas y dobles cuerdas, éstas casi siempre con nota pedal o una cuerda al aire (Ejemplo 3), y aun en la extensa *cadenza* de treinta y nueve compases, lejos de dar rienda suelta al intérprete para que haga gala de su virtuosismo, se apega servilmente a la parte vocal duplicándola en terceras paralelas (Ejemplo 4).



Ej. 2: José Beltrán Cristofani, *Aria* “Se del fiume”, violín obligado, cc. 108-110.



Ej. 3: José Beltrán Cristofani, *Aria* “Se del fiume”, violín obligado, cc. 210-214.

Ej. 4: José Beltrán Cristofani, *Aria* “Se del fiume”, tiple¹¹⁸ y violín obligado, cc. 215-219.

En resumidas cuentas, se puede concluir que la parte del violín obligado del *Aria* “Se del fiume” no exige al violinista poseer un nivel técnico que podría ser calificado, en la Península o en el virreinato, como una “habilidad sobresaliente”. Sin el afán de referir nuevamente el asunto, ampliamente tratado por varios autores, sobre la desventaja en la que se encontraba el violín español dieciochesco frente a las escuelas violinísticas de unas “geografías mejor dotadas y surtidas” (Moreno Mejía, 1988, pp. 555-556)¹¹⁹ o entablar un infructuoso debate sobre la distancia que separaba los intérpretes procedentes de la Península de aquellos que habían sido formados en la Nueva España, es preciso hacer notar que la Ciudad de México conocía a los diestros violinistas a los que procreó la tierra azteca.

¹¹⁸ En el original la parte del tiple está escrita en clave de *do* en primera línea.

¹¹⁹ Entre las publicaciones que se han dedicado a reconstruir la historia del violín ibérico merece una mención especial el libro clásico de David Boyden (1965), en el que se hace patente la formación tardía de la escuela violinística en España, por lo que el juicio que se podía formar “sobre la música española para violín y su técnica” anterior a mediados del siglo XVIII consistía en “jirones y parches de conjeturas” (“our judgement of Spanish violin music and its technique are shreds and patches of guesswork”) (p. 240).

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

En la época en que Beltrán Cristofani hizo acto de presencia en el escenario musical del virreinato, aún permanecía viva la memoria del prodigioso mulato Juan José Rodríguez (1728-1761), quien ganó la reputación de “el primer Violín que ai en Mexico” y cuya habilidad de intérprete, a juicio de las autoridades catedralicias, no pudo ser igualada por ninguno de los violinistas migrantes al servicio de la Catedral Metropolitana de México: ni el italiano José Givomo Laneri ni el catalán José Ignacio Pedrosa Cardilo, como tampoco el milanés José Pisoni¹²⁰. Y faltaban unos pocos años para que los melómanos capitalinos pudieran disfrutar del arte del mestizo José Manuel Delgado, “uno de los mas distinguidos en la Profesión”, quien inauguró en el virreinato la tradición de la ejecución solista, interpretando en el Coliseo “un Concierto de violín Obligado tan brillante en su Armonia, como difícil en su execucion”¹²¹.

Aun cuando desconocemos cuáles obras integraban el repertorio con el que Beltrán Cristofani deleitaba los oídos de sus poderosos bienhechores, y si entre éstas también se hallaban las composiciones “difíciles en su ejecución”, las exigencias técnicas que demanda su *Aria* permiten calificarlo como un violinista de “buena” —pero no “sobresaliente”— calidad¹²², quien, deseoso de desplegar su vanidad de intérprete, compuso una obra en la que la parte del violín obligado contrasta muy convenientemente con las restantes partes de la cuerda que plantean a los intérpretes únicamente las exigencias técnicas básicas (Ejemplo 5).

The image shows a musical score for five instruments: Violin Obligado (Vln. obl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), and Cello (Bc). The Vln. obl. part is marked 'Solo' and features a complex melodic line with many sixteenth notes. The other parts (Vln. I, Vln. II, Vla, Bc) are marked 'p' and provide a harmonic accompaniment with chords and simple melodic fragments.

Ej. 5: José Beltrán Cristofani, *Aria* “Se del fiume”, cc. 9-14.

¹²⁰ ACCMM, AC 42, fols. 75-v, 22.02.1754. Es preciso hacer notar que en la época actual Laneri y Pisoni han llegado ser considerados unos violinistas “destacados” (Marín López, 2007a, p. 195).

¹²¹ BNM, MS1412, fol. 265, 07.06.1787.

¹²² Empleo aquí una de las nueve categorías: suprema, sobresaliente, excelentísima, excelente, muy buena, buena, mediana, regular y mala, que el Cabildo de la Catedral Metropolitana de México empleó para evaluar las aptitudes profesionales de sus ministros músicos (AHAM, Cabildo, caja 150, exp. 38, sin fol., 12.01.1805).

El escueto corpus de obras actualmente conocidas de Beltrán Cristofani no habilita la emisión de un juicio razonado y pleno sobre sus dones como compositor, aunque permite constatar la existencia de una evidente divergencia estilística entre “Se del fiume” y los *Versos orquestales*. En el aria que se caracteriza por una gran extensión, una amplia introducción, referida en el manuscrito como “Ritornelo”, y el constante protagonismo del violín obligado se denota el esfuerzo del autor por emular el *aria concertata* barroca¹²³. A su vez, el lenguaje de los *Versos* que por la simplicidad de los medios: en la estructura tonal, los recursos armónicos, el empleo de la textura unisonal con la exposición de la misma melodía por dos, tres, cuatro o todos los instrumentos del conjunto¹²⁴, en los aspectos técnicos de los pasajes solísticos para diferentes instrumentos¹²⁵, así como por la ausencia del bajo continuo anuncia los primeros destellos del clasicismo que tanto en la música religiosa novohispana como en la española empezaron a manifestarse hacia finales del siglo XVIII, debido a la difusión y la creciente influencia de la obra de Haydn (Garbayo Montabes, 2013, p. 286).

Naturalmente, las tres obras de Beltrán Cristofani comparten varias características que identifican su propio estilo compositivo, tales como: la melodía en la que se privilegian las construcciones con notas de paso, el frecuente uso de notas repetidas o el trémolo medido y la armonía, en extremo sencilla, y exhiben algunos elementos que podrían atribuirse al limitado conocimiento de la técnica de la escritura orquestal —por ejemplo, la ausencia del bajo de cuerda en “Se del fiume” o un inexplicable e injustificado “hueco” de treinta y tres compases en la parte del bajo en los *Versos* en Re Mayor (8. Allegro brillante, cc. 4-36)— y a la poca curiosidad del músico catalán por explotar las posibilidades idiomáticas de diferentes instrumentos¹²⁶.

¹²³ Un famoso diccionario publicado en 1786 y reeditado en varias ocasiones describe el *aria concertata* como “una gran especie de composición vocal para una sola voz, cuyos acompañamientos están contruidos en estilo concertato, enriquecidos y adornados con pasajes solistas para los diversos instrumentos en cuestión” (“The *Aria Concertata* is a grand species of vocal composition for a single voice, the accompaniments of which are constructed in the concert style, enriched and embellished with *solo* passages for the various instruments concerned”) (Busby, 1806, sin p.).

¹²⁴ Aunque el sonar de todas las voces al unísono crea una textura frecuente en el tardobarroco musical (“Another common late baroque texture is that in wich all voices sound in unison”) (McIntyre, 1998, p. 18), su empleo en los compases iniciales de los *Versos* en Re Mayor (1. Allegro assai, cc. 1-2) no puede reflejar el deseo del compositor de conseguir una sonoridad de gran proyección, ya que la intensidad sonora solicitada corresponde a la indicación de “P[ian]o”.

¹²⁵ Esta última observación no atañe a la parte del violín primero que se hallaba a cargo del propio Beltrán y a la del oboe obligado de los *Versos* en Re Mayor (8. Allegro brillante), la que también requiere del intérprete mostrar una considerable seguridad en el manejo de su instrumento. Éste es un detalle sumamente extraño y difícilmente explicable, ya que el propietario de la plaza del primer oboe de la capilla vallisoletana hasta el año 1811 perteneció a José Manuel Gutiérrez de las Casas, exmonaguillo de la Catedral, de quien, en 1773, se dijo en el Cabildo que “el instrumento que este ministro tocaba, no era en la realidad ovoë sino Chirimia”, por lo que se le solicitó adoptar el oboe (ACCM, Actas Capitulares, lib. 30, fol. 146, 14.05.1773; lib. 44, fol. 34, 31.08.1811), en cuyo dominio este músico se perfeccionó, probablemente, de manera autodidacta.

¹²⁶ En el *Aria* la viola se dedica a duplicar la parte del bajo, de conformidad con la tradición de la música tardobarroca catedralicia española (Garbayo, 2007, p. 239). Sin embargo, en el repertorio de las capillas novohispanas en el último tercio del siglo XVIII este cordófono solía tener un papel más independiente, por lo que se pudo oír la opinión de que “las partes de Violas aún quando no són obligadas, sino de acompañam[ien]to; son mas principales, q[u]e el resto delos violines ritorsos” (ACCMM, Correspondencia, leg. 33, sin fol. [c. 16.01.1790]).

En términos generales, José Beltrán Cristofani fue uno de aquellos violinistas “de razonable destreza” al servicio de la Iglesia virreinal —italianos, españoles peninsulares, criollos o mestizos— que incursionaron en la composición, sin tener más conocimiento que la “memoria” de las “reglas generales de consonancias, y disonancias” (Feijoo, 1726, pp. 279-280), y su principal mérito en este arte consiste en que contribuyó a la actualización del concepto sonoro del conjunto instrumental catedralicio y, de hecho, fue el primero de los compositores avocados en la Nueva España en integrar el clarinete a una partitura destinada al uso litúrgico.

Las noticias más tempranas sobre la presencia de este aerófono en el virreinato corresponden a la década de 1770 y se dieron en relación con un tal Joseph de Aguilar, “Español Criollo [...] clarinete de el regimiento de las Milicias de esta Nobil[ísi]ma Ciudad [de México] de una de las compañías de Granaderos”¹²⁷, y Jacobo Cremer, “natural de el lugar de Serenlot, Obispado Mench, en el Imperio de Alemania [...] Musico Clarinete de el Regimiento de Infanteria de Granada” en la Ciudad de México¹²⁸. Al Regimiento de Dragones de España perteneció el clarinetista francés Paule Buissin¹²⁹, quien, en 1790, fue contratado en el Coliseo de Hospital Real a instancias del virrey Revillagigedo (1738-1799)¹³⁰. Al ámbito catedralicio de la Nueva España el clarinete también entró de la mano de un músico militar.

La catedral vallisoletana fue el primer templo novohispano que empleó este aerófono, cuando en el mes de enero de 1791 el Cabildo, en aras de proporcionar una mayor solemnidad a “la Funcion de Igl[esi]a de la Jura” de Carlos IV, decidió añadir “à los Instrum[en]tos, y voces q[u]e tiene la Capilla los mas q[u]e puedan hallarse, especial[men]te de los q[u]e no hay en esta S[an]ta Igl[esi]a como Clariones, Timbales, etc.”¹³¹. Dos de los nueve músicos invitados que “havian venido [...] de Queretaro”¹³² —“el Contralto” y el que tocaba “el Clarion”—¹³³, al cabo de la solemne función solicitaron su “acomodo” en la capilla

¹²⁷ AGN, Inquisición, vol. 1097, exp. 10, fols. 239-v, 23.04.1770.

¹²⁸ AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, vol. 441, exp. 135, sin fol., 08.08.1775.

¹²⁹ El nombre de este músico que en diferentes fuentes novohispanas se transcribe como “Busench”, “Bruisn” o “Brussen” (Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante AHINAH), Hospital de Naturales, vol. 28, fol. 127, 24.03.1790; BNM, Fondo reservado, MS1411, fol. 69v [1786]; MS1410, fol. 165, 26.04.1790), se señala aquí de la manera en que el propio músico signó su solicitud de admisión a la Capilla Metropolitana (ACCMM, Correspondencia, leg. 19, sin fol., 12.07.1784).

¹³⁰ AHINAH, Hospital de Naturales, vol. 28, fol. 125, 24.03.1790. Con anterioridad a esta fecha a la orquesta del Coliseo se integraron los clarinetistas “Luis Bruzar” y “Luis Anzelinch” (BNM, Fondo reservado, MS1411, fol. 15, 1786), cuyos antecedentes laborales hasta ahora no ha sido posible establecer. María Díez-Canedo los identifica como “Luis Bussard” y “Luis Ansenen”, ambos músicos militares (Díez-Canedo Flores, 2014, pp. 124-125).

¹³¹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 160v, 14.01.1791. La presencia de este aerófono en la Catedral Metropolitana de México, en la de Guadalajara o en la de Durango se pudo documentar a partir de las primeras décadas del siglo XIX.

¹³² En la segunda mitad del siglo XVIII las fuerzas milicianas de esta ciudad estaban representadas por el Regimiento de Caballería Provincial de Querétaro, que “contaba en su Plana mayor con un timbal y una trompeta” (Ruiz Torres, 2010, p. 12). Desafortunadamente, hasta ahora no se han podido encontrar testimonios documentales sobre la pertenencia a este regimiento de una banda militar.

¹³³ La nomenclatura instrumental novohispana adoptó el término “clarión”, derivado probablemente de “clarionet” (Music, 1998, pp. 115, 124 y 125) o de “clarionte” (Andrés, 1995, p. 100), en denominación del clarinete. Desde el último tercio del siglo XVIII y hasta mediados de la siguiente centuria ambos nombres se usaban de manera indistinta (BNM, Fondo reservado, MS1411, fol. 15v, 1786; MS1412, fols. 244-v [1791] y

vallisoletana¹³⁴, y el 11 de abril de 1791, Clemente Sánchez, músico del regimiento militar queretano, fue admitido entre los ministros del templo como “prim[er]o Flauta con oblig[aci]ón de tocar tamb[ie]n el Clarion”¹³⁵. Tras su nombramiento, el Cabildo acordó proveer “la Capilla de dicho Clarion [...] costeandose [su precio] de los caudales de Fabrica”¹³⁶.

Transcurridos apenas tres años, Sánchez había renunciado a su plaza y su lugar lo ocupó el violonchelista de la capilla, Mariano Cortés, a quien se le nombró “en la plaza de flauta” con la obligación de tocar el violón y el clarión, “siempre que se le ordene, ó lo exijan las Funciones de capilla”¹³⁷. Un segundo clarinete se integró a la capilla vallisoletana en 1798, cuando José Antonio Carrión, egresado del Colegio de Infantes de la catedral michoacana, recibió en propiedad “la plaza de segundo Flauta, y Clarion”¹³⁸. En aquella época los clariones “en los días de prim[er]a clase” duplicaban las partes instrumentales¹³⁹, y “en los días de segunda clase” tenían la obligación de permanecer “en el Coro [con] las voces” acompañando “las Misas q[u]e se canten, tocando los Instrumentos arriba en sus papeles”¹⁴⁰. El primer intento de otorgar a estos aerófonos un papel independiente se hizo en los *Versos orquestales* en Fa Mayor de Beltrán Cristofani, en los que la presencia del “dúo” de clarinetes se consideró en la sexta de las ocho piezas que integran este juego (Figura 3).

fol. 256, 23.10.1791; [Lucas Alamán], p. 1143, 26.03.1826). Sin embargo, son inadmisibles los intentos de interpretar el término “clarión” como “clarín” (López Marín, 2007a, p. 220), debido a que numerosas fuentes documentales provenientes de varias regiones del virreinato distinguen inequívocamente entre los dos aerófonos. En particular, algunos de los documentos que se preservan en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia establecen esta diferencia con meridiana claridad. Uno de estos es el acta capitular en que se anotó la disposición del Cabildo de adquirir para la capilla del templo “dicho Clarion, y lo mismo de los demás Instrumentos que falten”, al tiempo que en el mismo documento se hace mención de “los Clarines” como los instrumentos que necesitaban ser reparados (ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 210, 17.06.1791).

¹³⁴ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fols. 172v y 176v, 11.02 y 17.02.1791.

¹³⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 191v, 11.04.1791.

¹³⁶ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 210, 17.06.1791.

¹³⁷ ACCM, leg. 3.4-133, fol. 177v, 28.10.1794. Los documentos relativos a los nombramientos de Mariano Cortés contribuyen a resolver la disputa sobre el significado del término “violón”, ya que establecen su completa sinonimia con el de “biolonseló” (ACCM, Actas Capitulares, lib. 36, fol. 57v, 20.02.1788).

¹³⁸ ACCM, Actas Capitulares, lib. 40, fol. 248v, 24.04.1798.

¹³⁹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 38, fol. 201v, 29.07.1794.

¹⁴⁰ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 211, 11.04.1791.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

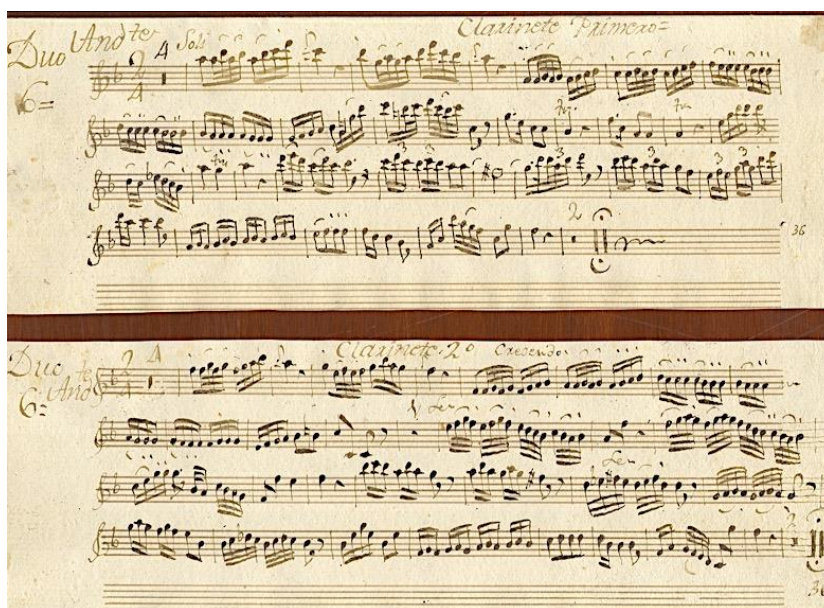


Fig. 3: “Dúo” de clarinetes de los *Versos orquestales* en Fa Mayor (6. Andante) de José Beltrán Cristofani (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Fondo musical, car. 287, MEX-MOc).

No obstante haber sido escritos para el “coro” de la catedral vallisoletana, estos *Versos* no hubieran podido ser interpretados por este conjunto en la época de Beltrán Cristofani por el simple hecho de que, desde la admisión del primer clarinetista en 1791 y hasta la extinción del grupo instrumental en 1812¹⁴¹, la obligación de ejecutar este aerófono en la capilla catedralicia era adicional a las plazas de las flautas primera y segunda, instrumentos que en esta obra se desempeñan de manera simultánea con los dos clarinetes. Esta circunstancia conduce a la conclusión de que los *Versos orquestales* en Fa Mayor fueron compuestos especialmente para la celebración de la jura del rey Carlos IV y que la ejecución del “dúo” estuvo a cargo de los músicos militares de Santiago de Querétaro, quienes en su haber combinaron el ejercicio del clarinete con el de la trompa, ya que en el sexto movimiento — y sólo en éste— las trompas abandonan su papel activo y aparecen únicamente en los cuatro compases introductorios y los tres finales, coincidiendo sus intervenciones con los compases de silencios de los clarinetes¹⁴².

Es difícil suponer que Beltrán integró el dúo de clarinetes y la parte del fagot obligado a sus *Versos* en Fa Mayor por el puro gusto de experimentar con nuevas sonoridades orquestales. Lo más cierto es que la composición de esta obra se realizó a petición del chantre de la catedral, a quien el Cabildo había concedido plenos poderes para disponer de “todo lo neces[esari]o y q[u]e estime conven[ien]te” para conceder el mayor fausto a la función de la jura¹⁴³. Infortunadamente, no existe una manera de confirmar esta deducción, ya que la correspondencia del Cabildo vallisoletano, las actas capitulares, así como los libros de

¹⁴¹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fols. 58-v, 28.01.1812.

¹⁴² Se puede sugerir que uno de los músicos queretanos también se hizo cargo de la parte del segundo fagot que también interviene únicamente en el sexto movimiento, en el que la línea del fagot “hoblado”, seguramente, se destinó a ser ejecutada por el alsaciano Pedro Gauch, quien, además de violinista, tenía la obligación de tocar el fagot en las funciones de primera y segunda clase (ACCM, Actas Capitulares, lib. 36, fol. 144, 07.11.1788).

¹⁴³ ACCM, Actas Capitulares, lib. 37, fol. 160v, 14.01.1791.

clavería no proporcionan información alguna sobre éste u otros encargos de componer la música que pudo haber recibido Beltrán durante su carrera de músico catedralicio, ni dan pie para creer que esta actividad le acarreó beneficios económicos o réditos no monetarios.

Quizá sólo el *Miserere a 8 con VV[ioline]s y Flautas* compuesto para la Semana Santa de 1782 y dedicado al Cabildo (Figura 4)¹⁴⁴ pudo haber sido destinado a resarcir el daño que la reputación de este ministro de “buena crianza”¹⁴⁵ sufriría a efecto de un proceso judicial promovido en su contra hacia mediados del mismo año y cuya posibilidad Beltrán Cristofani debió ver venir con mucha antelación a su inicio.

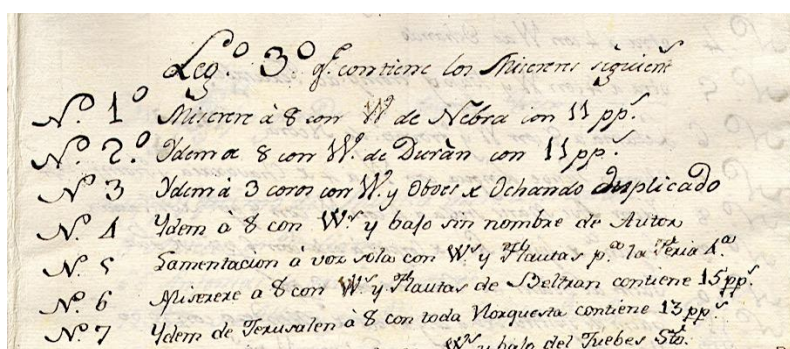


Fig. 4: Testimonio de la presencia del *Miserere* de José Beltrán en el acervo musical de la capilla de la catedral vallisoletana (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, leg. 3.4-135, “Inventario de los Papeles de Musica de esta Santa Iglesia Cath[edral] de Valladolid”, fol. 82 (detalle), 1796).

5. UN ANCIANO “ENTERAMENTE DESAMPARADO”

En el año 1782, después de varias instancias enviadas por los diputados del Comercio de España, residentes en Jalapa y Veracruz, a los virreyes en turno de la Nueva España: a Antonio María de Bucareli y Ursúa (1717-1779) en 1778; a Matías de Gálvez y Gallardo (1717-1784) en 1780, y a Martín de Mayorga (1721-1783) en 1781 (Real Díaz, 1959, pp. 118-119; Rodríguez García, 1985, p. 106, nota 28), la situación de los comerciantes flotistas había sido parcialmente resuelta y don Antonio Pilzano, finalmente, pudo trasladarse a la Ciudad de México. Una vez instalado en la capital, el comerciante, ni tardo ni perezoso, cedió a Pedro Pablo Pomar, residente de la ciudad de Valladolid de Michoacán, “la cantidad de un mil seiscientos settenta, y siete pessos, seis, y cinco octavos reales, resto de mayor cantidad, que Don José Beltran Cristofani, Primer Violin de la Santa Iglesia Cathedral de esta Ciudad, le devia”¹⁴⁶.

No se pudo saber cuándo y en qué términos Pomar solicitó a Beltrán Cristofani el finiquito de la deuda que se le había transferido¹⁴⁷, sólo que en el mes de noviembre de 1782 este nuevo acreedor expuso su caso ante “el señor Don Policarpo Davila, Theniente de Capittan General, y Corregidor por su Magestad de [la] Provincia de Michoacan” y,

¹⁴⁴ ACCM, leg. 3.3-121, fol. 184v [1782]; Actas Capitulares, lib. 34, 26.03.1782.

¹⁴⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, f. 386v, 29.04.1779.

¹⁴⁶ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 245, 29.11.1782.

¹⁴⁷ La “nota de cesión” se agregó a la escritura original en la Ciudad de México el 21 de octubre de 1782 (AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 249v, 02.12.1782).

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

exhibiendo la “Nota de Cesión”, demandó a su deudor por no pagar “estte credito”¹⁴⁸. Beltrán no negó la existencia del adeudo, pero quiso reconocer únicamente “treientos, setenta, y dos p[eso]s tres octavos reales” que quedaron pendientes, y en prueba presentó documentos que avalaron los abonos hechos por “varias Cantidades, assi en reales, como en efectos”, y que fueron: “los Autos de Cesión de Bienes” que se hizo “en Tribunal de la diputacion de Flota del S[eñ]or Ulloa en el Pueblo de Jalapa”¹⁴⁹. El “resumen” de estos “autos” avalados por el escribano local se hizo del conocimiento de Pomar y comprendió la cantidad que “se remitió â España [...] por Don Antonio Pilzano”, el valor de la mercancía de Beltrán vendida en Jalapa y “un Balon de papel”¹⁵⁰ que quedó “en abono” a cuenta del monto prestado¹⁵¹.

A pesar de que Beltrán declaró no hallarse “con los efectivos”, ni tener “Bienes algunos [...] para pagar d[ic]ho liquido” y, como muestra de su buena voluntad, ofreció “abonar anualmente cien p[eso]s de la corta renta” de la que gozaba en la catedral vallisoletana¹⁵², “ni una ni la otra de las excepciones opuestas por D[o]n Jose Beltran” se consideraron “suficientes”¹⁵³, por lo que el alguacil mayor de la ciudad procedió “a examinar” la casa en la que residía el músico-comerciante con el propósito de comprobar si en el inmueble existían posesiones que podían ser embargadas¹⁵⁴. Ante su inexistencia, el corregidor Dávila, a petición de Pomar, dispuso que se librara un

oficio a los Señores, Claveros de la Santta Iglecia Cathedral, para q[u]e de los Emolumentos, ò rentas que goza d[on] Jose Beltran Cristofani Primer violin de la misma Santa Iglecia, le retengan una tersera parte de lo q[u]e mensalmente le correspode, y la ballan entregando al citado D[on] Pedro Pablo Pomar, ó a la Persona q[u]e al efecto destinare, en esta Ciudad, hasta que se verifique enteramente el pago de los un mil, seicientos, setenta, y siete p[eso]s q[u]e demanda¹⁵⁵.

Los claveros de la catedral se mostraron

promptos â retener â D[o]n Josè Beltán Cristofani dies, y ocho p[eso]s mensales, q[u]e es el tercio de lo q[u]e [le toca]; entendida la parte de D[o]n Pedro Pablo Pomâr, q[u]e debe ocurrir todos los días veinte, y dos de cada Mes, q[u]e es q[uan]do se reparten las Mesadas â los Ministros (â esepcion de los Meses de tercio) para q[u]e verifique la percepción de los dies, y

¹⁴⁸ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 245v, 29.11.1782.

¹⁴⁹ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 251v y 254, 20.11.1782; fol. 243v, 02.05.1783. Debido a que algunos de los escritos citados aluden a hechos atrasados u ofrecen pruebas que corresponden a los años anteriores a la demanda entablada en contra de Beltrán, estos se señalan en este trabajo con la fecha en que se mencionan en el legajo documental de referencia.

¹⁵⁰ “Aumentativo de bala de papel. El fardo que contiene treinta y dos resmas de papel regular” (RAE, 1726, p. 539).

¹⁵¹ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 252v, 06.05.1783.

¹⁵² AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 254, 21.11.1782.

¹⁵³ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 256, 22.11.1782.

¹⁵⁴ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 259v, 21.11.1782.

¹⁵⁵ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 260v y 261, 28.11.1782.

EVGUENIA ROUBINA

ocho p[eso]s por q[u]e con las urgentes ocupaciones de la Oficina en tales días no se passe el retenerlos: en cuio caso no tendrá q[u]e responder, siendo la omision de la parte¹⁵⁶.

Disgustado por la resolución tomada por el corregidor y, sobre todo, por la divulgación de su presunto incumplimiento de una obligación financiera, Beltrán Cristofani presentó ante el Real Tribunal del Consulado de la Nueva España una petición en la que narraba su versión de los hechos, manifestó no ser “deudor de la cantidad” cuyo pago se le exigía e hizo énfasis en que “los negocios de esta naturaleza, solo debe conoser privativamente este Tribunal”¹⁵⁷. Su escrito surtió un efecto inmediato y al día siguiente de su recepción el prior y los cónsules del Real Tribunal del Consulado y Universidad de Mercaderes de la Nueva España, en su procura de “administrar justicia â la parte que la implora”, “mandaron se libre” un “exhorto en la forma acostumbrada” dirigido al corregidor de Valladolid, por medio del cual se instó al funcionario que, con la finalidad de “evitar una odiosa competencia” de poderes, en lo sucesivo debía abstenerse “de el seguimiento de los autos” en contra de Beltrán y los remitiera al Tribunal por ser éste la única autoridad “en materia de Comercio”¹⁵⁸.

Hacia mediados del mes de junio de 1783 los autos se enviaron a la Ciudad de México por vía del “Correo Ordinario [...] franqueandose en la Real Estafeta” de Valladolid “a costa de D[on] Josè Beltran Cristofani”¹⁵⁹. Los documentos se integraron al archivo del Tribunal Real del Consulado y se preservaron ahí “en el estado en q[u]e estaban”, por lo que no ha sido posible saber cómo se resolvió la molesta discusión pecuniaria entre Beltrán Cristofani y su acreedor (Figura 5). Sin embargo, las amarillentas páginas de ese legajo documental han proporcionado un testimonio invaluable, inusitado por su cruda franqueza, sobre las condiciones de vida de este migrante, quien fuera uno de los instrumentistas mejor pagados del virreinato¹⁶⁰.

¹⁵⁶ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 264, 04.12.1782. La obligación de acudir a la clavería se confió a Felipe Robledo, tendero del lugar y apoderado de don Pedro Pablo Pomar (AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 265, 22.01.1783).

¹⁵⁷ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 243-v [c. 21.05.1783].

¹⁵⁸ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fols. 266-268, 22.05.1783.

¹⁵⁹ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 269, 12.06.1783.

¹⁶⁰ Como un punto de comparación se puede señalar que, a la sazón, en la Catedral Metropolitana de México la plaza de violín primero tenía una dotación de seiscientos pesos anuales (CEHM, Eclesiástico Mexicano, La Arquidiócesis de México, DLXII.3.2.0, “Libro de rentas de ministros...”, sin fol., 07.1787).

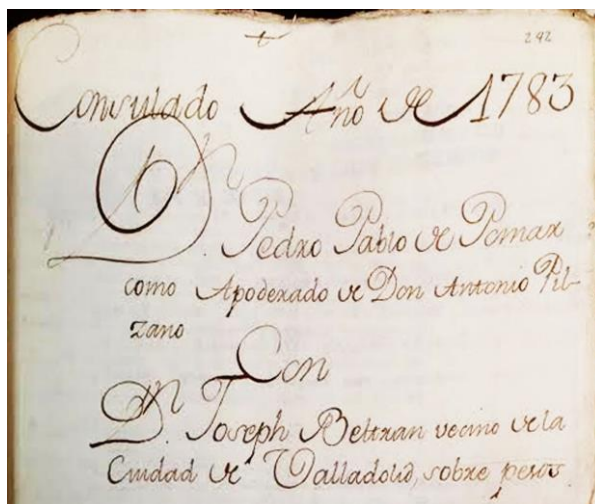


Fig. 5: Expediente formado a petición de los acreedores de José Beltrán Cristofani (carátula)
(Archivo General de la Nación, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18,
fols. 242-269v, noviembre de 1772 a junio de 1783).

Después de la visita a la vivienda de Beltrán Cristofani, el aguacil mayor de Valladolid informó al corregidor Dávila que, “examinada la Casa de d[ic]ho” se halló en ella “solo un Baul, y en el tres Bestidos usados, un Espadin con guarnision de Metal ordinario, y su Cama: con una Mesa ordinaria, y tres Sillitas de Paja”¹⁶¹. Si acaso el cuadro descrito no se trató de una puesta en escena ideada por don José, con el propósito de demostrar la inexistencia de bienes susceptibles de embargo, habría de creerse que el compromiso de habilitar las improductivas minas de Zomelahuacan fue lo que desangraba la frágil economía de este ministro músico de la capilla vallisoletana¹⁶².

Se debe creer que, aunque Beltrán Cristofani abandonó su carrera de minero después del vencimiento del convenio firmado en 1777, nunca dejó de ejercer el oficio de comerciante, ya que, según el mayordomo de la capilla vallisoletana, cuando el primer violín de la catedral no se hallaba en su casa se le podía encontrar “en las Tiendas de los Portales” a donde solía asistir en las horas libres de servicio¹⁶³. Aunque también es posible pensar que esta actividad no era muy redituable, dado que el violinista peleó por cada una de las obvenciones o funciones fuera de la catedral que le significara un ingreso adicional, y en más de una ocasión solicitó adelantos de sus mesadas para cubrir imprevistos¹⁶⁴.

En 1809 el Cabildo le otorgó a Beltrán un suplemento extraordinario de quinientos pesos que el músico necesitaba “p[ar]a pagar las deudas q[u]e contraxo en su gravissima pas[ad]a enfermedad, y curarse de las reliquias de ella”¹⁶⁵. La incapacidad de Beltrán se

¹⁶¹ AGN, Real Audiencia, Consulado, vol. 244, exp. 18, fol. 259v, 21.11.1782.

¹⁶² La inversión en la empresa minera hecha por Beltrán Cristofani habla de su poca experiencia en negocios y ningún conocimiento de las dificultades a las que se enfrentaban los que estaban “empeñados en el laborio de las minas” en la Nueva España y que, al consumir sus recursos económicos, “con mas dificultad [... hallaban] habios, que fiadores para tomar depósitos” (ACMM, Correspondencia, leg. 18, sin fol., 28.12.1770).

¹⁶³ ACCM, leg. 3.4-134, fol. 76 [c. 30.10.1795].

¹⁶⁴ ACCM, Actas Capitulares, lib. 36, fol. 132, 17.10.1788; leg. 3.4-134, fol. 76 [c. 30.10.1795].

¹⁶⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 43, fol. 132, 17.03.1809.

prolongó desde diciembre de 1808 hasta abril de 1809, cuando el primer violín de la capilla, finalmente, se sintió “util p[ar]a el exerc[ic]io” de su plaza¹⁶⁶. Sin embargo, las deudas contraídas a causa de la enfermedad tan sólo anunciaban el principio del declive económico del músico y comerciante catalán, pues ya se aproximaban los eventos que causarían estragos irreparables a su bienestar.

Desde el mes de septiembre de 1810, cuando Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811) dio comienzo a la insurrección en el curato de Dolores, la diócesis de Michoacán y su capital se convirtieron en uno de los principales escenarios de la lucha armada¹⁶⁷. Aun cuando no se puede saber si tras la entrada a la ciudad de la tropas insurgentes Beltrán sufrió amenazas o maltrato físico¹⁶⁸, fue una de las víctimas de los saqueos a casas y comercios que pertenecían a los europeos y perdió todos sus bienes durante la ocupación de la ciudad¹⁶⁹.

Su situación laboral también empezó a agravarse debido a que, a principios del año 1811, después de que el cura Hidalgo decidió “echar mano del dinero de los diezmos michoacanos” por donde fuera pasando su hueste¹⁷⁰ y vaciar las arcas de la catedral vallisoletana (Jaramillo Magaña, 2013, pp. 131-134), la Fábrica Espiritual del templo quedó en un estado tan lamentable que “para mantener aun con grande escasez su culto y sus ministros” la catedral “se ha visto necesitada á contraer deudas” (Cabildo Eclesiástico, 1813, p. 13) y el Cabildo se vio en la necesidad de tomar providencias para aminorar los gastos corrientes. Una de estas medidas de ahorro comprendió la supresión de algunas plazas de los ministros de coro¹⁷¹ y la reducción de una tercera parte de las percepciones del resto de los empleados. El “Plan que manifiesta las Rentas que gozaban los Capellanes y

¹⁶⁶ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 43, fol. 135, 24.04.1809. Durante la enfermedad del primer violín sus obligaciones las cubría como “supernumerario”, esto es sin la asignación de salario, José Laureano Ponce de León, cuyo trabajo se gratificó “por una sola vez, con la cantidad de 25 p[eso]s” (ACCM, Actas Capitulares, lib. 43, fol. 135, 24.04.1809).

¹⁶⁷ Según el testimonio ofrecido por José María Origel, abogado de la Real Audiencia de la Nueva España y promotor fiscal de Real Hacienda de la intendencia de Valladolid, “la insurreccion q[u]e promovio el Cura Hidalgo” dispuso de “la fuerza de cerca de cien mil hombres, que acometieron á Valladolid” (AGN, Indiferente Virreinal, Operaciones de Guerra, caja 5329 [c. 06.06.1811]).

¹⁶⁸ Uno de “los Europeos tanto Eclesiasticos seculares y Regulares, como Paisanos”, en su narración de los trágicos acontecimientos que les tocó vivir tras la toma de Valladolid, hizo saber que, “haviendo resuelto [los insurgentes] quitarnos la vida á petición de la Pleve [...] nos havian repartido en los Conventos y Colegios, y comenzado á reducir á efecto en la Compañía, en donde mataron á tres, dos que hirieron de muerte, y otro que huyendo de ella se dejó caer del coro de la Yglesia” (AGN, Indiferente Virreinal, Operaciones de Guerra, caja 5329, fol. 9v [c. 06.06.1811]). De acuerdo con diferentes fuentes históricas, el número de españoles peninsulares ejecutados en Valladolid por orden de Hidalgo oscila entre sesenta y cien personas (Landavazo, 2009, p. 206, nota 22).

¹⁶⁹ AHCMMO, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

¹⁷⁰ Según el informe de don Nicolás de la Cuenta, contador real de diezmos de la catedral de Valladolid, quien, antes de estallar los disturbios, muy convenientemente “hizo la emigracion [...] p[ar]a la Corte de Mexico”, fueron 120 mil pesos los que “se llevó Idalgo” de este ramo (ACCMM, Acuerdos de Cabildo, lib. 4, fols. 520-523v, 12.1813).

¹⁷¹ Antes de anunciar esta decisión el Cabildo procedió a proveer las plazas de los ministros del templo que se habían “fugado á Guadalax[ar]a como partidarios de la insurreccion q[u]e promovio el cura Hidalgo” y los que, como se acordó, fueron “despojados” de sus plazas, en las que se colocó a individuos leales a la política contrainsurgente (ACCM, Actas Capitulares, lib. 43, 10.01.1811), por lo que sólo se han suprimido las plazas que se desocuparon como consecuencia de los movimientos internos, y esta acción no conllevó los despidos adicionales.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Mi[nist]ros del Coro de esta S[an]ta Ig[lesi]a Catedral, y las que deben disfrutar nuevam[en]te con la expresion de las plazas extinguidas conforme à lo mandado” que se fraguó en el mes de agosto de 1811 afectó a Beltrán en un grado aún mayor que el resto de sus compañeros, ya que, además de un tercio de su renta, perdió también la remuneración de cincuenta pesos anuales de la que gozaba como “Maestro de Infantes”, sin que se le relevara de alguna de “sus oblig[acion]es antiguas” (Figura 6) ¹⁷².

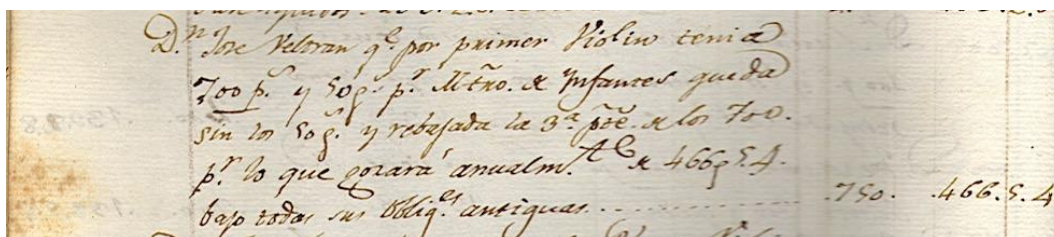


Fig. 6: Percepciones de José Beltrán [“Veltran”] Cristofani de acuerdo con el plan de rentas formado en 1811 (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Actas Capitulares, lib. 44, fol. 32 (detalle), 31.08.1811).

Tras el plan de rebajas sobrevino un “Plan de reforma de Capilla y Orquesta”, de acuerdo con el cual debió extinguirse “absolutam[enn]te la orquesta”, quedando al servicio de la catedral únicamente “cinco Voces” ¹⁷³. Este mandato causó a Beltrán Cristofani tal angustia que, a pesar de su pobre salud y los años que llevaba a costas, de manera inmediata el músico se decidió a ir en busca de un nuevo empleo y solicitó al Cabildo la expedición “de certificación de el tiempo de sus serv[icio]s y meritos q[u]e contrajo” ¹⁷⁴. Apenas dos semanas más tarde Beltrán se sumó a la petición colectiva de los integrantes de la capilla que aún conservaban la esperanza de que se les reintegrara “la 3ª p[ar]te de sus rentas q[u]e por Decreto expedido [...] en Ag[os]to ultimo se les mando suprimir interin se reponían las fondos de dicha S[an]ta Ig[lesi]a” ¹⁷⁵.

El tiempo pasaba y, al no recibir ningún alivio a su penosa situación económica, don José, desesperado, se resolvió a redactar una misiva a don Manuel Abad y Queipo (1751-1825), obispo electo de Michoacán. Este escrito no requiere de comentarios, ya que resume de manera sincera y conmovedora los principales acontecimientos de una vida transcurrida en tierra ajena narrados con la voz del propio migrante catalán:

Hè servido este ministerio [de primer violín de la capilla de música] el largo espacio de treinta y cuatro años sin haver tenido la mas leve falta, instruyendo al mismo t[iem]po à innumerables Niños, q[u]e en el dia sirven en el Coro de esta S[an]ta Iglesia con el mayor lucim[en]to, como

¹⁷² ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fols. 31v-32, 31.08.1811.

¹⁷³ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fols. 58r-v, 28.01.1812.

¹⁷⁴ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fol. 60, 30.01.1812. Aunque el escrito de Beltrán Cristofani no reveló sus intenciones de romper su relación laboral con la catedral vallisoletana, la certificación de tiempo de servicios, así como de “la honrra y cumplimiento” de sus obligaciones usualmente se solicitaba por los músicos catedralicios precisamente en aras de “pasar à otros lugares en solicitud de la manutencion” (AHAD, Empleos y empleados, caja 1, leg. 4, fol. 795 [1786]).

¹⁷⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fol. 65v, 15.02.1812.

EVGUENIA ROUBINA

es notorio; mas habiendo dispuesto el M[uy] I[lustre] y Ven[erabl]e S[eño]r Dean y Cabildo suprimir todos los empleos de Musica, respecto à las actuales criticas circunstancias de esta infeliz època, me ha tocado en suerte ser yo uno de los excluidos, quedando enteram[en]te desamparado, y en una suma miseria, sin encontrar quien de mi se conduela, ni me socorra con cosa alg[un]a con q[u]e poder alimentarme, hallandome demasiado agobiado de mi avanzada edad.

Mas de la mitad de ella empliè en servicio de este Coro, y çserà posible, Yll[ustrí]simo S[eñ]or, que no se me tenga alguna piedad, y se me retribuia con alg[un]a cosa, siquiera p[ar]a alimentarme los pocos días que me restan de vida? Bien notorio es la suma indignancia en que me veo constituido, y q[u]e no hallo arbitrio alguno p[ar]a sostenerme, pues como la insurreccion directam[en]te fuè contra nosotros los Europeos nada, nada en lo absoluto me quedò, y solo estaba atenido à mi destino.

Quando de este se me suspendió, me quedaba aùn el recurso de mi hijo D. Jose Joaquín q[u]e servia de Patriota, con cuiò prest ambos nos socorriamos, y alimentábamos; mas la adversa suerte hizo que este falleciera, de resultas de una herida que recibió en un brazo p[or] un Insurgente en la batalla que últimamente tuvieron n[uest]ras tropas en Chiquimitiò, y por consiguiente cesò el sueldo, y cesò también el único auxilio p[ar]a mi mantencion.

En vista de esto ya no me queda otro arbitrio p.a alimentarme, q[u]e el de ocurrir a las piadosas entrañas de V[uestra] S[eñoría] Y[lustrísima] suplicandole con el mayor rendim[ien]to el q[u]e atendiendo à q[uan]to llevo expuesto, à mi avanzada edad, y à la imposibilidad, dimanada de ella, p[ar]a trabajar, se sirva con acuerdo del M[uy] Y[lustre] y Vene[rable] S[eñor] Dean y Cabildo asignarme qualq[ui]era cosa mensualm[en]te p[ar]a mis alimentos: asi lo espero de tan benigno corazón, y de una Madre, qual ha sido la S[an]ta Yglesia p[ar]a mi, que no me ha de dejar perecer despues de tanto t[iem]po que la servi: En estos términos.

A V[uestra] S[eñoría] I[lustrísima] ruego, p[or] el señor de la Sacristia¹⁷⁶, acceda à mi solicitud [...]

Josef Beltran Christofani [Rúbrica] ¹⁷⁷.

Atento a la súplica del músico, el 21 de noviembre de 1812 el obispo dirigió al Cabildo de la catedral una misiva redactada en los siguientes términos:

Respecto à que quando se suprimió la Capilla de Musicos de esta nuestra Santa Iglesia, quedò pendiente la asignacion del sufragio que exigia la equidad, y que se estimó debia hacerse à los excluidos, dándoles derecho, para que quando lo permitiese el estado de las rentas de la Fabrica espiritual, percibieran en el todo, ò en partes el sueldo de un año, año y medio, ò dos à fin de que con la seguridad y constancia de este futura percepcion pudiesen facilitar por via de prestamos, u otros contratos, los medios necesarios para su subsistencia [se solicitó a los señores capitulares] para que tomando en consideracion el respectivo merito de los excluidos

¹⁷⁶ Es interesante hacer notar que un migrante catalán centró su devoción en una imagen realizada con la técnica prehispánica de pasta de caña de maíz, que se encontraba en la catedral de Valladolid desde mediados del siglo XVIII, y que a partir de la década de 1740 adquirió “su nuevo y definitivo nombre de Señor de la Sacristia” (Mazín, 2000, p. 51).

¹⁷⁷ AHCMO, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Musicos, la renta que cada uno gozaba, la indigencia en que se hallan, y la actual infeliz situacion de los fondos de d[ic]ha Fabrica, nos consulte, y exponga quanto en el asunto estimare conveniente¹⁷⁸.

El 23 de noviembre el expediente con las disposiciones del obispo se remitió al “S[eñor] Clavero Super[intenden]te de Fabrica” de la catedral “para q[ue] informe quanto le parezca en el asunto”; el 25 del mismo mes el parecer del clavero se hizo del conocimiento del deán y el Cabildo; dos días más tarde su informe se presentó al obispo y en una nota al calce se expresó “no haber cantidad alguna, ni proporcionarse el menor arbitrio para socorrer p[or] ahora á los ministros” de la extinguida capilla¹⁷⁹.

Probablemente, no hay necesidad de referir cada uno de los eslabones de esta larga cadena burocrática ni citar todas las promesas de resolver la situación de Beltrán Cristofani “quando la Fabrica tenga fondos para ello”¹⁸⁰. Basta con señalar que apenas en el mes de marzo de 1813, en vista de “las graves indigencias á que està constituido D. Jose Beltran Cristofani, Primer Violin q[ue] fue de esta S[an]ta Ig[lesi]a y la anuencia del Ill[ustris]imo S[eñor] ob[is]po Electo, para que se le ministre una anual consignac[i]o[n]”, los señores capitulares “acordaron [...] consignar por ahora al refer[id]o D[on] Jose Beltran 200 p[eso]s anuales en recompensa de su merito y servicios”¹⁸¹.

Por última vez el nombre de Beltrán Cristofani apareció en las actas capitulares de la catedral de Valladolid en 1824. El violinista veterano trató de mantenerse activo y, con el propósito de obtener algún socorro adicional a su modesto sustento, se unió al grupo de los músicos invitados a participar en unos servicios festivos. Desafortunadamente, el Cabildo no le concedió gratificación alguna, ya que dispuso que “se libren 40 p[eso]s pertenec[i]ente[s] á los 10 Musicos q[ue] asistieron a las dos funciones de Corpus, y su Octava excluyendo de su paga á D[on] Jose Veltran por obtener renta de jubilado”¹⁸².

Un año más tarde llegó a su final la vida terrenal de este comerciante y músico catalán (Figura 7).

¹⁷⁸ AHCMO, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

¹⁷⁹ AHCMO, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800-1826, caja 58, exp. 23, sin fol. [c. 21.10.1812].

¹⁸⁰ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fols. 100v, 102v, 119, 127 y 132, 23 y 27.11.1812; 15 y 29.01 y 16.02.1813.

¹⁸¹ ACCM, Actas Capitulares, lib. 44, fols. 141v-142, 09.03.1813. Las disposiciones sobre el resto “de los indiv[idu]os de la extinguida capilla” se dictaron un año más tarde (ACCM, Actas Capitulares, lib. 45, fol. 50v, 24.05.1814).

¹⁸² ACCM, Actas Capitulares, lib. 48, fol. 249, 26.06.1824.

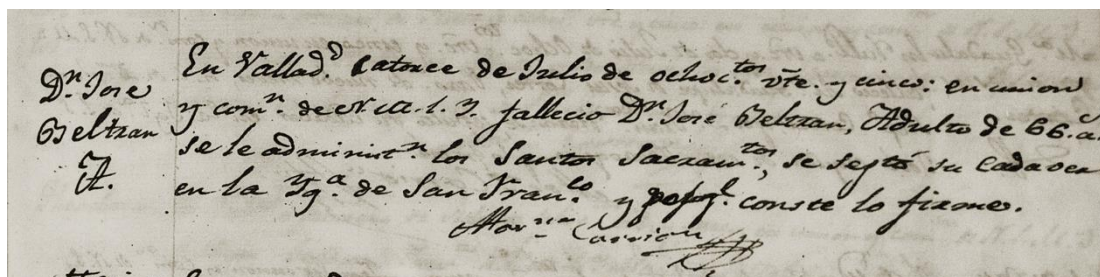


Fig. 7: Acta de defunción de José Beltrán [Cristofani] (Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Morelia, Defunciones, lib. 20, fol. 127, 14.07.1825)¹⁸³.

6. CONCLUSIONES

La mayoría de las capillas de música novohispanas resintieron, cada una de manera diferente y en distinto grado, los efectos de las turbulencias políticas y de la inestabilidad económica que trajo consigo el inicio del siglo XIX mexicano. En Oaxaca el aumento de los servicios adicionales no remunerados —“Misas de Gracia, y de Rogacion”— fueron tan significativos que el Cabildo de la catedral tuvo a bien determinar que “durante la guerra no se le[s] cargaran á los Musicos los puntos q[u]e habian echado en el año anterior ni en los siguientes”¹⁸⁴. En la Catedral Metropolitana de México, con la finalidad de cubrir el “d[e]r[e]ch[o] de Subvencion de guerra”, del salario de todos los ministros y empleados de la catedral, incluyendo a los músicos, se descontaba una cantidad destinada a la “satisfacción” de “Media Annata¹⁸⁵ y Monte Pio”¹⁸⁶. En la Colegiata de Guadalupe la necesidad de aminorar los gastos orilló al Cabildo a tomar la decisión de dejar “las plazas de Musicos vivas en los Sujetos q[u]e las gozan para cuando se puedan pagar los sueldos”, temporalmente reduciendo la capilla al “Favordon”, para cuyo desempeño se seleccionaron cuatro cantores y cinco instrumentistas¹⁸⁷.

Las diferentes filiaciones políticas rompieron lazos familiares y provocaron cismas entre los integrantes de algunos conjuntos musicales catedralicios. Es así como José Ignacio Díaz Trujeque (Triujeque) (c. 1786-1850), frecuentemente referido en las fuentes históricas con su segundo apellido, perdió su plaza del segundo oboe y flauta de la Capilla

¹⁸³ Nótese que en este documento José Beltrán está señalado como “Adulto de 66 a[ño]s”, aunque, de acuerdo con la información que en su momento se proporcionó a la Casa de Contratación, en 1825 debió cumplir setenta y seis (AGI, Contratación, 5521, N. 159 fol. [4], 18.04.1776). Sin especular sobre las causas de este error, debe señalarse que la revisión de los registros de defunciones permitió constatar la inexistencia de otro individuo fallecido entre 1824 y 1849 que pudiera ser identificado como José Beltrán o José Beltrán Cristofani.

¹⁸⁴ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, Actas Capitulares, lib. 9, fol. 85, 11.01.1811.

¹⁸⁵ Se alude aquí al impuesto instaurado en el virreinato desde el siglo XVII que comprendía la disposición de cobrar el derecho de la media anata “de cualesquier oficios, y cargos que no fuesen eclesiásticos [...] pagándose de cada oficio y merced la mitad de la renta del primer año” (cfr. Alvarado Morales, 1979, pp. 491-492).

¹⁸⁶ ACCMM, Correspondencia, caja 6, exp. 2, fol. 2, 24.10.1814. Hasta la fecha no se ha podido establecer si el gravamen sobre los salarios de los ministros de la Catedral identificado como “Montepío” se refiere a uno más de los impuestos patrióticos o debe entenderse como testimonio de filiación de los sujetos al servicio de la Iglesia novohispana a uno de los “Monte-pios” o empresas de seguridad social que “para remedio y universal beneficio de las viudas, madres y pupilos de los empleados en el real servicio, que despues de la muerte de estos quedaban reducidos á la mayor miseria, estableció la incomparable munificencia del Sr. D. Carlos 3º” (Maniau Torquemada, 1914, p. 59).

¹⁸⁷ AHBG, Secretaría Capitular, caja 309, exp. 3, Actas de Cabildo, lib. 15, fols. 103-v, 09.06.1815.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Metropolitana “p[or] haberse ido con los Insurgentes”¹⁸⁸, mientras que su hermano, José Matías Buenaventura Triujeque (1777-?), primer oboe y flauta de este conjunto musical desde 1802¹⁸⁹, permaneció al servicio de la Catedral.

En Valladolid, la esposa de José Antonio Villalobos (1772-1816), maestro de la capilla catedralicia, se apropió de las pertenencias de uno de los insurgentes, por lo que el marido y su hermano, Buenaventura Villalobos (¿-1833), igualmente ministro músico de la catedral, fueron arrestados y sentenciados a quince días y un mes de prisión, respectivamente: el primero “p[or] condecendiente [...] en los tratos y contratos de su Muger” y el segundo “p[or] haber guardado en su casa bienes saqueados”¹⁹⁰.

Frente a las desventuras personales y profesionales que experimentaban los integrantes de varias capillas de música catedralicias en aquella época de incertidumbre social y política, no palidece el drama vivido por José Beltrán Cristofani, ya que le tocó ser el único músico migrante que experimentó en carne propia la violencia insurgente. Para él las primeras luces de la Independencia anunciaban el ocaso de su vida, signado por la ruina económica y la bancarrota existencial.

La investigación dedicada a Beltrán Cristofani se propuso “producir una historia de vida, tratar la vida como una historia” y construirla como “el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos” (Bourdieu, 2011, p. 123), con la finalidad de formar una visión global más certera de la migración musical en la Nueva España o, al menos, formular unas respuestas razonadas a algunas de las preguntas fundamentales relacionadas con este fenómeno, ninguna de las cuales hasta ahora ha sido atendida a cabalidad. Y la primera de estas cuestiones, sin duda, refiere a la posibilidad de que el origen europeo había sido un factor que abría a los músicos migrantes mejores oportunidades de empleo.

El compadrazgo y el paisanaje que proliferaban en la sociedad de la Nueva España y la facilidad con la que algunos de los instrumentistas procedentes del Viejo Mundo entablaban relaciones de amistad o establecían parentesco religioso con altos funcionarios laicos y eclesiásticos y los representantes de la nobleza virreinal les otorgaba considerables ventajas frente a sus colegas novohispanos o peninsulares, que no contaban con la protección de hombres ricos e influyentes. Es así como el violonista leccés Ignacio Jerusalem, quien se emparentó con don Bartolomé de Ita y Parra, canónico magistral de la Catedral de México¹⁹¹, y el violinista milanés Juan Gregorio Panseco, cuya numerosa prole fue apadrinada por varios prominentes personajes del virreinato¹⁹², fueron admitidos entre los ministros de la Catedral de México sin ninguna prueba de suficiencia profesional¹⁹³; en cambio, el violinista sevillano

¹⁸⁸ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 66, fol. 147, 12.06.1812.

¹⁸⁹ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 60, fol. 222, 11.03.1802.

¹⁹⁰ AGN, Real Audiencia, Infidencias, vol. 55, exp. 19, fols. 141-142v, 22-31.01 y 2-7.02.1811.

¹⁹¹ Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de México (en adelante AHSM), Bautismos de españoles, lib. 62, fol. 125v, 07.05.1745.

¹⁹² Entre los compadres de este músico se encontraba, por ejemplo, don Miguel de Berrio y Saldívar (1716-1779), alcalde y corregidor de la Ciudad de México y Contador Mayor del Real Tribunal de Cuentas (AHSM, Bautismo de españoles, lib. 62, fol. 66, 07.01.1745).

¹⁹³ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 38, fol. 106-v, 15.07.1746; lib. 45, fols. 37v-38 y 85-86, 05.05 y 08.08.1761.

EVGUENIA ROUBINA

Pedro Navarro tuvo que esperar más de tres años y el ejecutante de trompa y violín milanés José Pisoni y Escoto (1716-1770), casi cuatro, hasta que se les aplicara el “examen correspondiente” que les permitió integrarse a la Capilla Metropolitana¹⁹⁴.

De manera similar a Beltrán Cristofani, la participación en las tertulias aristocráticas y, probablemente, también algunas generosas ofrendas musicales, le allanaron a Mateo Tollis de la Roca la consecución de una plaza de “Claue y Organo” en la capilla de la Catedral Metropolitana de México poco tiempo después de su arribo a la capital del virreinato¹⁹⁵.

El estudio de los fondos históricos documentales de los archivos eclesiásticos mexicanos en la Ciudad de México, Durango, Guadalajara, Morelia y Oaxaca ha permitido establecer que, de acuerdo con la práctica común, al admitir a un nuevo ministro músico el Cabildo le asignaba, independientemente de su origen, la renta que correspondía a la plaza que éste recibía en su propiedad. Sólo en casos excepcionales —y uno de estos lo constituía el de José Beltrán Cristofani—, cuando un candidato a ocupar una plaza, en opinión de las autoridades catedralicias, se distinguía por una especial habilidad en el dominio de uno o varios instrumentos, se le otorgaba un aumento sustancial al salario, aun cuando para ello habría que sacrificar alguna de las plazas que integraban la plantilla de la capilla de música en cuestión. Tal como esto se hizo en la catedral de Valladolid cuando, para completar el monto de seiscientos pesos de la renta asignada al polivalente instrumentista valenciano Manuel Sales (¿-1800) se tuvo que eliminar una de las plazas de violonchelo¹⁹⁶.

El caso de Beltrán Cristofani ha permitido verter una luz más certera sobre la relación en que se encontraba el desarrollo profesional de los instrumentistas migrantes y los elogios que algunos de estos representantes de la cultura musical europea recibían en el virreinato. Es indiscutible que varios de los músicos europeos que se integraban a las capillas catedralicias o prestaban sus servicios a las casas de comedia novohispanas mostraban cierta destreza interpretativa y poseían, como ya se pudo comprobar, algunos conocimientos teóricos¹⁹⁷. Sin embargo, actualmente no se cuenta con pruebas documentales de noticias, proporcionadas, seguramente por los propios interesados, de que el peninsular Antonio Palomino Ontiveros, admitido en la Catedral Metropolitana de México a la plaza de violonchelo y contrabajo, fuera uno de los intérpretes “mas auentajados entre los de la fama y que en España y en Inglaterra, y otras varias partes, hauia tenido gran aceptacion por su especial auilidad”¹⁹⁸, o que Beltrán Cristofani cosechara éxitos en Cádiz. De hecho, la búsqueda, que aún está en proceso, de los antecedentes laborales de los instrumentistas

¹⁹⁴ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 7, sin fol. [c. 1747]; leg. 15, sin fol., 16.03.1751; leg. 17, sin fol. [c. 24.01.1761].

¹⁹⁵ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 43, fol. 155v, 24.09.1757. Según Jesús Estrada (1973), Roca gozó de la protección de la esposa del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas (1715-1760) (pp. 140-141).

¹⁹⁶ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 156, 30.09.1777.

¹⁹⁷ El valenciano Francisco Rueda (1721-1769), sucesivamente instrumentista del Coliseo del Hospital de Naturales, ministro músico de la Catedral de México y maestro de capilla de la catedral de Guadalajara en la Nueva Galicia, tenía en su biblioteca personal y se servía para la enseñanza musical de los monacillos de este templo de “dos libros de la escuela de musica [...] de Fr. Pablo Nasarre” y del *Arte de canto llano...* (1719) de fray Antonio Martín y Coll (Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 4, fols. 8-v, 14.02.1769).

¹⁹⁸ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 41, fol. 173v, 13.10.1752.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Europeos radicados en el virreinato hasta ahora no ha arrojado información sobre su destacado desempeño profesional en sus lugares de origen o en cualquier otro sitio en que hubieren empleado su talento con anterioridad a su viaje transatlántico¹⁹⁹.

En la segunda mitad del siglo XVIII, momento decisivo para el desarrollo de la cultura instrumental del virreinato, impulsado, en primera instancia, por la transición de las capillas catedralicias del “estilo riguroso de España” al “estilo italiano y moderno” (Murphy, 2000, pp. 97-98 [211-212]), la admisión de algunos músicos migrantes se decidía en vista de la necesidad de proveer a cierta capilla de los ejecutantes de un determinado instrumento requerido por el repertorio renovado, a pesar de que el individuo contratado mostrara un limitado o nulo dominio del instrumento en cuestión²⁰⁰. Un ejemplo de esta práctica lo representa el historial laboral de José Pisoni, quien, no obstante confesar que no se había “exercitado en el clarín”, recibió en su propiedad la plaza que comprendía la ejecución de este instrumento y al cabo de un breve tiempo no solamente aprendió a tocarlo, sino que también se hizo cargo de su enseñanza e incentivó el uso regular de clarines en la Capilla Metropolitana²⁰¹.

Bienvenidas especialmente cálidas a los músicos migrantes tenían lugar en las catedrales de las provincias del virreinato, donde con frecuencia se experimentaba un déficit de instrumentistas diestros o, al menos, “medianamente enterados” de la ejecución de ciertos instrumentos²⁰², comúnmente aerófonos. De esta manera, el “competente” salario de trescientos pesos que el Cabildo de la Catedral Metropolitana de México asignó al ya mencionado Manuel Sales, “Primer Vajon y trompa, del Regimiento, de Granada”²⁰³, después de un examen en el que el músico demostró “una especial habilidad, Estilo, y destreza [...] en los instrumentos de Clarín, Oboe, Trompa y Vajon”²⁰⁴, en la catedral de Valladolid se le duplicó²⁰⁵. Sin embargo, nunca se pudo probar si el “fagot, ò Bajon dulce, Violín y Violon”,

¹⁹⁹ La excepción la constituye únicamente José Ricardo de la Main (act. 1719-1747), quien por un periodo de aproximadamente dos años formó parte de una prestigiosa capilla inglesa (Huntington Library, MS ST 87, cfr. Beeks, 1981, Apéndice A, pp. 18-20), sin embargo, durante su permanencia en el virreinato este músico español, después de prestar brevemente sus servicios al Coliseo del Hospital de Naturales, no volvió a dejar constancia de su desempeño como instrumentista.

²⁰⁰ Este proceder, eventualmente, se adoptaba también en relación con los músicos locales. Así, a pesar de que el resultado del examen aplicado al queretano José Joaquín Álvarez no satisfizo plenamente al Cabildo de la catedral de Valladolid, el músico obtuvo la plaza de tercera trompa, por “no haver otro pretendiente ni mejor, ni peor” (ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fols. 387v y 389, 25.05.1779).

²⁰¹ ACCMM, Correspondencia, leg. 15, sin f., 16.03.1751; Actas Capitulares, lib. 42, fols. 276v-277, 13.07.1756.

²⁰² ACCMM, Actas Capitulares, lib. 54, fol. 256, 28.11.1780.

²⁰³ El Regimiento de Infantería de Granada arribó a las costas de Veracruz en 1771, en el mismo año se trasladó a la capital del virreinato y se embarcó hacia España en 1783 (AGN, Gobierno Virreinal, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 16, exp. 52, fols. 162-166 y ss., 27.04.1771; Gobierno Virreinal, Alcaldes Mayores, vol. 2, fol. 237, 19.10.1771 y fols. 171-172, 30.07 y 08.08.1783). Aunque no se pudo saber si Manuel Sales se alistó al ejército voluntariamente o su migración fue forzada, y tampoco ha sido posible establecer el año en que obtuvo su licencia absoluta, su historial laboral en las capillas de música novohispanas hace suponer que el músico había cumplido el “tiempo” o el obligatorio periodo de servicio de cinco años (AGN, Indiferente de Guerra, caja 4336, exp. 35, fol. 1, 1785) antes de solicitar su admisión a la Capilla Metropolitana, pues, de lo contrario el Cabildo debió haberle requerido una licencia del coronel del Regimiento, lo que nunca se había hecho.

²⁰⁴ ACCMM, Actas Capitulares, lib. 52, fols. 123v y 127, 11 y 22.02.1774.

²⁰⁵ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 156, 30.09.1777.

cuya ejecución Sales ofreció “a ma[yo]r abundam[ien]to” de su utilidad a la capilla vallisoletana, este “aplaudido” hombre-orquesta dominaba en grado satisfactorio, si llegó a tocar, como se había comprometido, “de concierto à solo [...] los Instrumentos de Trompa, Oboe, Bajon, y Clarin”²⁰⁶ y si la enseñanza de “infantes” que se le encomendó²⁰⁷ había rendido los frutos deseados, pues, de manera semejante al caso de Beltrán Cristofani, las pesquisas documentales no han permitido identificar a un discípulo suyo que destacara como instrumentista o consiguiera una plaza en una capilla catedralicia.

Retomando uno de los postulados enunciados y puestos a discusión al principio de este trabajo, debe señalarse que la investigación dedicada a José Beltrán Cristofani, y que atrajo a su órbita a otros instrumentistas migrantes activos en el virreinato en la segunda mitad de la centuria dieciochesca, no fructificó en datos que permitiesen refutar la idea formulada en el siglo pasado por especialistas que inauguraron el tema de la migración musical en la naciente musicología mexicana sobre la ausencia de notables representantes del arte instrumental europeo en el flujo migratorio hacia la Nueva España²⁰⁸. A pesar de ello, lo que ha sido posible aprender gracias a la historia de vida de este comerciante-músico consiste en la reafirmación de la conciencia de que el estudio del fenómeno de la migración musical en la Nueva España, dada su complejidad y multidimensionalidad, requiere de la colaboración de distintas disciplinas científicas: las que se ocuparían de numerosos aspectos de la cultura migratoria y las que atenderían cuestiones de la migración de la cultura europea, formuladas desde la óptica musicológica. Solamente de esta manera se podrá determinar el lugar que ocupan los instrumentistas, cantores y maestros de capilla peninsulares y extranjeros en la historia de la música en México y formar un juicio sobre el significado de su aporte, no comprometido por ideas preconcebidas y liberado tanto de exclamaciones elogiosas como de comentarios críticos sin fundamento.

BIBLIOGRAFÍA

- Ajofrín, F. de (1958). *Diario de viaje a la América*, vol. 1, Archivo Documental Español, 12. Madrid: Real Academia de la Historia.
- [Alamán, L.] (26/03/1826). Arancel de aduanas marinas... *El Sol*, 3(1015), p. 1143.
- Alvarado Morales, M. (1979). El cabildo y regimiento de la ciudad de México en el siglo XVII: un ejemplo de oligarquía criolla. *Historia mexicana*, 28(4/112), pp. 489-514. Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2708> [Consulta: 19/06/23].

²⁰⁶ ACCM, leg. 3.2-115, fol. 91, 1776.

²⁰⁷ ACCM, Actas Capitulares, lib. 32, fol. 156, 30.09.1777.

²⁰⁸ Se ha de tener presente que la información que abonarían los estudios dedicados a los migrantes de otras especialidades musicales, eventualmente, podrían conducir a conclusiones que distarían de la expresada.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

- Andrés, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*. Barcelona: Bibliograf.
- Antochiw, M. (2012). La infantería de Marina durante el periodo colonial. En M. Valdez Martínez (Coord. gen.). *Historia general de la infantería de marina mexicana*, vol. 1 (pp. 76-123). México: Secretaría de la Marina Nacional.
- Arango, J. (1985). Las “Leyes de las migraciones” de E. G. Ravenstein, cien años después. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 32, pp. 7-26. Recuperado de <https://reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=32> [Consulta: 06/07/2023].
- Beeks, G. (1981). *The Chandos Anthems and Te Deum of George Frideric Handel (1685–1759)* (Tesis Doctoral). Berkeley: University of California.
- Bermúdez Cujar, E. (2022). Música, migración y educación entre Europa y América: la carrera musical de Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1547-1622/23) en Santafé, 1570-1630. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 109(874), pp. 117-174. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/366866488_Boletin_de_historia_y_antiguedades_Vol_CIX_No_874_enero_junio_de_2022 [Consulta: 22/06/2023].
- Blanco, C. (2000). *Las migraciones contemporáneas*, Ciencias Sociales. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2011). La ilusión biográfica. *Acta Sociológica*, 1(56), pp. 121-128. Recuperado de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/issue/view/2402> [Consulta: 15/06/2023].
- Boyden, D. D. (1965). *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761: and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Brading, D. A. (1994). *Church and State in Borbon Mexico: The Diocese of Michoacán 1749-1810*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Busby, T. (1806). *A Complete Dictionary of Music*. Londres: Richard Phillips.
- Bustos Rodríguez, M. (2017). *El Consulado de Cargadores a Indias en el siglo XVIII, 1717-1830*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Cabildo Eclesiástico de Valladolid (1813). *Manifiesto. La lealtad y patriotismo del M. I. V. Cabildo de Valladolid de Michoacán en la presente insurrección*. México: Oficina de Doña Maria Fernandez de Jáuregui.

- Calderón Quijano, J. A. (1972). *Los virreyes de Nueva España bajo el reinado de Carlos IV*, vol. 1. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos.
- Carbajal, V. (2014). *Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII* (Tesis Doctoral). El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich.
- Cárdenas Piera, E. de (1995). *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, vol. 8. Madrid: Ediciones Hidalguía.
- Catalán Pérez-Urquiola, M. (1995). Don Antonio de Ulloa y la forma de la tierra. *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 25, pp. 33-63.
- Cetrangolo, A. (1988). Napoli, Madrid, Messico e Buenos Aires: alcuni dati su musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento. En D. Bozzi & L. Cosi (Eds.). *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione tra Seicento e Settecento* (pp. 337-358). Roma: Torre d'Orfeo.
- Commons, A. (1989). Principales zonas mineras en la segunda mitad del siglo XVIII. *Investigaciones Geográficas*, 20, pp. 105-120. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46111989000200006 [Consulta: 15/06/2023].
- Correa Rodríguez, A. (2017). Locatelli y Leclair en la Nueva España. Dos sonatas para violín en la Catedral de México. *Revista Catalana de Musicologia*, 10, pp. 121-148. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/issue/view/25903> [Consulta: 28/07/2023].
- Cotarelo y Mori, E. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, t. I, vol. 1. Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliére.
- Cotarelo y Mori, E. (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos.
- Davies, D. E. (2013). *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: UNAM.
- Delgado Ribas, J. M. (1982). La emigración española a América Latina durante la época del comercio libre (1765-1820). El ejemplo catalán. *Boletín Americanista*, 32, pp. 115-137. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/revista/5730/A/1982> [Consulta: 28/05/2023].
- Díez-Canedo Flores, M. (2014). *Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso*

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

di Pietro Locatelli y otros autores (Tesis Doctoral). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Domínguez Ortiz, A. (1985). *Ciclos y temas de la historia de España. Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid: Ediciones Istmo.

Estrada, J. (1973). *Música y músicos de la época virreinal*. México: SEP.

Feijoo, B. J. (1726). *Theatro critico universal*, vol. 1. Madrid: Lorenzo Francisco Mojados.

Ferandiere, F. (1771). *Prontuario músico, para el instrumentista de violín, y Cantor*. Málaga: [s.e.].

Ferrer Flórez, M. (1992). La población de Mallorca a fines del siglo XVIII. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 48, pp. 115-128. Recuperado de https://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/bolletiSocietatLulliana/document/BSAL_1992v48p115 [Consulta: 05/06/2023].

Garbayo Montabes, F. J. (2007). La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822). *Anuario Musical*, 62, pp. 229-256. Recuperado de <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/issue/view/2> [Consulta: 07/06/2023].

Garbayo Montabes, F. J. (2013). Estilo galante y sinfonías de F.J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental”. *Anuario Musical*, 68, pp. 263-292. Recuperado de <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/issue/view/14> [Consulta: 07/06/2023].

Gembero Ustárroz, M. (2007). Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar. En M. Gembero Ustárroz & E. Ros-Fábregas (Coords.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (pp. 17-58). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Geminiani, F. S. (c. 1740). *The Art of Playing on the Violin*. Londres: Johnson.

Gómez Álvarez, C. (2008). Comercio y comerciantes del libro en la Carrera de Indias: Cádiz-Veracruz, 1750-1778. *Historia mexicana*, 57(3), pp. 621-667. Recuperado de

<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1737> [Consulta: 14/07/2023].

- Herrando, J. (1756). *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violín....* París: [s.e.].
- Herrera Carassou, R. (2006). *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México: Siglo XXI Editores.
- Herrera Heredia, A. (1985). Reglamentos y Ordenanzas del Consulado de Cádiz en el s. XVIII. En B. Torres Ramírez & J. J. Hernández Palomo (Eds.). *Andalucía y América en el siglo XVIII, Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1984)*, vol. 1 (pp. 59-77). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Humboldt, A. de (1827). *Ensayo político sobre la Nueva España* [trad. V. González Arnao], vol. 2. París: Imprenta de Paul Renouard.
- Jaramillo Magaña, J. (2013). Las fuentes del sustento económico de la hueste de Hidalgo en su tránsito por las intendencias de Guanajuato y Valladolid de Michoacán. En L. Ludlow (Coord.). *El sustento económico de las revoluciones en México*, Serie Historia General 29 (pp. 123-138). México: UNAM.
- Juan y Ferragut, M. (2016). Antonio de Ulloa: su trayectoria como marino. *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 74, pp. 33-44.
- Juárez Martínez, A. (1977). Las ferias de Xalapa 1720-1778. *Primer Anuario*, pp. 17-44.
- Landavazo, M. A. (2009). Para una historia social de la violencia insurgente: el odio al gachupín. *Historia Mexicana*, 59(1), pp. 195-225. Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1802> [Consulta: 14/07/2023].
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia: Modernidad, presente, progreso* [trad. M. Vasallo]. Barcelona: Paidós.
- Maniau Torquemada, J. (1914). *Compendio de la historia de la Real Hacienda de Nueva España escrito en el año de 1794*. México: Secretaría de Industria y Comercio.
- Marín López, J. (2007a). *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía siglos XVI-XVIII* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Marín López, J. (2007b). Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816). En L. Enríquez & M. Covarrubias (Eds.).

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Cuadernos del seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, vol. 2 (pp. 14-31). México: UNAM.

- Marín López, J. (2010). Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII). En J. Alfaro Cruz & R. Torres Medina (Eds.). *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 87-105). México: UACM.
- Marroqui, J. M. (1903). *La Ciudad de México: contiene el origen de los nombres de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, vol. 3. México: La Europea.
- Martínez Shaw, C. (1994). *La emigración española a América, 1492-1824*. Colombres: Fundación Archivo de Indianos.
- Márquez Macías, R. (1995). *La emigración española a América (1765-1824)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- McIntyre, D. B. (1998). *Baroque and Classical Style in Selected Organ Works of the Bachshule* (Tesis Doctoral). Lubbock: Texas Tech University.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México.
- Mazín, O. (2000). Del Cristo de la Monjas al Señor de la Sacristía. Imágenes y relaciones sociales en Valladolid de Michoacán, siglo XVIII. *Historias*, 46, pp. 45-53. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/13627> [Consulta: 15/06/2023].
- Mendoza de Arce, D. (2001). *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Metastasio, P. (1868). *Drammi*. Florencia: Successori Le Monnier.
- [Molina y Zaldivar, G. de], marqués de Ureña (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y musica del templo*. Madrid: D. Joaquin Ibarra.
- Moreno Mejía, E. (1988). Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, X(3), pp. 555-650.
- Mörner, M. (1975). La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación. *Anuario de Estudios Americanos*, 32, pp. 43-131.

- Mörner, M. (1979a). *Evolución demográfica de Hispanoamérica durante el periodo colonial*. Estocolmo: Institute of Latin American Studies.
- Mörner, M. (1979b). *Historia social de Latinoamérica (nuevos enfoques)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jakob Lotter.
- Murphy, P. (2000). *José de Torres's Treatise of 1736 General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Music, D. W. (1998). *Instruments in Church: A Collection of Source Documents*, Lanham, Maryland-Londres: Scarecrow Press.
- Olavarría y Ferrari, E. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*, vol. 1. México: La Europea.
- Ravenstein, E. G. (1889). The Laws of Migration. *Journal of the Royal Statistical Society*, 52(2), pp. 241-305. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2979333> [Consulta: 07/06/2023].
- Real Academia Española (1726). *Diccionario de la lengua castellana*, t. I. Madrid: Francisco del Hierro.
- Real Academia Española (1737). *Diccionario de la lengua castellana*, t. V, Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.
- Real Díaz, J. J. (1959). *Las ferias de Jalapa*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Rodríguez García, V. (1985). Petición del Consulado de Cádiz sobre el pago de alcabalas en Jalapa a fines del siglo XVIII (Los escritos fiscales como fuentes documentales). En B. Torres Ramírez & J. J. Hernández Palomo (Eds.). *Andalucía y América en el siglo XVIII, Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*, vol. 1 (pp. 99-117). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Romero, J. C. (1949). *Durango en la evolución musical de México*, México: [s. e.].
- Romero de Terreros y Vinent, M. (1912). Las ordenes militares en México. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, tercera época, IV, pp. 199-235.
- Roubina, E. (2004). *El responsorio "Omnes moriemini..." de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México: UNAM.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

- Roubina, E. (2006). Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XX(20), pp. 11-47.
- Roubina, E. (2009). *Joyas musicales de la catedral de Valladolid-Morelia. Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. México: AMCATH-Ediciones Eón.
- Ruiz Rivera, J. B. (1988). *El Consulado de Cádiz: matrícula de comerciantes, 1730-1823*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Ruiz Rivera, J. B. & García Bernal, C. (1992). *Cargadores a Indias*. Madrid: Mapfre.
- Ruiz Torres, R. A. (2010). Ejercitos y bandas de música militares en la Nueva España, 1760-1821. En AA.VV., ... y la música se volvió mexicana, disco 1, Testimonio Musical de México, 51 (pp. 9-21). México: Conaculta, INBA, Cenidim, INAH.
- Tanodi, B. M. (2000). Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación. *Cuadernos de Historia, Serie Ec. y Soc.*, 3, pp. 259-270. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaecys/article/view/9870> [Consulta: 27/05/2023].
- Torres Medina, R. H. (2010). *La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII* (Tesis Doctoral). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vargas, J. M. (1962). *Historia de la Iglesia en El Ecuador durante el patronato español*. Quito: Editorial Santo Domingo.
- Vázquez Lijó, J. M. (2006). La matrícula de mar y sus repercusiones en la Galicia del siglo XVIII. *Obradoiro de Historia Moderna*, 15, pp. 289-322. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/146286> [Consulta: 14/06/2023].
- Vicent López A. (1996). *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

Actas Capitulares, libros: 38, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 52, 54, 60, 66.

Acuerdos de Cabildo, libro 4.

EVGUENIA ROUBINA

Correspondencia:

cajas: 24, exp. 2, exp. 4; 23, exp. 7.

legajos: 1, 15, 17, 18, 19, 33.

Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia

Actas Capitulares, libros: 25, 30, 32, 36, 37, 39, 43, 44, 48.

Secretaría Capitular, legajos: 3.1-104, 3.1-108, 3.2-111, 3.2-115, 3.2-117, 3.2-120, 3.3-121, 3.3-127, 3.3-129, 3.4-133, 3.4-134, 3.4-134bis, 3.4-135, 3.4-137, 3.4-142, 4.4-195.

Archivo musical, carpeta 287.

Archivo General de Indias

Arribadas, 532.

Contratación, 5497, N. 2, R. 10; 5521, N. 159.

Archivo General de la Nación

Archivo Histórico de Hacienda, vol. 345, exp. 38.

Gobierno Virreinal.

Alcaldes Mayores, vol. 2.

Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 16, exp. 52.

Indiferente de Guerra, caja 4336, exp. 35.

Indiferente Virreinal, Operaciones de Guerra, caja 5329.

Instituciones Coloniales, Reales Cédulas Originales, vol. 114, exp. 178.

Inquisición, vol. 1097, exp. 10; vol. 1162, exp. 26.

Real Audiencia

Consulado, vol. 244, exp. 18.

Infidencias, vol. 55, exp. 19.

Real Audiencia, Intestados, cont. 39, vol. 69.

Reales Cédulas Originales, vol. 238, exp. 239.

Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, vol. 441, exp. 135.

Archivo Histórico Casa de Morelos

Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Obispo, 1800–1826, caja 58, exp. 23.

Archivo Histórico Municipal de Cádiz

Padrones, L 1006 y L 1007.

Archivo Histórico Nacional

Universidades, 664-1, exp. 21.

“...PAN DE CONGOJA Y AGUA DE ANGUSTIA”:

PÁGINAS DE LA VIDA DE JOSÉ BELTRÁN CRISTOFANI, UN MÚSICO MIGRANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

Archivo Histórico del Arzobispado de México

Cabildo, cajas: 128, exp. 30; 150, exp. 38.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango

Empleos y empleados, caja 1, leg. 4.

Ms. Mús. 455.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca

Actas Capitulares, libro 9.

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe

Clavería, caja 12.

Cuadrantes, caja 3P.

Secretaría Capitular, caja 309, exp. 3, Actas de Cabildo, libro 15; caja 358, exp. 33.

Archivo Histórico del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara

Gobierno, Secretaría, caja F-3.

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Hospital de Naturales, vol. 28.

Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de México

Bautismos de españoles, libro 62.

Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Morelia

Defunciones, libro 20.

Archivos Notariales de la Universidad Veracruzana

Protocolos: núm. 43, 49.

Biblioteca Nacional de España

Mss./2929.

Biblioteca Nacional de México

Fondo reservado: Ms1410, 1411, 1412.

Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 4.

Centro de Estudios de Historia de México

Eclesiástico Mexicano, La Arquidiócesis de México: DLXII.3.2.0, DLXII.12.3.0, DLXII.15.30.

Fecha de recepción: 04/09/2023

Fecha de aceptación: 31/12/2023