

*Orígenes de la enseñanza del bel canto en Caracas.  
A propósito del estudio de los dos primeros libros  
de canto impresos en Venezuela*

*Origins of the teaching of bel canto in Caracas.  
In regard to the study of the first two singing methods  
printed in Venezuela*

*por*

Hugo Quintana

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

quintana.hugo@gmail.com

Mediante la contextualización, descripción, análisis e interrelación de los dos primeros libros de canto que se publicaron en Caracas, el artículo revela detalles muy particulares de lo que debieron ser las primeras prácticas de la enseñanza sistemática del bel canto en Venezuela. El estudio, basado en fuentes dieciochescas y decimonónicas de primera mano, forma parte de una investigación de más amplio espectro, la que está destinada al análisis de las fuentes bibliohemerográficas depositarias del pensamiento musical venezolano. El análisis de estas fuentes primarias se complementó con estudios especializados de muy reciente data, todos con enlaces disponibles aquí para que el tema pueda ser profundizando. Al final se agregan algunas consideraciones con el objeto de estimar el valor de estos textos como parte de un proyecto editorial y civilizatorio que diseñó la élite política en los orígenes de la vida republicana venezolana, con el objeto de modernizar la nación en términos culturales.

**Palabras clave:** Bel canto, siglo XIX, enseñanza, Caracas, ópera.

*Through the contextualization, description, analysis and interrelation of the first two singing books published in Caracas, the article reveals very particular details about the first practices of systematic bel canto teaching in Venezuela. The study, based on first-hand eighteenth and nineteenth-century sources, is part of a broader research project aimed at analyzing the bibliographic sources of Venezuelan musical thought. The analysis of the primary sources was complemented with specialized studies of very recent date, all with links available here so that the subject can be deepened. At the end, some additional considerations are added, in order to estimate the value of these texts as part of an editorial and civilizing project designed by the political elite in the origins of Venezuelan republican life, in order to modernize the nation in cultural terms.*

**Keywords:** Bel canto, 19th century, teaching, Caracas, opera.

## INTRODUCCIÓN

Motivado por el hallazgo de lo que juzgamos como el segundo libro de música publicado en Venezuela –el *Arte de cantar* (1829), de López Remacha–, el presente artículo intenta

*Revista Musical Chilena*, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 172-196

Fecha de recepción: 07-09-2020. Fecha de aceptación: 26-01-2021

una primera aproximación a lo que debió ser el origen de la enseñanza del bel canto en la ciudad de Caracas. El estudio se hace posible gracias a la contextualización y análisis del texto en cuestión, pero también a la interrelación de este segundo libro con el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), de M. M. de Larrazábal, texto que fue dado a conocer en 1997 por el musicólogo hispano-venezolano José Peñín Cachón (1942-2008). Ambos tratados son ahora sometidos a un nuevo estudio, aprovechando la disposición de recursos documentales que hoy brindan los servicios bibliotecológicos internacionales. Al final agregamos algunas consideraciones adicionales en torno a la forzosa relación que debió existir entre la publicación de estos libros del bel canto y la creación de la primera compañía nacional de ópera sucedida en Caracas en la tercera década del siglo XIX. Además, creemos que la suma de todo esto debe ser vista como parte del proceso civilizatorio<sup>1</sup> que se plantearon los líderes políticos del embrionario Estado republicano que se creó en Venezuela en 1830.

El presente reporte –aquí mínimamente expresado en el estudio de dos libros– forma parte de una investigación de más larga data y de más amplio espectro, la que pretende dejar un testimonio sistemático y debidamente documentado de las corrientes del pensamiento musical<sup>2</sup> que han tenido cabida en la comunidad de melómanos caraqueños desde el período colonial hasta el siglo XX, investigación que se sustenta precisamente en el estudio de los distintos textos o artículos de música que se difundieron o se publicaron en la ciudad a lo largo de su historia.

## 1. UN POCO DE CONTEXTUALIZACIÓN

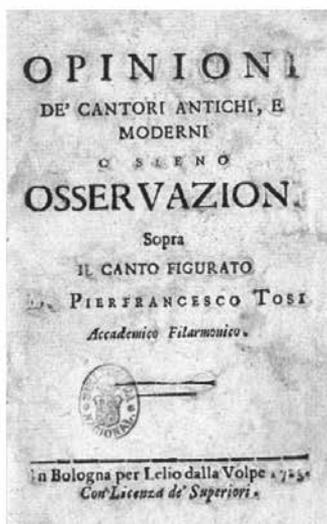
Aunque no se puede hablar de una sola escuela del bel canto a lo largo de su historia, en términos generales vale afirmar que es este un término italiano salido del mundo de la ópera, en cuya práctica se procura “la pureza del tono, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el *legato* y la agilidad en la vocalización, junto con un magisterio técnico de primer orden...” (Arnau 1983: 2). Aunque comúnmente se entiende que el bel canto tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini y Donizetti, sus orígenes se remontan al surgimiento de la ópera, cuyos primeros ideólogos (los miembros de la llamada *Camerata Fiorentina*) postularon como un deber de la música el imitar las emociones, las pasiones y las expresiones del discurso hablado. Este principio, sin embargo, fue quebrantado en la medida que el canto operático se llenó de un enorme conjunto de artificiosidades canoras, cosa que en la práctica dio al traste con la supuesta supremacía del texto.

Hacia principios del siglo XVIII la técnica belcantística había hecho ya escuela, apareciendo entonces los primeros tratados que la sistematizaron, destacándose entre ellos la *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), de Pier Francesco Tosi y *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), de Giambattista Mancini.

<sup>1</sup> Hacemos uso de la expresión “proyecto civilizador” en los términos propuestos por Norbert Elias (1987) en su texto *El proceso de la civilización*. Más adelante intentaremos establecer conexiones más claras entre este proceso y las novedades que se introducen en el movimiento musical caraqueño de principios del siglo XIX.

<sup>2</sup> El pensamiento musical, en este caso, se concibe como todos aquellos aspectos que no son hoy entendidos como música propiamente dicha, pero que comúnmente la acompañan, la explican, la justifican o la cuestionan. Entra en esta categoría toda la producción intelectual hecha en el área de la teoría, la estética, la historia, la crítica, la pedagogía y la reflexión acerca del folclor musical.

Pier Francesco Tosi (c. 1653-1732) fue un famoso castrato, además de compositor y teórico de la música; su *Opinione de' cantori antichi e moderni* proporcionó (y proporciona aun hoy) una visión única de los aspectos técnicos de la música vocal de su tiempo, razón que seguramente explica por qué el texto fue objeto de varias traducciones dieciochescas en lengua alemana, inglesa y holandesa. Lo mismo debe decirse de Giambattista Mancini (1714-1800), quien igualmente fuera soprano castrato, además de profesor y tratadista del canto. Su *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* recibió varias reediciones dieciochescas, además de traducciones al inglés y al francés (ver Figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2. Portadas de los dos primeros tratados del bel canto que se publicaron en Europa. (Biblioteca Nacional de España y Library of Congress, respectivamente).

En cuanto al mundo de los hispanohablantes, los repositorios bibliotecológicos modernos y los estudios especializados acerca del tema<sup>3</sup> permiten afirmar que no se hizo ninguna traducción castellana de estos textos, ni en el siglo XVIII ni en los siguientes; no obstante, un estudio comparativo entre el contenido de los tratados de Tosi y Mancini y el texto español titulado *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1799) revela claramente que ese libro de Miguel López Remacha recoge fielmente la tradición italiana del bel canto<sup>4</sup>, siendo además el texto pionero de esta técnica dentro del mundo hispano (ver Figura 3).

<sup>3</sup> Para la realización de este artículo nos hemos auxiliado con la tesis doctoral de María del Coral Morales Villar (2008).

<sup>4</sup> Nos fue de gran utilidad en este estudio comparativo la síntesis de contenido que se ofrece en el artículo del Dr. Salvador Ginori Lozano (2019).

**ARTE  
DE CANTAR,  
Y COMPENDIO  
DE DOCUMENTOS MÚSICOS  
RESPECTIVOS AL CANTO,**

POR  
D. MIGUEL LÓPEZ REMACHA,



EN LA OFICINA DE DON BENITO CASO  
AÑO DE 1799.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 3. Portada del primer tratado de bel canto publicado en lengua hispana (Biblioteca Nacional de España).

Según nos dice Morales Villar (2008: 125-127), López Remacha (1772-1827) fue tenor de la Capilla Real, donde además se formó. En tiempos de la invasión francesa escribió y dedicó al nuevo rey (José Bonaparte) el texto *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812), lo que le costó, al regreso de Fernando VII, ser sometido a un “expediente de purificación”. Muy a pesar de ello, pudo publicar posteriormente –y con autorización real– los siguientes textos musicales: *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815 y 2ª ed. de 1820); *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (1820) y *Tratado de armonía y contrapunto, o composición* (1824). Además de ello dejó una *Misa de Réquiem* para los funerales de *La Concordia*, así como la música de “la opera española *La Conquista del Perú*” (Madrid, 1790), con texto de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Todo ello pone de manifiesto la importancia de López Ramacha y de sus textos para la enseñanza de la escuela belcantística en el mundo hispano y, seguramente, sea esa una de las razones que expliquen la reedición del *Arte de cantar* ocurrida en Caracas en 1829, treinta años después de su edición original (ver Figura 4).

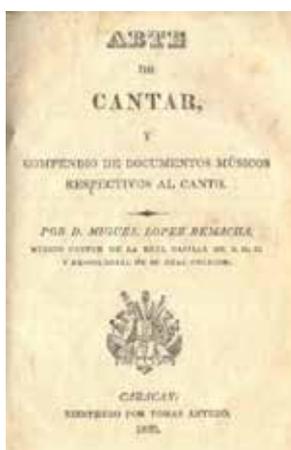


Figura 4. Portada de la reedición caraqueña del *Arte de cantar*, por D. Miguel López Remacha. (Biblioteca Central de la UCV-CEDIAM).

## 2. EL ARTE DE CANTAREN CARACAS (1829)

Según ha podido develar la investigación musicológica venezolana hasta la fecha, cinco son los textos musicales que salieron de la imprenta de Tomás Antero, por lo visto el único taller que tenía la capacidad de ejercitarse en el difícil arte de Petrucci en la Caracas de principios del siglo XIX, apenas recién salida de la cruenta Guerra de Independencia. Estos libros son *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824), por Juan Meserón; *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1829), por Miguel López Remacha (reedición caraqueña); *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), por M. M. de Larrazábal; *Nuevo método de guitarra o lira...* (s.f.), por el Caballero de \*\*\*<sup>5</sup> y *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (reedición de 1852), por Juan Meserón.

Además de ello, tenemos evidencia hemerográfica de que, a mediados de 1838, el violinista, guitarrista, compositor, director de orquesta, docente y coeditor musical Toribio Segura inició junto con Tomás Antero el plan de publicar periódicamente unas canciones para voz y acompañamiento de pianoforte o guitarra –proyecto que también fue denominado periódico musical–, de cuya iniciativa salieron por lo menos cuatro piezas<sup>6</sup>. Finalmente se conserva hoy un ejemplar del texto *Colección de contradanzas españolas y francesas* (Imprenta de Tomás Antero, 1852), pero este es un libro para aprender a bailar danzas de salón y no para músicos. Asimismo, sabemos que la misma imprenta de Antero reeditó el “manual de urbanidad” titulado *Cartas sobre la educación del bello sexo* (“por una Señora Americana”), opúsculo que, aunque obviamente tampoco puede calificarse como un libro acerca de música, dedica la quinta “carta” a la “educación artística (dibujo, bordado, música, baile) y a la moderación en la adquisición, y en el cultivo de las artes” (1833: 67)<sup>7</sup>.

El hecho de que el *Arte de cantar* de Miguel López Remacha haya sido reeditado en Caracas como segundo proyecto musical del taller de Antero, apenas cinco años después de los *Principios generales de la música* de Juan Meserón, nos sugiere el nivel de prioridad que le concedió la élite musical caraqueña al estudio del bel canto, texto que a su vez explica muy bien (como veremos más adelante) la posterior aparición del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), del maestro de canto M. M. de Larrazábal. Antes de dedicarnos al estudio detallado de estos dos textos, en los que vemos nosotros el origen de los estudios sistemáticos del bel canto en Caracas, nos parece importante advertir que tal afirmación no supone de nuestra parte la creencia de que los estudios del género vocal fueron inexistentes en la ciudad antes de las publicaciones de Tomás Antero. Caracas, como cualquier otra ciudad de América o de España, contaba para principios del siglo XIX con una larga tradición de chantres, sochantres y maestros de capilla, todos adiestrados en la práctica del canto llano y del canto de órgano, equipados además con diverso número de textos venidos de España, con el fin de que en América pudieran lucirse los aspirantes a plazas de salmistas y capellanes de coro<sup>8</sup>. Además –y en lo que a la música secular se refiere– la América hispana contó con una importante tradición de canto asociada a la tonadilla escénica, a la opereta y a la zarzuela costumbrista (o a la simple interpretación de boleras, tiranas, seguidillas y canciones patrióticas independientes), las

<sup>5</sup> Para un estudio detallado acerca de este particular método de guitarra, ver Quintana (2018).

<sup>6</sup> Para más detalles de este particular tema ver Quintana (2016b).

<sup>7</sup> Volveremos a hacer referencia de este texto al final del trabajo, pues nos permitirá valorar las primeras publicaciones musicales del editor Tomás Antero como parte del advertido proyecto “civilizador” que se planteó la naciente República de Venezuela hacia el segundo cuarto del siglo XIX.

<sup>8</sup> Al respecto sugerimos ver Quintana (2008).

que, si bien pudieron no tener la misma significación que en España, tampoco dejaron de influir en el ejercicio práctico del canto secular en el período colonial y poscolonial. Incluso hay suficientes evidencias que demuestran la incorporación de elementos venidos de la ópera italiana en los géneros dramático-musicales hispanos (tales como los recitativos y las arias da capo), lo que hace presumir que, en la práctica, mucho de la técnica belcantística pudo incorporarse *de facto* a la interpretación de estos géneros<sup>9</sup>. No obstante, ninguno de estos hechos hace suponer el estudio sistemático del bel canto, cosa que sí debió suceder con la presencia de un maestro especialista en Caracas (más adelante haremos alusión a este asunto) y con la edición y reedición local de los dos textos que aquí estudiaremos. Estos tratados, además, tienen la noble virtud para el musicólogo actual de aportar detalles acerca de ciertas prácticas musicales hoy perdidas, tales como la de los *solfeggi* o *vocalizzi*, cosa que incrementa su interés.

## 2.1. Descripción externa y procedencia del ejemplar estudiado

Poco dista del original la reedición caraqueña del *Arte de cantar* de Miguel López Remacha. Se trata de una tirada de bolsillo con 15 centímetros de alto y 67 páginas numeradas (incluida la portada), más dos de índice no numeradas. Todo esto supone una diagramación mucho más comprimida que la original, la que cuenta con 114 páginas numeradas, más 14 del prólogo (no numeradas). Al final, ambas ediciones incluyen dos láminas (fuera de formato) para la ilustración de ejemplos musicales.

Llama la atención, sin embargo, el hecho de que la versión caraqueña pareciera acoger la propuesta de modernización de la ortografía castellana en América diseñada por Andrés Bello (1781-1865) y Juan García del Río (1794-1856), en el sentido de reflejar en la escritura la pronunciación de los fonemas<sup>10</sup>. Esto se hace especialmente evidente en el uso de la “x”, grafema que en la versión caraqueña casi siempre aparece sustituida por “s” o por “cs”; así como en el hecho de trocar la “g”, por la “j” en términos como origen, religión, género, generalmente, etc. Por el contrario, en los arcaísmos hispanos en donde la versión original coloca “q” en lugar de “c” (por ejemplo, cuando se escribe “qual”), la versión venezolana moderniza la ortografía. En conclusión, las diferencias son básicamente de diagramación y ortografía, pero no deja de ser significativo que los editores caraqueños hayan defendido sus particulares concepciones ortográficas, lo que supone una sutil aclimatación del texto, destinado ahora al público hispanoamericano.

El ejemplar que permitió hacer este estudio se encuentra ubicado en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM) de la Universidad Central de Venezuela. Allí lo llevó en 2015 la difunta Clara Rey de Guido, esposa del también finado musicólogo Walter Guido (1928-2003)<sup>11</sup>, quien fuera fundador, junto con Eduardo Kusnir, del mencionado centro.

## 2.2. Descripción comentada del contenido:

En el prólogo del libro, López Remacha afirma que la finalidad de su texto es difundir en castellano un conocimiento que solo se ha dado a conocer en lengua extranjera, lo que confirma nuestra creencia de que el *Arte de cantar* es el primer libro de bel canto que se publica en el mundo hispano.

<sup>9</sup> Este tema es tratado en la tesis de la Dra. Montserrat Capelán Fernández (2015).

<sup>10</sup> Agradezco a Julio Garrido Letelier por haberme hecho notar esta particularidad.

<sup>11</sup> Citamos aquí el testimonio que nos comentó el personal encargado del CEDIAM.

La obra está dividida en dos partes (el solfeo y el buen gusto en el canto), mismas que se irán describiendo en este resumen, en la medida que abordamos el contenido del texto. El libro está destinado a los niños (téngase en cuenta que en el siglo XVIII los estudios de canto se iniciaban en la niñez), pero también reserva muchos consejos a sus maestros.

*Definición de canto:* antes de abordar la primera parte, López Remacha dedica unos párrafos a las definiciones de música, melodía y canto. No encontrando nada que destacar en los dos primeros conceptos (uno de ellos es la proverbial acepción de música de Rousseau), nos interesa destacar aquí la noción de canto, pues define una importante postura del autor, la que se hará presente en distintas partes del libro. Allí se afirma:

...el canto es una imitación dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada; es decir, que de las inflexiones y grados diversos que forma la voz cuando el ánimo se halla agitado de pasiones proceden de la humana y natural declamación, y de ella el canto. [...] cantar es, puramente, expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la música... (1829: 10).

Esta manifestación nos parece sumamente interesante, pues pone a López Remacha como conservador de los postulados originales de la Camerata del conde de Bardi, cuyos miembros promovieron la supremacía de la palabra hablada, ideal que –como se ha dicho– se verá afectado por todos los artificios que supuso el ejercicio del bel canto en su etapa barroca. En el *Arte de cantar* –por el contrario– se perciben constantes manifestaciones en las que su autor procura una suerte de equilibrio entre el lucimiento canoro y la expresión de los afectos, de modo que, sin prescindir del virtuosismo vocal, cuida y se hace coincidir el uso de estos recursos con la expresión de los sentimientos. Esto lo pone en directa relación con el arte rossiniano de principios del siglo XIX, lo que no deja de ser interesante por el papel que jugó esa tendencia del bel canto en esta etapa.

*Parte primera, del solfeo:* esta primera sección contiene cuatro capítulos. En ellos, como corresponde, se enumeran y se describen los signos principales y secundarios que se utilizan para escribir y leer la música, así como algunas otras nociones básicas de la teoría musical. Como no es nuestro interés fatigar al lector con la exposición de conceptos que evidentemente maneja un músico y un musicólogo profesional, vamos a prescindir de la exposición de estas nociones básicas. No obstante, estimamos necesario advertir algunas consideraciones acerca del capítulo cuarto de esta primera parte, lugar donde el autor hace a los maestros algunas advertencias útiles para el mejor “gobierno” de su discípulo en la enseñanza del solfeo.

Antes de enumerar estos consejos, advertimos que el *Arte de cantar* no es una guía práctica para ejercitarse en el canto y en el solfeo, sino un libro de premisas teóricas (un texto normativo, incluso) para desempeñarse con “buen gusto” en el canto<sup>12</sup>. Esto no supone que veamos en este texto una suerte de catecismo ni de manual de urbanidad a la manera de las aludidas *Cartas sobre la educación del bello sexo* (1833), pues el contenido del *Arte de cantar* es suficientemente técnico para que se le incluya en esa categoría ética. De lo que se trata más bien es de un tratado teórico, pero de naturaleza eminentemente técnica, dirigido

<sup>12</sup> En su tesis doctoral, Morales Villar (2008: 84) destaca cinco categorías de obras relacionadas con el canto y su enseñanza, a saber: obras vocales prácticas, también llamados *Vocalizzi* o *Solfeggi*; obras vocales teóricas; obras mixtas que incluyen secciones prácticas y teóricas; manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto; obras relacionadas con el canto: declamación, mímica, interpretación, oratoria, biografías, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

al “saber” (a la aprehensión del concepto) y al “bien hacer en el canto”, lo que el autor llama “el buen gusto”. Por tanto, coincidimos con Morales Villar (2008: 84) en clasificar este texto como una obra vocal teórica.

Para enseñar el solfeo práctico a los cantantes se escribieron y publicaron muchos libros en el siglo XVIII, época en la que los llamaron *solfeggi* (ver Figuras 5 y 6). López Remacha sugiere en el *Arte de cantar* (1829: 23) entrenarse con los publicados por Leonardo Leo (1694-1744), célebre representante de la Escuela napolitana de quien se publicó en España el texto titulado *Solfeos de Leo: para los principiantes de música* (1772). Además de él, hubo muchos otros maestros que también hicieron este tipo de trabajo, entre quienes es relevante mencionar a Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Nicola Porpora (1686-1768), Antonio Mazzoni (1717-1785), Pasquale Caffaro (1708-1787), Davide Pérez (1711-1778), Bernardo Ottani (1736-1827) y Gaetano Latilla (1711-1778), entre otros. Ya entrado el siglo XIX, el propio López Remacha publicó el texto llamado *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815), libro que en esencia es un tratado de *solfeggi*, hasta el punto de que en su segunda edición (1820) el autor hizo un ajuste en el título del libro para enfatizar su condición teórico-práctica. Entonces se llamó *Melopea o instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto y de la armonía*.



Figuras 5 y 6. Portadas de dos libros de *solfeggi* o *vocalizzi* publicados en España.

En Hispanoamérica conocemos el caso de las célebres “pseudo” *Sonatas del Archivo de la Catedral de México*, las que fueron –por desconocimiento y durante décadas– catalogadas, editadas, interpretadas, grabadas, comentadas y valoradas como si se tratase de obras instrumentales, hasta que en 2008 el musicólogo Juan Francisco Sans (2008) dio a conocer que en realidad constituían un conjunto de *solfeggi* del mencionado Leonardo Leo. Como dice Sans, esos solfeos ya no se pueden considerar como una muestra de la composición de música instrumental en el Nuevo Mundo durante el período colonial, pero su presencia en México “pone en evidencia el *mainstream* que unía a Nápoles con el Nuevo Mundo en el momento de auge de la música italiana en la península. Es un hecho que Latinoamérica formó parte de esta tradición europea, y el que Leo se encuentre representado con esta obra en América es una prueba más a favor de esta tesis” (2008: 146).

La experiencia que hemos acumulado en el estudio de las bibliotecas musicales coloniales (Quintana 2008) nos dice que no es descartable la posibilidad de que algún libro de *solfeggi* hubiese llegado a Caracas (o incluso que algún maestro local escribiese algunos ejercicios, cosa que recomienda López Remacha), pero es obvio que cualquier pretensión de sistematizar los estudios de solfeo y de bel canto en la ciudad hubiese tenido que enfrentarse con la urgente necesidad de disponer de una imprenta local con tipos musicales, cosa

que, como hemos dicho, no fue posible sino hasta finalizada la Guerra de Independencia. Despejado este conflicto político-militar, que prácticamente absorbió para sí todo el producto de las poquísimas imprentas existentes<sup>13</sup>, se abre una nueva posibilidad para esta empresa con fines culturales<sup>14</sup>. Fue en este nuevo contexto en el que aparecieron, entre otros libros de interés musical, la reedición del *Arte de cantar* y el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, texto que, a nuestro entender, responde y complementa perfectamente las necesidades prácticas que supone la continuidad del texto teórico de López Remacha.

Volviendo al *Arte de cantar*, concluyamos por ahora señalando solamente los otros consejos que sugiere su autor para que el maestro enseñe el solfeo a sus discípulos:

- a) Hacer una cuidadosa selección del discípulo en cuanto a sus facultades auditivas y canoras, no solo para su eventual admisión en el estudio del canto, sino también para determinar el tipo de repertorio que le convendrá a su voz. En ese sentido, López Remacha distingue entre voces “pesadas y ligeras; duras y flexibles, de corta extensión y dilatadas [...]” (1829: 23).
- b) Proporcionar al discípulo estudio diario, sin que ello suponga fatigarle en términos que ponga en peligro su salud.
- c) Hacer cantar las escalas asiduamente, comenzando por la de do mayor, pasando luego a las otras, en la medida en que cada una se entone afinadamente y con firmeza.
- d) Realizar luego el estudio de los intervalos, pasando progresivamente por la práctica de terceras, cuartas, quintas, etc., hasta llegar al intervalo de décima. Este estudio debe hacerse utilizando notas largas de igual duración, de suerte que el alumno no distraiga su atención en parámetros de orden rítmico.
- e) Escribir o buscar al alumno ejercicios prácticos para la lectura y el canto (los aludidos *solfeggi*).
- f) Dosificar el estudio de acuerdo con la edad y cuidar de no anteponer lo difícil a lo fácil.
- g) Hacer conocer al principiante la diversidad de afectos que expresan las frases musicales y también las diferencias entre unas y otras, procurando igualmente que sepa ejecutar cada una con un nuevo aliento (el fraseo).
- h) Procurar ejercitar al alumno en toda suerte de adornos, tales como mordentes y trinos.
- i) Acompañar las lecciones con un instrumento de teclado, ya que solo este instrumento puede abrazar toda la armonía<sup>15</sup>.
- j) Hacer cantar al discípulo con pleno conocimiento de los tonos y modos.
- k) Hacer que el discípulo tome la cuerda que le corresponde en la armonía, procurando que pueda conservarla aun cuando cante a mayor número de voces.
- l) Procurar que el principiante cante con naturalidad y compostura, evitando que haga gestos y movimientos ridículos.

<sup>13</sup> Téngase en cuenta que el arte de la imprenta en Venezuela tiene sus orígenes en 1808, apenas tres años antes de que se iniciara la guerra de independencia.

<sup>14</sup> A esta misma conclusión han llegado otros autores antes de nosotros, como Grases (1982) y Calzavara (1984).

<sup>15</sup> En su advertido texto *La Melopea*, López Remacha acompaña el bajo de los *solfeggi* con cifras, lo que corrobora que se trata de un bajo cifrado.

*Segunda parte, del buen gusto:* esta sección –sin duda la más sustantiva del libro– consta a su vez de tres capítulos; a saber:

I. *Reglas generales que exige el gusto del canto*

Para López Remacha el buen gusto en el canto exige, a su vez, vencer dificultades en orden a los siguientes parámetros:

- a) *De la pronunciación y uso de las vocales:* conforme el discípulo vaya dominando las lecciones de solfeo, las volverá a pasar, pero no ya con el nombre de las notas, sino ejecutándolas todas bajo alguna de las vocales A, E, O, que son las que, con buen gusto, se utilizan en el canto, porque las dos restantes no son para este efecto. La A se pronunciará arqueando los labios con naturalidad, evitando la voz gutural; la E rasgando la boca de los extremos (algo más que para la A), así como cerrando su caja; la O recogiendo la boca en los extremos (redondeándola en lo posible), pero sin sacar muy afuera los labios. El resultado debe parecer natural, tanto en la emisión del sonido como en la colocación de la boca (a tal efecto se sugiere hacer uso de un espejo). Todo lo dicho aquí vale igual para cuando se canta en el registro grave, medio o agudo. Por último debe ponerse una boca flexible y risueña, de manera que los dientes de la parte superior estén a una mediana distancia de los de la inferior y la lengua se mantenga siempre quieta en esta parte (1829: 29-30)<sup>16</sup>.
- b) *Del uso de la voz:* en cuanto a los registros vocales que existen en el canto, López Remacha distingue dos tipos de voces: la voz natural, “con la que hablamos” y la voz artificial “que sirve para el canto” (1829: 30). Los primeros y más importantes tratadistas del bel canto dieciochesco (Tosi y Mancini) trataron este tema con gran prolijidad<sup>17</sup> y los dos registros a los que alude López Remacha no pueden ser otros que los que aquellos autores llamaron de pecho y de cabeza (o falsete). Como los italianos, el autor hispano es explícito acerca de la necesaria igualación de la voz en todos sus registros, agregando al respecto que “la única regla general que estas [voces] deben observar es la uniforme y proporcionada igualdad en sus respectivas extensiones” (1829: 31). En definitiva, la voz debe resultar igualmente corpulenta en el registro grave, medio y agudo. Por ello es necesario esforzar el aliento en los graves y reprimirle algo en lo agudos. Todo este apartado termina con una nota en el N° 10 del apéndice del libro, en donde se agrega un comentario relativo a la llamada “zona de paso”, que López Remacha define como “una cierta línea que divide la voz de lo que llaman “falsete”. Esta la tiene el Tiple por lo común, entre *Uty Mi* agudos: el contralto entre *Soly Si:* y el Tenor entre *Miy Sol* (entiéndase cada voz ceñida a los límites de sus respectivos Diapasones)” (1829: 65-66).
- c) *Del gorjeo:* López Remacha llama gorjeo o glosa al canto diminuto y de veloz ejecución, cuya moderna denominación es coloratura. Es un adorno del cual se vale el cantante, para variar la música y para excitar, fundamentalmente, afectos de alegría. Para el autor del *Arte de cantar...* es un error el que algunos cantantes lo utilicen en toda clase

<sup>16</sup> Para la Dra. Morales Villas (2008: 138), estas recomendaciones no son sino una muestra más de que la técnica vocal italiana gozaba de una gran influencia en la España de finales del siglo XVIII, sobre todo en cuanto a la colocación sonriente de la boca y el uso de los resonadores.

<sup>17</sup> Al respecto sugerimos ver el aludido artículo del Dr. Salvador Ginori Lozano (2019).

de música, para hacer alarde de la flexibilidad de su órgano. En consecuencia, recomienda hacer uso prudente y discreto de él, teniendo en cuenta que “es un recurso más propio de instrumentos que no articulan, que de una voz cuyo objeto principal es mover [afectos] con palabras y acentos articulados” (1829: 33). El gorjeo debe hacerse de suerte que salga granado y perceptible. Puede realizarse a partir de una nota grave para subir (ver Figura 7)<sup>18</sup>:



Figura 7.

A partir de una nota aguda para bajar (ver Figura 8):



Figura 8.

O en quebrados (ver Figura 9):



Figura 9.

Respecto de estas “volatas” y otras frases de pura agilidad, recomienda López Remacha que se hagan “...con poca voz, porque cuanto más ligero o pequeño es el cuerpo que ha de moverse, admite mayor movimiento... Pero el discreto cantor se desentenderá de su ejecución, si prudentemente conoce que no las ha de desempeñar con lucimiento” (1829: 34).

- e) *De los adornos*: la prudencia en el manejo de los adornos no supone para nuestro autor su desuso, sino elegir bien el adorno apropiado para cada caso y colocarlo donde corresponde. Eso implica realizarlo donde resulte sencillo y donde aporte lucimiento. Por regla general los adornos convienen cuando una frase musical es repetida, porque el adorno la rejuvenece; también “en los adagios, largos, etc., porque los compases de poca duración no admiten mucha disminución” (1829: 37).

<sup>18</sup> Todos los ejemplos que se siguen fueron tomados de las láminas (sin paginación) que se colocan al final del *Arte de cantar*.

“Una Nota sostenida, que también se llama Mesa de voz [*mezza di voce*], no se debe suplir con Adorno alguno, sino tomarla con prevención de aliento, echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogéndola hasta el fin. Mas si esto no pudiese hacerse por algún particular defecto de la voz, se puede romper la Nota con un Trino batido, disimulando por este medio dicho defecto: pues en todas las cosas el Arte es para enmendar o suplir los defectos de la naturaleza” (1829: 38).

- f) *De la expresión*: ya se ha advertido en varios párrafos que López Remacha es un declarado heredero de la doctrina de los afectos; por eso en el *Arte de cantar* afirma en más de una oportunidad (y de las más diversas maneras) que es deber del músico, incluso en el caso de cantar sin letra, esmerarse para expresar los afectos que excita la música. Para ello debe tener en cuenta lo siguiente: las frases musicales, por lo general se organizan de dos en dos compases; las frases apuntilladas, propias de un estilo marcial, así deben ejecutarse; las frases escritas en el género diatónico y señaladas comúnmente con ligados, deben ejecutarse con suavidad; las frases escritas con grandes intervalos como sextas, octavas, décimas, etc., sugieren un canto heroico y deben ejecutarse con vigor; las frases que proceden en semitonos del género cromático, o en distancias de cuartas aumentadas o quintas disminuidas, séptimas menores y otras semejantes, si se escriben ligadas adquieren un aire de lamento; si son sueltas, un carácter tétrico, propio para mover la pasión del miedo y del terror: por tanto debe observarse su puntuación para darles el verdadero sentido (1829: 40-42).

## II. *Del Canto unido a la palabra o reglas para cantar con letra*

Para López Remacha “la letra influye, anima y da cierto conocimiento para cantar con más expresión” (1829: 42-43). Para esto el cantante ha de entender el sentido de la letra, aunque sea esta latina, italiana u otra extranjera. Incluso sugiere cursar estudios de estas dos lenguas, sobre todo para aprender a pronunciarle y acentuarle debidamente. Para el estudio de arias italianas, sugiere interpretar las de Nicola Porpora (1686–1768)<sup>19</sup>, además de las del ya mencionado Leonardo Leo. Ello no excluye el estudio de otros maestros modernos, cuyo nombre no menciona por no ser conocidos en España. El canto con letra supone tres géneros de circunstancias; a saber:

### a) *Del canto a solo*:

- Cuando se canta solo se debe hacer uso pleno de la voz, modificándola solo cuando convenga a la expresión o para ocultar defectos; también atenuar la intensidad cuando, haciendo música de cámara, así lo sugiera el tamaño del lugar donde se cante.
- Cuando se encuentre dos o más notas ligadas, no corresponde pronunciar más que una sola sílaba.
- Por el contrario, no se debe tomar aire mientras se esté en una misma dicción, salvo que se tenga una necesidad extrema. En dicho caso corresponde hacerlo con rapidez, arte y disimulo.
- El cantante debe abstenerse de hacer adorno sobre las vocales I, U, pues, como se dijo antes, son ajenas a la suavidad del canto.

<sup>19</sup> Se refiere al célebre maestro de Farinelli.

- Si la obra a interpretar cuenta con acompañamiento de orquesta, es importante que el cantante tenga en cuenta si algún instrumento canta con la parte vocal para que, si es el caso, o evite adornar, o realice el adorno juntamente con el instrumento.
  - Cuando el compositor acentúa mal algún vocablo, el cantante tiene amplia licencia para corregir el error.
- b) *Del recitado*: es un canto declamado, libre de todo adorno y de cualquier otra cosa que no contribuya a la expresión. Por lo común se canta sin sujetarse a la precisión del metro y del compás, pues su medida es la propia inflexión del habla. Cuando se recita cantando, se debe observar con esmero las indicaciones del compositor; cantar con pausa y sosiego las notas largas tenidas; evitar los adornos, salvo que, a final de frase, se pueda aportar alguna cosa análoga al significado de la letra; enfatizar finalmente las frases repetidas.
- c) Del canto a dúo y a más voces: cuando se canta a dúo las voces deben unirse y, por tanto, debe evitarse agregar cosa alguna que pueda quebrantar este principio. No obstante, si tal agregado puede servir a la imitación de una voz a otra, entonces podrá acordarse previamente entre las partes. Estas precauciones van en aumento en la misma medida en que se trata de composiciones a tres, cuatro y más voces, circunstancias en la que se debe cantar con voz plena, ajustada al valor de las notas, enfatizando la dicción, evitando que unas voces sobresalgan a las otras.

### III. *Conclusión de todo lo dicho con algunas breves reflexiones acerca de los puntos contenidos en esta segunda parte*

No tiene sentido que hagamos aquí “un resumen del resumen” que acabamos de exponer, pero si nuestros comentarios pudieran estimular la eventual lectura de la copia disponible en la Biblioteca Digital Hispánica–BNE, sepa el lector que este tercer capítulo tampoco es prescindible, pues en él se hacen algunas distinciones y adiciones que no son despreciables. Ese es el caso del apartado que se titula “De la pronunciación” en donde se agregan algunas observaciones valiosas respecto de la dicción de las consonantes, consideraciones que originalmente solo tuvieron para las vocales. Al respecto se dice: cuando las consonantes se encuentran al final de las palabras, se debe evitar la confusión entre la T y la D, la M y la N, la B y la V, etcétera.

También son interesantes las observaciones en cuanto al uso (como elemento expresivo) de la respiración. Al respecto nos dice: “los alientos se deben tomar sin dividir las dicciones; pero si estas indican afectos de ansia, pena, temor o afán ha de fingir el Cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, para demostrar así más vivamente el sentido de la letra” (1829: 55-56).

### 3. EL MÉTODO O ESTUDIO COMPLETO DE SOLFEO PARA ENSEÑAR EL CANTO SEGÚN EL GUSTO MODERNO (1834)

#### 3.1. Descripción externa y procedencia del ejemplar

Según lo describió el musicólogo José Peñín, quien fuera el primero en dar con ese texto y escribir respecto de él, el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* es “una obra de 100 páginas (sin numeración las notas introductorias) en un formato de 30,5 x 20 cm (25 x 16 cm) (Peñín 1997: 178, ver Figura 10).



Figura 10. Portada del segundo libro de canto que se publicó en Caracas (1834).

El ejemplar que sirvió a nuestro estudio –el único conocido y del que se hizo una edición facsímile en la *Revista Musical de Venezuela* 35– estaba entre los papeles del músico petareño Jermán Ubaldo Lira (1867-1970), archivo que Peñín encontró en un galpón de una antigua tipografía ubicada en La Pastora (Caracas). Esos papeles de música fueron luego incorporados a los fondos del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”, institución que luego pasó a llamarse Fundación Vicente Emilio Sojo para finalmente desaparecer en este último período gubernamental. Debido a esto, los archivos de esta extinta fundación fueron llevados a la Biblioteca Nacional de Venezuela, donde actualmente reposan. No obstante, antes de llegar a este punto, Peñín nos cuenta que:

[...] había sido un libro utilizado por el maestro Lira pues en la parte superior de la página donde el autor hace la aclaratoria del porqué de la obra, se puede leer a tinta con letra del mismo Lira: “Estudié este método en el año de 1878 rega (...) / de Ulpiani”. Y en la página anterior también en tinta con otra caligrafía, dice: “pertenece/ á / Ulpiano Alemán / la compré en 20 de junio de 1870 / á la Señora Carmen Velásquez”. Tanto el apellido Alemán como Velásquez pertenecieron a músicos que actuaron en Petare en el siglo pasado [entiéndase, siglo XIX] (Peñín 1997: 178).

Finalmente nos comenta Peñín que, tras la muerte de Jermán Ubaldo Lira, el archivo quedó en manos de su sobrino Celestino Lira, quien se lo entregó al compositor Eduardo Serrano (1911-2008) para que lo llevara a la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, el archivo terminó en el galpón ya aludido.

### 3.2. El autor

Coincidimos plenamente con Peñín, en cuanto a que M. M. de Larrazábal no es el mismo músico venezolano, Manuel María Larrazábal (1813-1881), quien por los años en que se publicó el *Método de solfeo para enseñar el canto* (1834) realizaba en Caracas una intensa

actividad, cosa que se contradice con el retiro anunciado en la nota introductoria del aludido libro (Peñín 1997: 180). Manuel María Larrazábal fue nombrado Secretario de la Sociedad Filarmónica de Caracas a partir de diciembre 1834, participó en los conciertos que organizó el violinista Toribio Segura a su llegada a la ciudad en 1837 y a partir de 1843 se desempeñó como maestro de capilla interino de la Catedral de Caracas (Peñín 1997: 180). Además –y como también señala Peñín (1997: 181)– ninguno de los Larrazábal que hoy conocemos (Felipe, Juan, Salvador y Augusto) firmaba con la preposición “de”. Ante estas evidencias no podemos sino “reafirmar” que el autor del *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* era un profesor extranjero, posiblemente un “español radicado por algún tiempo en nuestro suelo” (Peñín 1997:181). A todo lo dicho, solo agregamos que, debido a que en la mencionada nota introductoria, M. M. de Larrazábal afirma haberse “consagrado por espacio de dos años y medio a generalizar el gusto por el melodioso arte que con tan feliz éxito Euterpe derrama en este pueblo” [entiéndase el pueblo caraqueño], tenemos forzosamente que concluir que la llegada de este profesor, tal vez venido a Caracas expresamente para la enseñanza del canto, se produjo hacia 1831 o 1832, justo un par de años después de haberse reeditado el *Arte de cantar* de López Remacha.

### 3.3. Descripción comentada del contenido

Como queda expresamente declarado en la portada del libro, el *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* consta de tres partes: 1ª los elementos de la música; 2ª la teórico-práctica del solfeo simplificado en cincuenta lecciones; 3ª las vocalizaciones de Rossini, acompañadas con algunas piezas de canto y el estudio de las claves de do y de fa. A ello hay que agregar –aunque no se comente en la portada– un “Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música”, acaso el primer texto de historia de la música occidental que se publicó en Venezuela. Esta síntesis, a pesar de su brevedad (apenas consta de siete páginas), no deja de revelar cierto dominio del tema por parte de su autor (téngase en cuenta que las historias de la música propiamente dichas apenas hicieron su aparición en el siglo XVIII), así como apreciable conocimiento de la bibliografía disponible para la época, cosa que se evidencia por las referencias dispuestas en las “notas subsidiarias” que se colocan una vez finalizado el discurso.

*Primera parte:* como en el caso del *Nuevo método de guitarra o lira*, del Caballero de\*\*\*, el método de M. M. de Larrazábal es un producto editorial que mezcla contenidos de autores foráneos y locales (o residentes en Caracas para el momento de su publicación), cosa que tal vez se explique por las condiciones fundacionales en que fueron publicados estos libros. En ese sentido, debe decirse que toda la primera parte de estos dos textos, contentiva de los principios fundamentales para escribir la música, fue tomada y traducida íntegramente del *Methode de guitare ou lyra*, de Jean Racine Meissonnier (París, 1823), lo que por cierto abre un compás de duda en función de precisar si el *Nuevo método guitarra lira* se publicó antes o después del *Método de solfeo para aprender el canto*, sobre todo porque el primero de estos libros no tiene fecha de publicación<sup>20</sup>. En todo caso, es un hecho definitivamente cierto que, sea por razones de economía, por satisfacer las convenciones editoriales de una época<sup>21</sup>, por falta de legislación en cuestiones de derecho de autor, por

<sup>20</sup> Para un estudio detallado acerca de este tema sugerimos ver el ya citado artículo de Quintana (2018).

<sup>21</sup> Téngase en cuenta que, en los siglos XIX y anteriores, lo común es que los métodos para el aprendizaje de instrumentos comenzaran por la exposición de los principios fundamentales para escribir la música.

la premura en la publicación de ambos libros, por la necesidad de difundir todavía más el conocimiento de la teoría musical o por una suma de todo lo dicho, lo cierto es que ambos textos dispusieron, en su primera parte, no solo del mismo contenido, sino también de la misma diagramación. Aclarado esto, y en el entendido de que el contenido de esta primera sección no tiene más que aportar a los intereses de este artículo, pasemos al estudio de la segunda y tercera sección del libro de M. M. de Larrazábal.

*Segunda parte: la teórico-práctica del solfeo simplificado en cincuenta lecciones:* salvo por la “artificiosa” primera sección que acabamos de comentar, el *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* es un texto de naturaleza eminentemente práctica y, en nuestra opinión, viene a complementar –como lo hicieron los comentados “solfeos de Leo en la España del siglo XVIII– el texto teórico y normativo de López Remacha. Esa creemos que fue su concepción original y desde esa perspectiva lo vamos a comentar.

A pesar de su enfoque eminentemente práctico, la sección comienza con un cuadro mínimamente teórico donde se expone la extensión de los “cinco” registros vocales (como también lo hace López Remacha, M. M. de Larrazábal omite el registro de barítono, aunque sí reconoce el de mezzosoprano).

La parte práctica propiamente dicha comienza entonces con la entonación de la escala diatónica de do mayor y allí se señala expresamente cómo deben cantarse cada una de las notas; esto es, haciendo uso expreso del llamado mesa de voz (o *messa di voce*) (ver Figura 11). Esto también se demanda en el *Arte de cantar* y se logra “echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogiendo hasta el fin (López Remacha 1829: 37-38). En el texto de M. M. de Larrazábal no se ilustra más estudios que el de la escala de do mayor, pero resulta forzoso suponer que el ejercicio debía realizarse con todas las escalas mayores y menores que son comunes a la práctica del canto, tal como lo recomienda López Remacha (1829: 21-22).

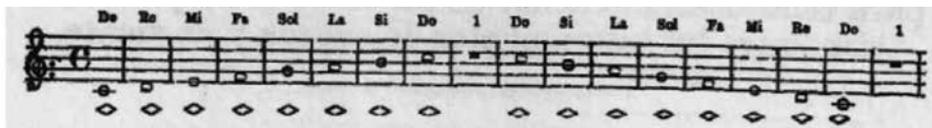


Figura 11. Detalle tomado del *Método de solfeo para enseñar el canto*, 1834: 22.  
Obsérvese la presencia de los reguladores señalando el *messa di voce*.

Como también se recomienda en el *Arte de cantar*, al estudio de la escala le sigue el de los intervalos, comenzando por las terceras, luego las cuartas, quintas, etc., cuidando que estén “en un mismo compás [...] y con figuras de uniforme valor, de manera que solo haya que cuidar de la perfecta entonación de aquellos intervalos” (1829: 22) (ver Figura 12).



Figura 12. Detalle del *Método de solfeo para enseñar el canto*, 1834: 22.

Agotado el estudio de las escalas y de los intervalos, comienzan las lecciones de solfeo en los mismos términos en que se escribían los *solfeggi* europeos del siglo XVIII; esto es, a dos voces. En mi opinión, son estos ejercicios la parte más importante y la que mejor explica el particular título que lleva este libro, nombre que, a decir verdad, siempre nos resultó un tanto ambiguo, hasta que el *Arte de cantar* de López Remacha nos mostró que los ejercicios en él contenidos debían estudiarse primero como lecciones de solfeo y luego como *vocalizzi*, con algunas de las tres “vocales” apropiadas para el canto: A, E, O (1829: 29). Entonces entendimos plenamente esa aparente ambigüedad del título que cuando dice: “método del solfeo para aprender el canto”.

Por el manejo terminológico que hacen los lexicógrafos musicales hispanos del siglo XIX, concluimos que, en la España de la época, a esos *vocalizzi* le llamaron “vocalizaciones”. Antonio Fargas y Soler los define como “arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal” (Fargas y Soler 1852: 223) y Feliciano Agero como el “arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino por medio de una vocal que, por ser la que mejor se presta, es preferida la A” (Agero 1882: 63). No obstante, y como lo veremos más adelante, el método caraqueño de M. M. de Larrazábal llamó a esos *solfeggi* lecciones de solfeo (aludiendo seguramente a su primera, pero no única ni más importante función) y vocalizaciones a los ejercicios basados en progresiones vocales, muy comunes hoy en la enseñanza del canto moderno. Para que este comentario quede cabalmente entendido, conviene hacer la siguiente aclaratoria y valoración: un *solfeggi* o *vocalizzi* era un recurso instruccional con muchísimas más posibilidades formativas que una vocalización en el sentido rossiniano o moderno. Aquel era un instrumento para entrenarse en la lectura, en la interpretación, en el trabajo polifónico y en el canto armonizado, a la vez que en asuntos técnicos de registro, uso de las vocales, adornos y respiración. La vocalización en el sentido moderno solo atiende a estos tres últimos elementos. Un *solfeggi* o *vocalizzi* servía para formar a un músico; una vocalización solo sirve para instruir a un cantante en problemas específicamente técnicos. Es muy lamentable que aquellas herramientas dieciochescas y de principios del siglo XIX hayan caído en desuso.

Como es de esperarse (y como también lo recomendaba López Remacha) las cincuenta lecciones de solfeo de M. M. de Larrazábal están dispuestas en orden progresivo, incorporando, en cada una, nuevos elementos de orden rítmico, figuras de menor valor y de valores más complejos (con uso de ligaduras de valor y puntillos), etc. También hacen uso progresivo de diversas tonalidades en los modos mayor y menor, variando los tipos de compases y de tempo, incorporando el uso de adornos como apoyaturas simples, dobles, triples y también trinos, señalando cambios de dinámica, etc. Para que nos demos una idea del valor artístico de algunos de estos *solfeggi*, sin duda mucho más rico que una simple lección de solfeo de las que cantamos en los siglos XX y XXI, advertiremos que la lección cincuenta del libro de M. M. de Larrazábal cuenta con dos secciones en diferente tempo (andante y allegro vivo, respectivamente), contentivos de 26 compases (la primera sección) y 117 (la segunda). Sin duda esto es algo inimaginable en una moderna lección de solfeo (ver Figuras 13 y 14).



Figuras 13 y 14. Primeros compases del primer solfeo de Leo (ca. 1772, p.s.n.)  
y del primer solfeo de M.M. de Larrazábal (1834: 23).

El hecho de que todas estas lecciones de solfeo estén escritas a dos voces merece también una consideración de nuestra parte, pues aunque no luce imposible que para su realización se pudiesen utilizar dos discípulos de distinto registro (un bajo y una voz aguda), las sugerencias dadas en el *Arte de cantar* hacen suponer que la parte del bajo fue compuesta para que la acompañase el maestro con un instrumento (preferiblemente de teclado) completándose algunas armonías, tal como se desprende de las instrucciones expuestas por López Remacha, tanto en su *Arte de cantar* (1829: 26) como en sus dos ediciones del texto llamado *La Melopea* de 1815 y 1820.

*Tercera parte:* como se dijo, consta esta sección de tres elementos claramente diferenciados: las vocalizaciones de Rossini, algunas piezas de canto y el estudio de las claves de do y fa.

a. *Las vocalizaciones de Rossini:* aunque solo se trata de una conjetura, creo que la coletilla agregada al título de este libro (“según el gusto moderno”) alude precisamente a la inclusión de las dieciocho “vocalizaciones” compuestas por el más célebre compositor de óperas del primer tercio del siglo XIX. Téngase en cuenta que para esta época el nombre de Rossini tenía que constituir la mayor referencia de la ópera italiana y bastante de eso llegó a América y a Caracas, como lo confirma el estudio de Consuelo Carredano y Victoria Eli (2010: 157). Seguramente a esta circunstancia se debió el que se incluyeran sus vocalizaciones en el método de canto caraqueño. Asimismo –y como ya lo hemos probado a lo largo de este artículo–, los *solfeggi o vocalizzi* fueron una costumbre durante todo el siglo XVIII y lo nuevo aquí tenían que ser las “vocalizaciones compuestas por Rossini”. Como ya se explicó, estas vocalizaciones no son otra cosa que las hoy típicas progresiones vocales, contentivas de una mínima fórmula melódica, la que se utiliza para ir ascendiendo y descendiendo diatónica o cromáticamente en la escala, con el fin de atender problemas estrictamente técnicos, ya de ampliación del registro vocal, ya de respiración, ya de manejo y uso de las vocales. En el método de M. M. de Larrazábal se estiman como “muy necesarios para dar flexibilidad a la voz”, y se prescribe su realización “todas las mañanas, la primera vez despacio y piano, la segunda con viveza y también piano, la tercera con viveza y levantando” (1834: 55) (ver Figura 15).



Figura 15. Fragmento de dos vocalizaciones compuestas por Rossini (tomado de M. M. de Larrazábal, 1834: 55).

b. *Algunas piezas de canto*: como se advierte en la portada del libro, terminada la exposición de las vocalizaciones de Rossini, se siguen las cavatinas, arias, canciones y dúos con acompañamiento de pianoforte. Se trata solo de ocho piezas, cuyos títulos (o géneros) son los siguientes: Cavatina de la ópera *La Gabriela*, de Michele Carafa (1787-1872); *Plegaria* (*Preghiera*) de la ópera *Semiramis*, de Gioachino Rossini; Final (*Stretta*) del romance de *Otello*, de Rossini; *Idioma de amor*, canción anónima; *Jacinto*, canción anónima; *La Diana*, canción anónima; Duettino de la ópera *La donna del lago* de Rossini y Canción a dúo de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Como se ve, el compositor más representado es el ídolo de Pésaro, lo que corrobora el prestigio que tenía su nombre entre la comunidad de melómanos caraqueños. Las obras italianas representadas en este repertorio (incluidas las de Carafa) fueron estrenadas entre 1816 y 1823, lo que también habla de la relativa actualidad con que se difundió ese repertorio en nuestra ciudad.

Se trata de piezas para soprano y tenor, aunque poco frecuentan la zona extrema de estos registros (solo una pieza toca el la agudo y pocas frecuentan el sol). Cinco de las piezas están en lengua italiana y tres en español, lo que también muestra una preferencia por el lenguaje originario de la ópera, sin excluir la lengua vernácula, cosa que también es digna de hacerse notar. Las piezas (sobre todo la cavatina, el aria y los dúos) hacen frecuente uso de recursos como las coloraturas o gorjeos, lo que obviamente las inscribe como un repertorio belcantístico.

*Estudio de las claves de do y de fa*: como también ha quedado dicho, el libro termina con el estudio de las cuatro claves de do y la clave de fa en cuarta línea (la clave de Fa en tercera línea está “expresamente” omitida en el libro por desuso<sup>22</sup>), lo que supone nuevamente la utilización del recurso de los *solfeggi*, a razón de siete lecciones por cada clave de do y ocho por la clave de fa. Sin duda, este recurso didáctico dieciochesco es el más utilizado en todo el libro.

<sup>22</sup> Solo aquí se reconoce la existencia de la voz del barítono, con el fin de afirmar que, aunque la clave de fa en tercera línea le corresponde, igual puede servirse de su posición en la cuarta pauta.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES: EL PROYECTO CIVILIZADOR, LA ÓPERA ROSSINIANA Y LOS MANUALES DE BEL CANTO EN LA CARACAS POSTINDEPENDENTISTA

Según señala Nibert Elias en el primer capítulo de su *Proceso de la civilización*, “el concepto de ‘civilización’ se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres (Elias 1987: 57)”. Aunque –como también lo reconoce Elias– no hay nada que no pueda incluirse dentro de esta categoría conceptual (con lo que resulta casi imposible definir en pocas palabras el término “civilización”) podríamos reconocer –junto con el citado autor– que tal generalidad de cosas pretende designar todas aquellas acciones y actitudes humanas de las que Occidente y sus naciones se sienten orgullosos.

Tampoco es posible hacer aquí un resumen plenamente satisfactorio de lo que aspiraban, para el progreso civilizatorio de la recién creada República de Venezuela, los intelectuales y políticos del segundo tercio del siglo XIX; pero es indudable que la noción elisana de civilización (incluso el uso del término) parece estar muy en consonancia y en uso en los discursos de aquella élite decimonónica caraqueña. El historiador venezolano Elías Pino Iturrieta, quien ha estudiado profundamente el tema de la mentalidad venezolana del siglo XIX, ha explicado y sustanciado que, en su pretensión civilizatoria, los líderes políticos del siglo XIX se vieron en el espejo de Norteamérica y Europa<sup>23</sup> y, en tal sentido, entendieron que para alcanzar sus metas necesitaban, entre otras cosas, urbanizar materialmente el país y tecnificar la mano de obra nacional; instruir a comerciantes para que fuesen diligentes y prósperos; disciplinar políticos para que respetaran las instituciones del Estado; formar hombres respetuosos de la ley y del prójimo; adecentar ciudadanos para que fuesen capaces de disfrutar la vida urbana y de las artes.

Uno de los recursos que se utilizó para alcanzar esta última meta de ciudadanía fueron los manuales de urbanidad, entre cuyas primeras publicaciones caraqueñas podemos mencionar las *Cartas sobre la educación del bello sexo* (1833), de la que hemos dado aquí noticia por primera vez. Pino Iturrieta menciona además algunos otros textos, entre los que resaltan, por su importancia y difusión, las *Lecciones de buena crianza y moral*, de Feliciano Montenegro y Colón (1841) y, especialmente, el *Manual de urbanidad y buenas costumbres* de Manuel Antonio Carreño (1853)<sup>24</sup>, texto que, a decir del historiador, se convirtió “en la vulgata de la civilidad en el Continente” (Pino Iturrieta 2000: 7).

En cuanto a las artes y a su papel en el proceso socializador de Hispanoamérica, Consuelo Carredano y Victoria Eli han afirmado que “por encima del fenómeno estético que encierra, la ópera empezó a tener en el siglo XIX americano otros significados sociales

<sup>23</sup> Según un discurso pronunciado por el político venezolano Domingo Briceño ante la Sociedad Económica del País (1834): convenía seguir el ejemplo de “un pueblo nacido ayer, elevado en corto tiempo a un grado de dicha que no han alcanzado los más antiguos: nuestros hermanos del Norte”. Y refiriéndose a la misma nación, Tomás Lander expresaba en 1836: “imitémoslos y progreseemos”. En cuanto a Europa, decía también en una de sus páginas el periódico *La Bandera Nacional* (1838): “Es la cuna de la civilización y debemos procurarnos en ella las lecciones para hacer el camino” (citado en Pino Iturrieta 2000: 2).

<sup>24</sup> El aludido es el padre y primer profesor de piano de la célebre concertista venezolana Teresa Carreño.

hasta erigirse en un símbolo de gran estatus para la alta burguesía” (2010: 153). De este modo, el género dramático musical jugó un papel clave dentro del mencionado proceso civilizatorio de la región<sup>25</sup>, cosa que es posible constatar en el discurso de la crítica musical caraqueña que se despliega a todo lo largo del siglo XIX<sup>26</sup>. En el caso particular de la Caracas de los años treinta, época en la que ni siquiera había visitado al país la primera compañía de ópera italiana, encontramos una nota anónima aparecida en el periódico *La Oliva* (1836: 1), la que, después de ofrecer algunos juicios acerca del montaje por una compañía local de la *Urraca ladrona y Barbero de Sevilla*, terminaba diciendo: “... los progresos dramáticos y líricos son capaces de marcar con mucha distinción los de la civilización”. Como lo señaló el musicólogo Fidel Rodríguez (1998: 87), esta convicción acerca del poder civilizador de la ópera se convirtió en pocos años en un argumento para que los críticos locales demandaran del Gobierno venezolano la protección a la primera compañía de ópera que pisó nuestro suelo<sup>27</sup>.

De toda esta febril afición por la ópera, el compositor más beneficiado de las décadas de 1820 y 1830 fue Rossini, hasta el punto de que Izquierdo König ha afirmado que él se convirtió en una especie de símbolo de la nueva republicanidad hispanoamericana. He aquí parte de su comentario (2018: 413 y 414):

In the 1820s and 1830s, the arrival of printing presses, immigrants, ideas and revolutions was increasingly accompanied by the sound of Rossini: in the space of a decade he became the musical symbol of the new, post-colonial modernity...

This passion for Rossini was not only a matter of fashion, but also of culture and politics. Rossini's music and his name become symbols of a certain “independent”, cosmopolitan modernity for Latin American elites, and of republicanism for the new Spanish American nations<sup>28</sup>.

Desde luego –y como también lo reconoce Izquierdo König– esta nueva moda no solo supuso el acceso y la exposición a un nuevo repertorio, sino que impulsó la adquisición de una nueva técnica y una nueva actitud, tanto por parte de los intérpretes como de la audiencia y es aquí donde, creemos, puede apreciarse mejor el valor de los textos de canto que en este artículo hemos referido. Ellos se constituyeron en el medio perfecto para adquirir esa nueva técnica y actitud. En ese sentido será oportuno agregar que cinco años después de que se reeditara el *Arte de cantar* en Caracas (y un semestre antes que

<sup>25</sup> Incluso para autores como Izquierdo König, la ópera debe ser vista “como el objeto cultural europeo más importante para el público local” (2018: 416).

<sup>26</sup> Ver Quintana 2015 y 2016a.

<sup>27</sup> Al respecto cita Rodríguez (1988: 87) la siguiente nota aparecida en el semanario de Bellas Artes *Luneta*, el 21 de diciembre de 1843: “Reconocida como una necesidad social la ópera italiana por el influjo que ejerce la música en el corazón humano, meditando sobre los bienes que pueden sobrevenirle al pueblo venezolano, nos creemos con el deber de invitar al Gobierno, a fin de que coadyuve en alguna manera a la protección de un espectáculo que tantos bienes puede proporcionar al pueblo, como órgano de sociabilidad, de ilustración, y de buenas ideas, que puedan obrar una reacción completa en beneficio de la civilización popular”.

<sup>28</sup> En las décadas de 1820 y 1830, la llegada de la imprenta, los inmigrantes, las ideas y las revoluciones fue acompañada cada vez más por el sonido de Rossini: en el espacio de una década, él se convirtió en el símbolo musical de la nueva modernidad poscolonial. Esta pasión por Rossini no era solo una cuestión de moda, sino también de cultura y política. Su música y su nombre se convirtieron en símbolos de cierta modernidad “independiente”, cosmopolita para las élites latinoamericanas y de republicanism para las nuevas naciones hispanoamericanas.

se publicara el *Método de solfeo para la enseñanza del canto*)<sup>29</sup>, la recién creada compañía nacional de ópera que dirigía Atanasio Bello Montero (el mismo Director de la Sociedad Filarmónica de Caracas inaugurada en 1831), asumió –sin una tradición italiana que lo respaldara– el riesgoso reto de montar en Caracas *El barbero de Sevilla*, suceso pionero que no los libró de las críticas de quienes en la ciudad ya creían conocer bien el arte de Giuditta Pasta (1797-1865), Henriette Sontag (1806-1854) y María Malibrán (1808-1836). Con eso y todo, Atanasio Bello Montero y su recién creada compañía no arredraron y en 1836 hicieron la reposición de *El barbero de Sevilla* y el estreno de la *Urraca ladrona*. Finalmente, en 1838, repusieron ambas obras y estrenaron *La italiana en Argely Cenicienta*<sup>30</sup>.

Como es lógico suponer, no podemos ver en estos estrenos caraqueños de las óperas de Rossini un hecho aislado a las clases de canto M. M. de Larrazábal (ni a la edición y reedición de los libros estudiados), pues resulta muy poco probable que en una Caracas de apenas 50 000 habitantes, donde los pocos músicos profesionales que sobrevivieron a la Guerra de Independencia seguramente se conocían unos con otros, no hubiese ninguna relación entre los que promovían el estudio del bel canto y los que se dedicaron al montaje de las óperas de Rossini. Por el contrario, parece lógico suponer que fue con este contingente de eventuales alumnos que se montaron las primeras óperas rossinianas, ya que Caracas, a diferencia de otras urbes latinoamericanas, no contó con la visita de una compañía italiana de ópera sino hasta 1843<sup>31</sup>. De ello no podemos sino colegir que toda la actividad que se generó alrededor de las clases de M. M. de Larrazábal y de los métodos de canto aquí estudiados deben valorarse indefectiblemente no solo como el germen de la ópera en Caracas, sino como parte de un proyecto civilizatorio que se planteó la nación a partir de 1830.

## BIBLIOGRAFÍA

AGERO, FELICIANO

1882 *Vocabulario musical*. Madrid: Imprenta La Moderna. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085041&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

ANÓNIMO

1808 “Caracas, 30 de Diciembre”. *Gazeta de Caracas*. Caracas (30 de diciembre), XVII, f. 2v.

1834 “A los aficionados a la música”. *El Nacional. Periódico político, literario y mercantil*. Caracas (3 de noviembre), IV/40, f. 2v.

1836 “Ópera”. *La Oliva*. Caracas (1 de agosto), XVI, f. 1v.

<sup>29</sup> La nota titulada “A los aficionados”, aparecida en el semanario *El Nacional* del 3 de noviembre de 1834 (folio 2v), precisa que para la fecha el texto se “preparaba” en la imprenta, esperando que viese la luz en diciembre de ese año de 1834. Este comentario es digno de la mayor credibilidad, pues el semanario *El Nacional* se publicaba en el taller de Tomás Antero, de donde también salieron los textos musicales aquí comentados.

<sup>30</sup> Si el lector desea ampliar detalles y referencias acerca de los datos aquí comentados y respecto de lo que ello generó en la prensa de la época, sugerimos ver Quintana 2016: 52-53.

<sup>31</sup> Valga aclarar que la supuesta compañía de óperas que se suele vincular a la primera crónica musical venezolana (*Gaceta de Caracas*, 30 de diciembre de 1808) era francesa y no montó ningún título italiano.

ARNAU, JOAN

1983 “La ópera italiana: el bel canto”, *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, Juan Salvat (director). Pamplona: Ediciones Salvat, tomo III.

CALCAÑO, JOSÉ ANTONIO

2019 *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Biblioteca EBU, disponible en la web.

CALZAVARA, ALBERTO

1984 “Investigación”, “Comentario preliminar”, “Esbozo biográfico”, “Notas”, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, Juan Meserón (autor). Caracas: Solistas de Venezuela.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, MONTSERRAT

2015 “Las reformas borbónicas y la música venezolana de fines de la colonia (1760-1820): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica”. Tesis doctoral presentada ante el Departamento de Historia de Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.

CARREDANO, CONSUELO Y VICTORIA ELI (EDS.)

2010 *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX, vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Juan Ángel Vela del Campo (director y coordinador editorial). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

DE LARRAZÁBAL, M.M.

1834 *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero. Facsímil disponible en *Revista Musical de Venezuela*, XVII / 35 (septiembre-diciembre), pp. 183-294 <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMVNro35.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

ELIAS, NORBERT

1987 *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

FARGAS Y SOLER, ANTONIO

1852 *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos musicales antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Badaguer. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128915&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

GINORI LOZANO, SALVADOR

2019 “Los castrados: métodos de canto en el siglo XVIII”. *Boletín del Archivo General de la Nación*, Novena época, I / 1 (enero-abril), pp. 185-227.

GRASES, PEDRO

1982 *La imprenta en Venezuela*. Caracas: Seix Barral.

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

2018 “Rossini’s reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources”, *Gioachino Rossini (1868-2018), la música y el mundo*. Ilaria Narici, Emilia Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton (curadores). Pesaro: Fondazione Rossini, pp. 413-435.

LEO, LEONARDO

1772c. *Solfeos de Leo: para los principiantes de música*. Madrid, F. Palomino. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064450&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

LÓPEZ REMACHA, MIGUEL

1799 *Arte de cantar: compendio de documentos musicales respectivos al canto*. En la oficina de Don Benito Cano. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085043&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

- 1815 *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro (2ª ed. de 1820). Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020]
- 1820 *Melopea o instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto y de la armonía*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- 1829 *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.
- MANCINI, GIAMBATTISTA  
1774 *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774). Milán, Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore. Disponible en: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100586/?st=gallery> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- MESERÓN, JUAN  
1824 *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.
- MORALES VILLAR, MARÍA DEL CORAL  
2008 “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y Música, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. Emilio Ros-Fábregas. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020]
- PEÑÍN, JOSÉ  
1997 “Advertencia” [nota introductoria a la edición facsímil del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*]. *Revista Musical de Venezuela*, XVII / 35 (septiembre-diciembre), pp. 177-181. Disponible en: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMVNro35.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- PINO ITURRIETA, ELÍAS  
2000 “La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XX”, *Música iberoamericana de salón: actas del congreso iberoamericano de musicología 1998*, José Peñín (editor). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- QUINTANA, HUGO  
2008 *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas* (período colonial). Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación-UCV. Disponible en la web.  
2015 “Primeros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1808-1858)”. *Música e investigación. Revista Anual del Instituto de Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, XV / 23, pp. 45-78. Disponible en la web.  
2016a “Otros cincuenta años de crítica y recepción musical en Caracas (1861-1811)”. *Música e investigación. Revista Anual del Instituto de Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, XV / 24, pp. 19-50. Disponible en la web.  
2016b “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra de Caracas (1837-1850)”, *Revista de Musicología*, XXXIX / 2, pp. 510-512. Disponible en la web.  
2018 “Del Methode de guitare ou lyra al Nuevo método de guitarra o lira”. *ROSETA: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 18, pp. 14-27.
- RODRÍGUEZ, FIDEL  
1999 *Caracas, la vida musical y sus sonidos (1830-1888)*. Caracas: Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República.

SANS, JUAN FRANCISCO

2008 “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México”, *Heterofonía*, 138-139 (enero-diciembre), pp. 131-153. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/305568071\\_Ni\\_son\\_anonimas\\_ni\\_son\\_instrumentales\\_ni\\_estan\\_ineditas\\_las\\_sonatas\\_del\\_Archivo\\_de\\_Musica\\_de\\_la\\_Catedral\\_de\\_Mexico/link/5793c73308aeb0ffcce270ff/download](https://www.researchgate.net/publication/305568071_Ni_son_anonimas_ni_son_instrumentales_ni_estan_ineditas_las_sonatas_del_Archivo_de_Musica_de_la_Catedral_de_Mexico/link/5793c73308aeb0ffcce270ff/download) [Acceso: 23 de junio de 2022]

TOSI, PIER FRANCESCO

1723 *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122024&page=1> [Acceso: 4 de septiembre de 2020].

UNA SEÑORA AMERICANA

1833 *Cartas sobre la educación del bello sexo*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.