

# MANUSCRITO *QUINTA DE ANAUCO*: PIANOFORTE, DANZAS Y «BELLO SEXO» EN LOS SALONES CORTESANOS COLONIALES DE LA ARISTROCRACIA VENEZOLANA (CA. 1780-1810)

## MANUSCRIPT *QUINTA DE ANAUCO*: PIANOFORTE, DANCES, AND «THE FAIR SEX» IN COLONIAL COURTLY SALONS OF THE VENEZUELAN ARISTOCRACY (C. 1780-1810)

David Coifman Michailos  
Musicólogo independiente  
dcoifman9@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-8635-3899

### Resumen

El objetivo de este artículo es dar a conocer el manuscrito *Quinta de Anauco*, una colección facticia de piezas de salón y oratorios domésticos, con probabilidad compuesta y/o compilada por el maestro de capilla y pianista José Cayetano Carreño (1774-1836) en la Caracas del Antiguo Régimen. Para este fin, se estudia su función sociocultural relacionada con la instrucción musical del «bello sexo» basada en las expectativas compositivas, artísticas y principalmente educativas en los géneros musicales incluidos: la tonadilla escénica, el villancico, el minué y la contradanza. Se desvela así la única referencia compositiva relacionada con la música de salón dentro de la definición y defensa cortesanas de la aristocracia venezolana en el período colonial hispánico (ca. 1780-1810).

### Palabras clave

Antiguo Régimen, Caracas (Venezuela), fortopiano, José Cayetano Carreño, música de salón, música y mujeres.

### Abstract

The objective of this article is to present the manuscript *Quinta de Anauco*, a factitious collection of salon pieces and domestic oratorios, probably composed and/or compiled by the chapel master and pianist José Cayetano Carreño (1774-1836) in the Caracas of the Old Regime. For this purpose, I study its socio-cultural function related to the musical instruction of «the fair sex» based on the compositional, artistic, and mainly educational expectations in the musical genres included: the *tonadilla escénica*, the *villancico*, the minuet and the contradanse. Thus, revealing the only compositional reference related to salon music within the courtly definition and defense of the Venezuelan aristocracy in the Hispanic colonial period (ca. 1780-1810).

### Key words

Old Regime, Caracas (Venezuela), pianoforte, José Cayetano Carreño, salon music, women and music.

¡Cuántas señoritas estarían sin casar si no hubiesen empeñado a los hombres con una tonadilla, con un suspiro a tiempo, con un meneo gracioso!  
Juan Esteban Colomer (1781)

## 1. MANUSCRITO *QUINTA DE ANAUCO*

En el archivo de la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (AVAAC), situado en la

Quinta de Anauco (Caracas), reposa un manuscrito musical que puede considerarse entre los más importantes preservados del período colonial venezola-

no.<sup>1</sup> Está formado por cinco papeles artesanales, apaisados, de aproximadamente 28 x 20 cm, sin foliar, y originalmente cosidos entre sí, donado por la familia Carvalho López de Ceballos, heredera de Feliciano Palacios y Sojo (1730-1793), hermano del músico Pedro Ramón Palacios y Sojo (1739-1799), y abuelo materno de Simón Bolívar Palacios y Blanco (1783-1830).<sup>2</sup>

Se trata de una colección facticia<sup>3</sup> integrada por quince piezas para pianoforte que habría pertenecido al maestro de capilla, compositor y cantante José Cayetano Carreño (1774-1836), hijo del maestro de capilla, organista y cantante Alejandro Carreño (1726-1791), y abuelo de la insigne pianista, compositora y cantante Teresa Carreño (1853-1917).<sup>4</sup> Conforman el repertorio cuatro géne-

<sup>1</sup> La Quinta de Anauco es una casa colonial preservada en Caracas que acoge al Museo de Arte Colonial regentado por la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (AVAAC) presidida por el historiador de arte colonial Carlos F. Duarte. Más información en <https://quintadeanauco.org.ve>. [Consulta: 20/07/2023]. Véase, además, Carlos F. Duarte, *El museo de arte colonial de Caracas. Quinta de Anauco* (Caracas: Armitano, 1991). El manuscrito ha sido catalogado bajo el registro «U-27-AVAAC-2003, Donación Roberto Carvalho».

<sup>2</sup> Sobre la relevancia social de Feliciano Palacios y Sojo en la vida festiva caraqueña, véase David Coifman Michailos, «Los círculos concéntricos del “mantuanazgo”: catedral, sociedad y música en la coronación caraqueña del rey Carlos IV», *Revista de musicología* XXXII, n.º 1 (2009): 211-232. Entre los bienes de la familia Carvalho López de Ceballos se cuenta el retrato al óleo del músico Pedro Ramón Palacios y Sojo, fundador del Oratorio San Felipe Neri de Caracas, en 1763. Véase la reproducción en Alberto Calzavara, *Historia de la música en Venezuela* (Caracas: Fundación Pampero, 1987), 112. El Manuscrito *Quinta de Anauco* fue donado junto con otros documentos coloniales que he dado a conocer en diversos estudios. Véase, por ejemplo, David Coifman Michailos, «La fábula “El morrocoy y las perezas” del músico Juan Manuel Olivares (1760-97): Primer cuento fantástico de Venezuela», *Revista de Investigaciones Literarias* 1, n.º 13 (2005, Anuario III, segunda etapa): 25-44; y David Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010), 478-479.

<sup>3</sup> Por *facticias*, en música se entienden las «colecciones heterogéneas de obras de diversos géneros y autores que se ajustan al perfil concreto de su propietario en función de sus necesidades, intereses o gustos musicales». Laura Cuervo Calvo, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumento* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 14.

<sup>4</sup> Véase una aproximación al desarrollo del pianoforte y su práctica en el siglo XVIII en Rohan Stewart-Macdonald, «Key-

ros ampliamente cultivados en el siglo XVIII: la tonadilla escénica, el villancico, el minué y la contradanza.<sup>5</sup> Escritas en estilo galante, esto es, en pequeñas formas, con sencillas melodías ornamentadas (*agrèements*) y cambios tonales predecibles, las piezas se ajustan a la música *pour les dames* para teclado que amenizó la «cultura de la conversación» en el siglo XVIII.<sup>6</sup>

Abre el repertorio la pieza titulada «Canción pastoril» perteneciente al género de la tonadilla escénica, compuesta en la tradicional alternancia *a solo* para las coplas y *a coro* para el estribillo, con el pianoforte por único acompañamiento; incluyo una transcripción en el Apéndice 2.<sup>7</sup> El texto corresponde a la «Tonadilla pastoril» de la tonadilla escénica *La Primavera* del escritor canario Tomás de Iriarte (1750-1791). Como Iriarte es recordado por haber sido no solo un eminente escritor sino también «un músico de éxito»,<sup>8</sup> la escasa información de su música convierte esta pieza en la única referencia conocida sobre el alcance de su pensamiento compositivo en el ámbito hispanoamericano.<sup>9</sup>

board music from Couperin to early Beethoven», *Eighteenth-Century Music*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 457-491. José Cayetano Carreño era amigo de Simón Bolívar, principalmente a través de su hermano el escritor Simón Rodríguez (1769-1854). Sobre la vida y obra de José Cayetano Carreño, véase Miguel Castillo Didier, «Cayetano Carreño (1774-1836): En torno a su cuna y obra», *Latin American Music Review* 11, n.º 1 (Spring-Summer, 1990): 36-62. Sobre su actividad catedralicia a finales del período hispánico, véase David Coifman Michailos, «“Monarquía” y “Revolución” en la emancipación musical de Venezuela (1804-1821)», *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 374, n.º XCIV (abril-junio 2011): 37-64.

<sup>5</sup> Véase la tabla descriptiva del manuscrito en el Apéndice 1.

<sup>6</sup> Véase Benedetta Craveri, *La cultura de la conversación* (Madrid: Siruela, 2020). En cuanto al concepto *pour les dames*, véase Daniel Heartz, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780* (Nueva York: W. W. Norton, 2003), 685-700.

<sup>7</sup> Sobre el alcance social hispánico de la tonadilla escénica a finales del siglo XVIII, véase Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2008).

<sup>8</sup> Álvaro Zaldívar Gracia, «Prólogo II», en *Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau*, ed. José Luis de la Fuente Charfolé (Madrid: Akal, 2002), 9-10.

<sup>9</sup> De Iriarte se conoce hasta ahora la música de su melólogo *Guzmán el Bueno* (1790), y una extensa colección de cánones en un manuscrito que reposa en el Real Conservato-

El villancico incluido, titulado «Los aguinaldos», está compuesto de manera tradicional, esto es, para canto *a solo* de las coplas (una sola se conserva) y *a coro* el estribillo, con texto a lo divino quizá escrito por Carreño. Su excepcionalidad se debe a que es el único conocido para ser acompañado por pianoforte, requerido con probabilidad para utilizarlo en los oratorios domésticos de las nobles familias Bolívar, Palacios y Sojo en tiempos de Navidad.

En cuanto a los géneros minué y contradanza para pianoforte incluidos, si bien constituyen la típica música popular dieciochesca,<sup>10</sup> representan el único vestigio de la música utilizada en los bailes de salón y los saraos campestres de la Venezuela colonial.<sup>11</sup> Su relevancia histórica se afianza en la utilización de la palabra *valze* (adecuación castiza del término alemán *walzer*) para describir el interés social otorgado al género minué-*valze* aludido.

*Lato sensu*, la colección facticia representa los gustos de las altas esferas caraqueñas a la moda con las costumbres populares de la sociedad burguesa europea a

---

rio Superior de Música de Madrid. Véase Javier Suárez Pajares, «Iriarte, Tomás», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 6:471-477.

<sup>10</sup> Acerca de la contradanza en la España del siglo XVIII, véase Clara Rico Osés, «La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos», *Anuario Musical* 64 (2009): 191-214. En cuanto a Latinoamérica, véase Peter Manuel, ed., *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Philadelphia: Temple University Press, 2009). La información más antigua sobre la presencia en Venezuela de contradanzas la hallamos en el documento fechado en Caracas, 17 de abril de 1762, en referencia a la adjudicación a María Josefa Mijares de Solórzano (hija del segundo Marqués de Mijares) de la biblioteca que heredó de su difunto esposo Lorenzo Antonio Ponte y Villegas. El registro reza así: «Un peso y dos reales en el valor de otro dicho en octavo / *Contradanzas* de la partida ochenta y siete de dicho avalúo»; véase Ildefonso Leal, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*, 2 vols. (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1978), 2:273.

<sup>11</sup> Sobre esta carencia se manifestó Ellie Anne Duque, *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la Independencia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 64. Véase también Ellie Anne Duque, «Nicolás Quevedo Rachadell, un músico de la Independencia» (conferencia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 30 de octubre de 2019). <https://www.youtube.com/watch?v=3fNRhVqV3cc>. [Consulta: 31/07/2023]. Los minué-*valzes* y las contradanzas del Manuscrito *Quinta de Anauco* llenan este vacío, y abren otros cotejos en el campo de la musicología histórica.

finales del período hispánico, que estudiados en sus repercusiones educativa, cultural y social venezolanos, hacen de ella una importante referencia sobre los alcances técnicos y expresivos de índole musical que las jóvenes de abolengo cultivaban en la privacidad del hogar para justificar, y con ello defender, tanto en el ámbito de lo privado como en el de lo público, la jerarquía nobiliaria del Antiguo Régimen.<sup>12</sup>

Para acercarnos a la música de salón del manuscrito *Quinta de Anauco*, la estudio en relación con los intereses festivos del círculo aristocrático caraqueño de la familia Palacios y Sojo —limitada a su vez por los escasos documentos existentes— y, en particular, con la función de las danzas en el cortejo amoroso a la moda española en el siglo XVIII.<sup>13</sup> De acuerdo con el orden de las piezas y sus tipografías, he visto pertinente visualizarlas divididas en tres bloques. El primero recoge la «Canción pastoril», seguida, con el uso invertido del manuscrito, de cuatro danzas (tres *valzes* y una contradanza) unidas por la misma tonalidad (folios 1r, 1v, 2r y 2v). El segundo lo integra otro grupo numerado de piezas de baile (folios 3r, 3v, 4r y 4v). Y el tercero, lo constituye otra serie numerada pero incompleta (folios 5r y 5v); véase Apéndice 1.

## 2. LAS INICIALES «P. J. C. C.» EN EL PRIMER FOLIO DEL MANUSCRITO

Antes de detenernos en las características de los géneros musicales preservados en el manuscrito *Quinta de Anauco*, debo adelantar algunas hipótesis asociadas a la interpretación de las iniciales «P. J. C. C.» registradas en el primer folio, página inicial de la «Canción pastoril» (véase Figura 1). Baso mi lectura en considerar las tres últimas letras, J. C. C., como las iniciales del nombre del músico colonial criollo José Cayetano Carreño. Esta hipótesis se sustenta no solo en los datos documentales que la apoyan, sino también en la imposibilidad de señalar otra opción por inexistente.

La fuente más antigua remite a la carta de méritos, fechada 8 de junio de 1796, que Carreño escribió a pro-

---

<sup>12</sup> Acerca del estado actual de los estudios sobre la música de salón a fines del período colonial hispánico, véase Leonardo J. Waisman, «La vida musical profana en ciudades de españoles: diversiones públicas, teatro, salón, músicas populares», en *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019), 317-329.

<sup>13</sup> Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid: Siruela, 2017).



**Figura 1.** Encabezado «Canción pastoril, con acompañamiento de / Forte-Piano / P. J. C. C.» del primer folio del Manuscrito *Quinta de Anauco*. Las iniciales «P. J. C. C.» podrían referir a «Para», «Por», «Pertenece» o «Pianista José Cayetano Carreño». *Quinta de Anauco* (Caracas), documento U-27-AVAAC-2003, Donación Roberto Carvallo, 5 folios: f. 1r.

pósito de los adelantos musicales en el aprendizaje del pianoforte de su alumna María de la Concepción Patiño Suárez de Urbina (1785-1807), hija de un noble gallego y de una noble caraqueña residentes en una hacienda aledaña al pueblo caraqueño de Petare, zona actualmente denominada La Urbina.<sup>14</sup> Carreño fue explícito al señalar que la niña, con siete años cumplidos en 1792, tocaba el pianoforte «por *fantasía* con facilidad, gusto y expresión», y con diez, tras haber regresado a Caracas de un largo viaje con sus padres por Nueva España y Guatemala, mostraba ya capacidades técnicas y expresivas para in-

terpretar, sin su ayuda, «algunos minuets, contradanzas y sonatinas fáciles».<sup>15</sup> Es un testimonio tangencial de que Carreño utilizaba, desde muy joven, los géneros minué y contradanza para pianoforte en la educación musical *pour les dames*, quizá como los incluidos en el Manuscrito *Quinta de Anauco*. La carta de méritos tenía por objetivo justificar el importante abolengo sociocultural de la pianofortista para optar en la Península a formar parte de los mozos de cámara de la reina María Luisa de Parma. El prestigio venía respaldado por la exclusiva enseñanza musical recibida nada menos que del maestro de capilla

<sup>14</sup> Para más información sobre esta pianista, véase Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 625-629.

<sup>15</sup> Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 626.

de la máxima institución católica venezolana.

La instrucción del pianoforte por parte de Carreño en el ámbito femenino ciudadano es confirmada quince años después en un artículo anónimo publicado en la revista *Mercurio Venezolano* (1811), donde se elogia su compromiso de enseñar «con un gusto, y una maestría singular, el gusto del piano en el bello sexo».<sup>16</sup> Dadas las evidencias, solo la inicial «P.» que precede las siglas del nombre José Cayetano Carreño requiere mayor atención dadas las amplias posibilidades que implica su interpretación.

De suponer, por ejemplo, que “P.” se refiere a la preposición «Por» o «Pour» (en francés), daríamos por sentado que todo el repertorio musical habría tenido por único autor a Carreño. Esta posibilidad se desvanece al cotejar la grafía de la letra «P» de la palabra «Forte-Piano» con la de las iniciales, siendo así que la primera está escrita en un solo trazo, mientras que la segunda utilizó dos, lo que permite deducir que el dueño del manuscrito no fue el copista de la «Canción pastoril» —detalle al que volveré por su relevancia axiológica—. En cambio, si pensamos que ella remite a la expresión «Pertenece a», deja abierta la posibilidad de que algunas piezas, si no todas, sean de varios compositores.

La implícita frase dedicatoria «Para José Cayetano Carreño» permite también pensar en una colección facticia compilada por su padre. Baste recordar que Carreño inició su carrera musical catedralicia en el cargo de teniente de organista, en 1789, esto es, con quince años, y con dieciocho ya era profesor de piano entre la nobleza caraqueña. De lo que se infiere que las piezas de salón del manuscrito habrían podido formar parte de la instrucción musical recibida de su padre, y ayuda a pensar que las letras pueden también referir a «Pianista José Cayetano Carreño».

Podemos finalmente también suponer el derecho de instrucción sobre este repertorio facticio «Pagado a José Cayetano Carreño» por la noble familia Palacios y Sojo,<sup>17</sup> como proyección del abolengo caraqueño al día con las costumbres musicales asociadas al cortejo amoroso entre las jóvenes casaderas españolas del siglo XVIII.

Las hipótesis apuntan a la enseñanza del canto y el pianoforte entre las mujeres («bello sexo») de la aristocracia venezolana del Antiguo Régimen por José Caye-

tano Carreño como principal función sociocultural del manuscrito *Quinta de Anauco*.

### 3. LA «CANCIÓN PASTORIL» DE TOMÁS DE IRIARTE

El musicólogo José Subirá fue explícito al señalar que las tonadillas escénicas de Iriarte —*El lorito*, formada por «Introducción», «Canzoneta» y «Seguidilla», y *Los gustos estragados*, formada por «Introducción», «Coplas» y «Seguidilla»— contenían la poesía propia «de un gusto más depurado» que el verificado entre los autores españoles que cultivaron este género popular a lo largo del siglo XVIII.<sup>18</sup> Subirá se lamenta, en publicación posterior, de no preservarse la música de estas tonadillas que, según aseguró, debió componerles también el poeta y músico español, incluida *La Primavera* formada por «Tonadilla pastoril», «Recitativo» y «Seguidilla».<sup>19</sup> Esta teoría queda confirmada de manera exclusiva con la «Canción pastoril» del manuscrito *Quinta de Anauco*.

La literatura de Iriarte era lectura obligada entre la nobleza hispano-venezolana. Así nos lo dejó saber el académico Ildefonso Leal al tomar como epítome de las bibliotecas personales caraqueñas la del rico empresario Juan José de Vegas y Bertodano (1724-1797), «propietario de una de las mansiones más lujosas de la Caracas del siglo XVIII»,<sup>20</sup> y poseedor de un clave valorado en 150 pesos y un monocordio en 20 pesos.<sup>21</sup> Entre los libros registrados en su testamento, de 1797, se dan cita, además de la obra completa de Iriarte, seguramente en referencia a su *Colección de obras en verso y prosa* de 1789, un *Arte y modo de tañer el arpa*, un *Arte y reglas del canto llano* y, a nuestro mayor interés, las *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola [sic], cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla; con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán*

<sup>18</sup> José Subirá Puig, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-30), 1:29, 3:111-114.

<sup>19</sup> José Subirá Puig, «El filarmónico D. Tomás de Iriarte», *Anuario de Estudios Atlánticos* 9, n.º 1 (1963): 439-464.

<sup>20</sup> Ildefonso Leal, *Nuevas crónicas de historia de Venezuela*, 2 vols. (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985), 1:474-475.

<sup>21</sup> Carlos F. Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2002), 262.

<sup>16</sup> *Mercurio Venezolano*, edición facsimilar de la Academia Nacional de la Historia (Madrid: Guadarrama, 1960), 113.

<sup>17</sup> Para una referencia sobre la práctica de pagar derechos de autor por la música compuesta en la Venezuela colonial, véase Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 471-473.

y *francés* (1754), y el *Arte de bailar [sic] a la francesa* (1758), las dos últimas obras escritas por el español Pablo Minguet e Yrol (1733-1778). De acuerdo con la musicóloga Cristina Bordas, las *Reglas* de Minguet son «la mejor información acerca de los instrumentos utilizados por la clase media aficionada de mediados del siglo XVIII»,<sup>22</sup> tal y como lo evidencia el refinado gusto por la literatura de Iriarte, por el timbre del monocordio y por el baile cortesano a la francesa, entre otras cosas semejantes que interesaron al aristócrata caraqueño.

En cuanto al *Arte de bailar a la francesa* —cuyo título original recoge la palabra *danzar*, cambio que atribuyo al escribano del testamento— la musicóloga Elisabeth Le Guin señaló que los pasos del minué centraban el interés del libro al constituir «los pasos fundamentales de todas las danzas que siguen», principalmente «passapiés» y contradanzas.<sup>23</sup> Esta asociación permite destacar la correspondencia que hallamos entre el baile del minué, que centra el interés del libro de Minguet, y el interés social caraqueño por el género minué-*valze* que predomina en el manuscrito *Quinta de Anauco*.

La partitura de la «Canción pastoril» ocupa tres de las cuatro caras que forman el primer bloque del manuscrito (folios 1r, 1v y 2r), y contrasta con la manera apretada e invertida en la que hallamos las siguientes cuatro piezas distribuidas entre el último sistema del folio 2r y los del 2v, con claras distinciones ferrogáficas y paleográficas (véase Figura 2). Esto nos permite afirmar que la «Canción pastoril» es la pieza original de este primer bloque dado el claro aprovechamiento que hizo Carreño de los pentagramas finales vacíos de la partitura, con toda probabilidad venida de la Península. Sin embargo, el manuscrito no contiene —o no preservó debido al desgaste del papel artesanal usado— información referente a la autoría, la procedencia, el precio, etc., que permita atribuir la música a Iriarte. Era costumbre general el anonimato en la venta y distribución de obras musicales populares provenientes de España en el siglo XVIII.<sup>24</sup> Sin embargo,

<sup>22</sup> Cristina Bordas, «Tradición e innovación en los instrumentos musicales», en *La música en España en el siglo XVIII*, eds. Malcolm Boyd y Juan José Carreras, trad. José Máximo Leza (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 214.

<sup>23</sup> Elisabeth Le Guin, *The Tonedilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (Berkeley: University of California Press, 2014), 119: «the steps for which are the cornerstone of all the dances that follow».

<sup>24</sup> Los casos más evidentes son las tonadillas escénicas de Blas de Laserna (1751-1816) traídas algunas anónimas a Venezuela a finales del siglo XVIII, quizá por el músico Juan Bautista

tampoco recoge información sobre el autor de la letra, que de no haberla podido cotejar con la tonadilla pastoril *La Primavera* de Iriarte, la habríamos considerado escrita por Carreño. Un error de apreciación que podemos incurrir con la música al no poderla cotejar con la que, como afirmó Subirá, debió componerle Iriarte. Cabe por ello preguntarnos: ¿Para qué componerle «otra» música en Caracas a una tonadilla escénica (re)conocida, en su música y letra, de la autoría de Iriarte? ¿No significaría acaso la eliminación del prestigio social obtenido con la interpretación musical de la afamada obra del escritor canario en la Venezuela colonial? De afirmar, a pesar de las evidencias, que la parte musical es de Carreño, estableceríamos tangencialmente que Iriarte nunca le puso música o que ésta era tan mala que mereció ser sustituida en Caracas, eliminando así la credibilidad de haber sido el escritor canario «un músico de éxito».

La «Canción pastoril» recoge todos los ritmos supeditados a la métrica 6/8 que tipifican el estilo pastorela del siglo XVIII.<sup>25</sup> La calidad artística, y noble tradición, que gana el poema bucólico de Iriarte con el tópico musical pastoril se ve incrementada con el magnífico uso del *word painting*.<sup>26</sup> Baste atender la musicalización de la frase «la fresca Primavera, el bosque y la pradera», donde se aloja la palabra que da título a toda la tonadilla, para verificar el excelente alcance poético-musical logrado. Supeditado a la modulación armónica de la tónica sol mayor a su dominante re mayor, sostiene la acción atribuida a la primavera de renovar el color del bosque y la pradera. Se verifica así una completa personificación poético-musical de la naturaleza, ajustada de manera magistral a la reconocida calidad artística de este insigne representante del Neoclasicismo literario europeo.<sup>27</sup>

ta Olivares (1765-1798), hermano del pianista y organista Juan Manuel Olivares. Véase Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 467.

<sup>25</sup> Véase Pilar Ramos López, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos», en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, eds. Tess Knighton y Álvaro Torrente (England: Ashgate, 2007), 283-306.

<sup>26</sup> Bien lo refiere Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 230: «The pastoral topic, with its literary pedigree, is a gesture of high refinement» [El tema pastoral, con su pedigrí literario, es un gesto de refinamiento elevado].

<sup>27</sup> Conviene recordar que el poema de la «Canción pastoril» corresponde a la apertura de la tonadilla escénica *La Primavera* de Iriarte, tal y como la hallamos también en el manuscrito *Quinta de Anauco*, utilizada como antesala a un set de minué y

En cuanto al interés que habría podido existir en el tema amoroso de la «Canción pastoril», baste recordar el gusto entre las jóvenes casaderas de hallar en las tonadillas de las tonadilleras (valga la redundancia), tan en boga en los teatros populares a finales del siglo XVIII, una referencia a imitar durante el cortejo amoroso. Al respecto, la escritora Martín Gaité escribió: «El secreto de las coplas y las tonadillas estaba precisamente en la ausencia total de academicismo y su éxito dependía, más que nada, de la gracia personal y la intención de la actriz que la interpretase».<sup>28</sup>

#### 4. NO ES MINUÉ, NI LÄNDLER, NI VALS, SINO MINUÉ-VALZE

El manuscrito *Quinta de Anauaco* contiene once minuetos titulados *valzes* y dos contradanzas. Apegados al estilo compositivo del minué dieciochesco en métrica ternaria de 3/4, los *valzes* (piezas 1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 16, 17, 19 y 20) están estructurados principalmente en forma binaria de dos frases simétricas de 8 compases cada una (8+8), a excepción de dos (piezas 6 y 16) compuestos en tres frases (8+8+8). Como el minué era un baile en pareja se lo conocía como *pas de deux*, con la contradanza como principal pieza de contraste. Se observa en su confección la influencia del ritmo ternario en *perpetuum mobile* del *Ländler*, orígenes tangibles en la factura del vals vienés.<sup>29</sup> Y es en este desarrollo estilístico en el cultivo del minué, el *Ländler* y el vals vienes europeos (ca.1780-1810) donde habría residido el interés de la aristocracia caraqueña en la selección de piezas bailables incluidas en el manus-

---

contradanzas de Carreño. La obra de teatro titulada *La señorita malcriada* (1788) de Iriarte sirve de idónea referencia sobre la manera como esta colección facticia criolla habría podido ser utilizada por alguna señorita casadera caraqueña para amenizar, con su canto y baile, un sarao en el campo. La imagen la ofrece don Gonzalo, padre de Pepita (la señorita malcriada), en referencia a una vida llena de dicha: «Que van a bailar: minué, seguidilla, contradanza, y a poco que me lo rueguen, bailo también la guaracha» (Acto I, Escena II, verso 235). Este comentario está incluido durante una reunión en el campo, amenizada por majos con el único acompañamiento de una guitarra. La solicitud de arpeggiar los acordes por la mano derecha del pianista en pasajes cadenciales de la «Canción pastoril», en creíble alusión al rasgueo de la guitarra, reafirma mi opinión de corresponder al pensamiento artístico-musical de Iriarte.

<sup>28</sup> Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, 92.

<sup>29</sup> Véase Erica Buurman, *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 47-53.

crito *Quinta de Anauaco*. Partiendo de esta consideración histórica, un estudio más detallado del formato musical de los *valzes* permite reconocer el enorme parecido que hallamos en su confección con el contrastante minué II o trío de sonata mozartiano.

Como bien explicó Eric McKee en su libro *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz*,<sup>30</sup> el minué II mozartiano estaba influido por las formas bailables austríacas del *Walzer* y el *Ländler*, basadas en el clásico ritmo «um-pa-pa» («oom-pah-pah»)<sup>31</sup>. De hecho, las evidencias señalan que las versiones tempranas del vals vienés utilizaban las fórmulas y estructuras acompañantes del minué,<sup>32</sup> visualizado como un género de tránsito hacia el vals vienés del siglo XIX, desarrollados principalmente por Josef Franz Karl Lanner (1801-1843) y Johannes Strauss, padre (1804-1849).<sup>33</sup> Esto permite convenir que el género *valze* de Carreño no es ni minué, ni *Ländler*, ni vals propiamente dichos sino una importante variable estilística basada en el minué influido por el *Ländler*, tal y como el que sirvió de inspiración a la confección del contrastante minué II de sonata tipificado por el mozartiano. Y aunque esta explicación permite describir el estilo del género minué-*valze* cultivado por Carreño en la Venezuela colonial, el manuscrito *Quinta de Anauaco* muestra que los géneros minué-*valze* y contradanza mantuvieron la función social de contraste en los bailes hasta, al menos, la segunda década del siglo XIX.

#### 5. CUANDO EL VALS VIENÉS ERA CONTRADANZA

Tal y como indiqué, escritas con caligrafía, tinta y orden distintos al utilizado en el resto del manuscrito, hallamos cuatro danzas unidas por la misma tonalidad (Re mayor) en los pentagramas libres finales de la «Canción pastoril» (folios 2r y 2v). Las dos primeras piezas (n.º 1 y 2), identificadas cada una como *valze*, están escritas en la correspondiente métrica ternaria 3/4; la tercera (n.º 3) escrita en igual compás lleva sin embargo el encabezado «Contrada.<sup>a</sup>» (=contradanza); la cuarta pieza (n.º 4), una contradanza escrita en la tradicional métrica binaria 6/8, no está identificada. Que Carreño haya denominado la tercera pieza expresamente como contradanza no parece

---

<sup>30</sup> Eric McKee, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-Music Relations in 3/4 Time* (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 62-67.

<sup>31</sup> McKee, *Decorum of the Minuet*, 67-73.

<sup>32</sup> McKee, *Decorum of the Minuet*, 14.

<sup>33</sup> McKee, *Decorum of the Minuet*, 72.



**Figura 2.** Se observan las tachaduras en el tercer sistema, y el encabezado «Contrada.<sup>a</sup>» en el cuarto sistema. *Quinta de Anauco* (Caracas), documento U-27-AVAAC-2003, Donación Roberto Carvallo, 5 folios: f. 2v (invertido).

un error al constatar que el músico no reparó en rectificarlos con tachaduras, como podemos observar al inicio del último refrán del segundo *valze* (n.º 2) (véase Figura 2).

No son las únicas diferencias compositivas que hallamos entre el estilo musical de estas piezas y el utilizado en el minué-*valze* antes descrito. Se observa con mayor definición el regular uso del acompañamiento ternario identificado por McKee como *um-pa-pa* que caracterizó al vals vienés a partir de la segunda década del siglo diecinueve.<sup>34</sup> Si esta información nos permite datar de ma-

nera aproximada el interés de Carreño por actualizar el repertorio dieciochesco del manuscrito *Quinta de Anauco* al estilo del vals vienés, que la tercera pieza esté identificada como «contradanza» permite además estimar que estas cuatro danzas habrían sido compuestas cuando el ostinato *um-pa-pa* era una novedad musical, es decir, entendido apenas como acompañamiento de contraste al de los minué-*valzes* de este repertorioailable caraqueño (véanse Apéndices 3 y 4).

<sup>34</sup> McKee, «Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century», en *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka (Oxford: Oxford University Press, 2014), 181: «Certainly the oom-pah-pah accompaniment had not yet been es-

tablished as a defining feature and would not become so until the second decade of the nineteenth century» [Ciertamente, el acompañamiento *um-pa-pa* no se había establecido como una característica definitiva y no lo fue hasta la segunda década del siglo diecinueve].

## 6. EL MINUÉ (*VALZE*) Y LA CONTRADANZA EN LA CARACAS DEL SIGLO XVIII

Para ampliar la información sobre la función social sugerida por los minués-*valzes* y las contradanzas para piano del manuscrito *Quinta de Anauço*, presento a continuación las referencias completas a un sarao caraqueño incluidas en los diarios de cuatro oficiales de la nobleza francesa que visitaron Caracas en 1783, seguidas de un detallado análisis referencial. Como entre los visitantes franceses hallamos a un príncipe y un conde, es fácil suponer que al evento asistió toda la nobleza caraqueña relacionada con las principales familias del Conde de Tovar, Marqués del Toro y Marqués de Mijares, además de las altas dignidades militares y eclesiásticas venezolanas.<sup>35</sup>

Iniciamos la lectura con el diario del caballero Jean Baptiste Elzéar de Coriolis (1754-1815):

Los bailes comienzan con unos minuets de etiqueta, y cada quien debe bailar uno. Si hay menos mujeres que hombres, se redoblan. Es el maestro de ceremonias quien nombra ordenadamente los participantes según el rango que a su juicio deben seguir. Después de los minuets cada caballero escoge su pareja y se bailan indiferentemente contradanzas inglesas, francesas y españolas. Generalmente el baile termina con unos fandangos. Es una danza que se hace frente a frente y es muy voluptuosa. Un continuo movimiento de los brazos facilita a las mujeres un medio para desplegar sus gracias. Por lo general, todas bailan muy bien y con bastante precisión, aunque no hayan tenido maestros. Asimismo, no tienen enseñanza de la música, aunque están inclinadas a ella por naturaleza. No hay entre ellas ninguna que no sepa acompañarse bien con una guitarra. Oí algunas que cantaban unas arietas italianas muy difíciles con una afinación y gusto admirables. La expresión que ponen en lo que cantan y la coquetería que agregan, hasta en los más pequeños movimientos, son medios de seducción a los cuales es difícil resistir.<sup>36</sup>

El caballero Louis Alexandre Berthier (1753-1815) escribió:

Cantaron, bailaron el fandango (una especie de *perigourdine* durante el cual sonaban los pulgares) y tocaron guitarra hasta la hora del almuerzo. [...] Regresamos a las 6 a casa del Gobernador quien nos llevó a caminar por la ciudad. Luego, nos condujo a un espléndido baile dado en nuestro honor por el Tesorero de la Provincia (don José de Vidaondo). Todo había sido arreglado con verdadera fastuosidad española. Más de cincuenta damas magníficamente vestidas constituyeron el mejor ornato. Bailamos minuets ingleses y franceses y fandangos.<sup>37</sup>

El príncipe Charles Louis Victor de Broglie (1756-1794) escribió:

En Caracas el baile es bastante variado. Aquí gustan mucho los minuets y no hay dama joven o vieja, fea o bonita que al comienzo de un baile no se crea indispensablemente obligada a bailar un minueto. En general los hombres bailan peor que las mujeres, pero con una gravedad imperturbable. Además, en esta ciudad se conocen varias especies de *pasos de dos* [*pas de deux*] entre los cuales algunos exigen tener bastante oído y una gran agilidad en las piernas. El fandango es el más destacado, el más usado y el más antiguo. Se le acompaña con una pequeña melodía de castañuelas el cual termina por ser un ejercicio vivo, ruidoso, apasionado y hasta voluptuoso, y mucho más que todo eso, a decir de los rancieros españoles de antigua alcurmia. En cuanto a las contradanzas, se han adoptado las inglesas y únicamente se le ha mezclado una especie de ronda que es bastante alegre. La señorita *Belina* [Belencita Xerez de Aristeguieta y Blanco (1765-1850)] es muy buena en todos estos géneros de pataleos y sobre todo tiene un aplomo y una gracia muy particular en el fandango, por lo que yo no podía tener mejor pareja. Me atrevo a decir, que yo también me las arreglé pasablemente en la contradanza que ambos ejecutamos.<sup>38</sup>

Y el historiador y poeta, conde Louis Philippe de Ségur (1753-1830), escribió:

Este gobernador me presentó a la sociedad más distinguida de la ciudad. Allí vimos unos hombres excesivamente

<sup>35</sup> Respecto de la implicación de los condes y marqueses venezolanos en la organización social jerárquica de las fiestas ciudadanas, véase David Coifman Michailos, «The “spirit of independence” in the *Fiesta de la Naval* of Caracas», en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 102-116.

<sup>36</sup> Carlos F. Duarte, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1998), 145-146.

<sup>37</sup> Duarte, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses*, 151. El caballero de Berthier registró, además, que durante su viaje fue invitado a una lujosa hacienda «a una milla y media» de Caracas, en cuyo salón principal «una jovencita muy bonita, se acompañaba al clave». En Duarte, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses*, 153.

<sup>38</sup> Duarte, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses*, 162-163.

te graves y taciturnos. En revancha, una gran cantidad de damas tan notables por la belleza de sus rasgos, por la riqueza de sus atuendos, por la elegancia de sus maneras, así como por su talento para la danza y para la música; todo lo cual iba junto a la vivacidad de una coquetería que unía sabiamente el buen humor a la decencia.<sup>39</sup>

No conocemos el número de bailes a los que asistieron los nobles franceses visitantes en Caracas, pero serían varios ya que el caballero de Coriolis destacó, como norma general, que los bailes (en plural) se iniciaban con minuets de etiqueta. Abrir los bailes de etiqueta con minué era, de hecho, una tradición cortesana instaurada en Europa desde el reinado de Luis XIV. Su principal función era permitir a los asistentes rendir honores a las altas autoridades monárquicas presentes en los bailes manteniendo el estricto orden de sus jerarquías sociales. Como bien expresó al respecto McKee: «Como danza ceremonial de espectador, el minuet identificaba a una persona como parte de la clase dirigente e indicaba su posición jerárquica en ella».<sup>40</sup> En la ocasión caraqueña aludida, el personaje de mayor rango presente era, sin duda, el príncipe Charles Louis Victor de Broglie.

Las pinturas preservadas sobre los bailes de etiqueta en la Europa del siglo XVIII nos ayudan a imaginar al príncipe de Broglie encabezando la ceremonia, formando un gran círculo de baile con toda la aristocracia caraqueña intercalada de manera jerárquica con los militares y religiosos presentes.<sup>41</sup> Y aunque el minué como danza principal declinó en Europa a partir de 1750 a favor de una mayor presencia de la contradanza, su insustituible condición como género de apertura se preservó hasta fines de siglo, tal y como lo verificamos en la fiesta caraqueña, debido, sin duda también, al importante rango cortesano de los visitantes franceses.

Al baile asistieron «más de cincuenta damas magníficamente vestidas», como lo refirió en su diario el caballero de Berthier. Si bien no todos los presentes a los bailes podían participar en el minué inicial de etiqueta, la indicación acerca de que «no hay dama joven o vieja, fea

o bonita que al comienzo de un baile no se crea indispensablemente obligada a bailar un minuet», permite pensar que todas las mujeres que asistieron al sarao contaron con su contraparte masculina, es decir, al menos cincuenta esposos, hermanos y primos requeridos para cumplir al compromiso de bailar el minué *à deux*, estimándose un mínimo aproximado de cincuenta parejas asistentes. Esto abre la interrogante: ¿Habrían sido todos los presentes realmente dignos de la condición aristocrática para participar en el minué de etiqueta inicial? A continuación, ofrezco algunas respuestas.

El príncipe de Broglie, probablemente el personaje más avezado en bailes de etiqueta que asistió al sarao, señaló que «[e]n general los hombres bailan peor que las mujeres». Comentario de doble mensaje. Por un lado, todos los asistentes bailaron mal tanto el minué como la contradanza, si bien los hombres lo hicieron peor que las mujeres. Se trata de una evidencia de que sobre las mujeres recaía mayor obligación de sostener, con el aprendizaje de la música y los bailes cortesanos del siglo XVIII, la jerarquía de sus estatus aristocráticos en todos las fiestas y saraos ofrecidos por la alta sociedad venezolana. De aquí, sin duda, la capciosa admiración registrada por el caballero de Coriolis en referencia a que las damas «bailan muy bien y con bastante precisión, aunque no hayan tenido maestros». Un ambiguo halago que atestigua que ningún miembro de las nobles familias caraqueñas habría dado la talla, de haber sido invitados, en los bailes de etiqueta llevados a cabo en la corte de Luis XVI y la afrancesada corte peninsular del rey Carlos IV. Como bien señaló McKee: «Aunque menos complejo en su coreografía que otras danzas de corte, el minuet era terriblemente difícil de dominar y era considerado como el verdadero test del comportamiento aristocrático».<sup>42</sup> Por otro lado, y a pesar de la dificultad, los asistentes al sarao caraqueño sabían bailar todos los «géneros de pataleos» compuestos a la moda europea, como los incluidos en el manuscrito *Quinta de Anauro*.

El comentario más exaltado registrado por los visitantes franceses se debió, sin embargo, a la manera de bailar el fandango,<sup>43</sup> que las mujeres llevaban a cabo con

<sup>39</sup> Duarte, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses*, 175.

<sup>40</sup> McKee, *Decorum of the Minuet*, 11: «As a ceremonial spectator dance, the minuet both identified a person as part of the ruling class and indicated his or her hierarchical position within it».

<sup>41</sup> Véase, en particular, la pintura del baile presidido por Luis XV incluida en *Le maitre à danser* (1725) de Pierre Rameau, reproducida en McKee, *Decorum of the Minuet*, 26.

<sup>42</sup> McKee, *Decorum of the Minuet*, 47: «Although less complex in its choreography than other court dances, the minuet was fiendishly difficult to master and was considered the true test of aristocratic behavior».

<sup>43</sup> Si bien se refiere a una danza distinta al minué y a las contradanzas inglesas, francesas y españolas aludidas, no debemos descartar que los visitantes franceses hayan podido referirse, de manera genérica, a otra danza popular bailada en Venezuela, como el cotillón, el *bourré* y la alemanda. Véase Luis Felipe

mucha gracia, esto es, con el atractivo movimiento de los brazos, el chasquido de dedos y el peculiar toque de las castañuelas, «vivo, ruidoso, apasionado» apuntó el príncipe de Broglie. Como detalló además el caballero de Coriolis, se trataba de una danza «voluptuosa» que habría transformado el sarao caraqueño en un baile más campechano, acorde quizá con el verdadero significado del evento, es decir, «ostentación de riqueza, de dominio de habilidad y, lo que es más importante, de galanteo consentido»,<sup>44</sup> por parte de las jóvenes casaderas caraqueñas.

La necesidad de repetir los minuets para satisfacer el aproximado uso de hasta 120 compases para completar las figuras o pies del baile era una práctica generalizada en el siglo XVIII, que los compositores satisfacían utilizando signos musicales de repetición, compases de enlace, y la clásica expresión *Da Capo* al *Fine*. Sin embargo, como en la variedad estaba el gusto, consta a tales efectos utilizar minuets y contradanzas compuestos en igual tonalidad para que los intérpretes echaran mano de ellos hasta que se completaran los pasos de baile.<sup>45</sup> Esto explicaría por qué el caballero de Coriolis se refirió a «los minuets» (en plural) que precedieron a las contradanzas en el sarao caraqueño, como los que hallamos agrupados en el primer bloque del manuscrito *Quinta de Anauco*.

La alternancia de minuets y contradanzas no era, sin embargo, la única fórmula para ampliar y variar los bailes. Los repertorios preservados del siglo XVIII dan cuenta de otros métodos, tales como la inclusión de tres o cuatro frases distintas en la composición de los minuets, y hasta la posibilidad de añadir «una especie de ronda» como observó el príncipe de Broglie en el sarao caraqueño, quizá como los minuets-valzes números 6 y 16 compuestos en tres frases regulares (8+8+8) (f. 3v y 5r).

El caballero de Coriolis destacó, además, que al baile asistió un maestro de ceremonias cuya función habría sido no solo la de mantener las jerarquías nobiliarias en el baile del minuet inicial, sino también garantizar, «a su juicio», el máximo decoro cuando, paso seguido, se daba libertad a los solteros asistentes para escoger a sus pa-

rejas de baile en las contradanzas inglesas, francesas y españolas. Esa descripción sugiere el llamado «cortejo de braserero», como lo explicó Martín Gaité:

Si la reunión iba acompañada de música y baile, la señora podía bailar el primer minuetto con su cortejo y el segundo con uno de aquellos «de braserero», pero había de subrayar con sus actitudes y expresiones el apasionamiento con el que bailaba la primera vez y el desdén y frialdad con que lo hacía la segunda.<sup>46</sup>

Ninguno de los visitantes franceses detalló las características musicales asociadas a los estilos de baile nacionales, aunque la distinción sostiene la evidencia de que todos quedaron satisfechos con la tradición venezolana a la moda europea.<sup>47</sup> Un detallado cortejo de las danzas compuestas por Carreño permitiría asomar algunas tangibles referencias, pero excede los intereses analíticos de este ensayo. En todo caso, la brevedad utilizada por los visitantes franceses en la descripción de estas danzas parece deberse al enorme interés que les despertó el voluptuoso baile del fandango llevado a cabo por las criollas principales. Los estudios sobre este género musical señalan que se trataba de una danza de tan baja alcurnia que ningún manual de baile respetable lo enseñó durante el siglo XVIII. De aquí, quizá, el interés general de los franceses en el gracioso meneo femenino durante la danza, al favorecer el atractivo despliegue de sus encantos, y no tan solo en alusión, obviamente, al exclusivo brincoteo de los brazos. Baste quizá tomar prestada, al respecto, la visión de Martín Gaité sobre el interés social en las novedades incorporadas a los bailes tradicionales del minuet y la contradanza por parte de las jóvenes casaderas españolas a fines del XVIII: «Eran innovaciones de pasos y posturas, encaminados casi siempre a aportar una ocasión nueva y más picante para facilitar el juego amoroso del cortejo».<sup>48</sup>

Podemos concluir que los asistentes al sarao caraqueño de 1783 sabían de antemano que el minuet era una danza *à deux* con un desarrollo histórico de larga data cortesana francesa, y que sabían también que iban a ser juzgados de manera negativa por la nobleza asistente de no saber medir sus pasos de baile a la métrica ternaria 3/4. Quedan así implícitas las circunstancias compositivas de

Ramón y Rivera, *La música popular de Venezuela* (Caracas: Armitano, 1976), 12-13.

<sup>44</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española, 4: Siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1993), 303.

<sup>45</sup> Según Daniel Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781-1802* (Nueva York: W. W. Norton, 2008), 721, la tonalidad utilizada para las danzas en los bailes vieneses a finales del siglo XVIII casi nunca iba más allá de tres sostenidos o bemoles, tal y como observamos en el manuscrito *Quinta de Anauco*.

<sup>46</sup> Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, 160.

<sup>47</sup> Cabe señalar que, según el caballero de Coriolis, las contradanzas se bailaron de manera «indiferente», es decir, sin distinción de los estilos musicales en el baile. Al respecto, véase McKee, «Ballroom dances of the Late Eighteenth Century», 164-193.

<sup>48</sup> Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, 45.

**Introducción**

Pianoforte

**Figura 3.** Compases 1-4 de la mano derecha de la «Introducción» para pianoforte de *Los aguinaldos* (f. 3v-4r). Se observa la doble digitación opcional del pasaje ascendente inicial, así como la solicitud del cuarto dedo en la nota aguda del acorde final.

los minués-valzes al estilo vienés y las contradanzas inglesas de Carreño supeditadas al exigente baile alternado del minués y la contradanza a la moda europea, asociadas al repertorioailable del manuscrito *Quinta de Anauco*. A cuyas expectativas sociales podemos agregar la visión pormenorizada que ofrece el manuscrito acerca del aprendizaje del pianoforte por parte del «bello sexo», indispensable en el sostenimiento del alto estatus cortesano de la nobleza venezolana del Antiguo Régimen.

## 7. LA ENSEÑANZA DEL PIANOFORTE EN LA VENEZUELA DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Además de las funciones artísticas y socioculturales que inferimos del manuscrito *Quinta de Anauco*, este ofrece tecnicismos pianísticos y metodológicos asociados a la educación musical de índole femenina en la Venezuela colonial.<sup>49</sup> Así lo deja patente, por ejemplo, el método claramente progresivo de índole didáctica ajustado al registro numérico del repertorio, desde el uso de piezas muy simples basadas en fórmulas rítmicas repetidas, es decir, escritas mayormente sobre ostinatos de corcheas, con puntillos y tresillos, sobre estructuras armónicas básicas, hasta alcanzar piezas más elaboradas y adornadas, con motivos melódicos repartidos entre ambas manos (véanse Apéndices 3 y 4). Remito así a un implícito pro-

<sup>49</sup> Son contadas con una mano las piezas venezolanas para teclado solo preservadas del período colonial. Véase mi estudio de la introducción (Preludio) para teclado de los *Tres salmos de vísperas, con Preludio y Magnificat* (ca. 1791) compuestos por Juan Manuel Olivares en *De obispos, reyes, santos y señas*, 487-490. La pieza, interpretada en órgano en transcripción de mi autoría, puede consultarse en el CD *Monumenta: La música colonial venezolana, 2: Juan Manuel Olivares (1760-1797)* (Caracas: Fundación Camerata de Caracas, Banco Mercantil de Venezuela, 2008).

greso técnico-articulatorio del pianista apegado al aprendizaje tanto expresivo como dinámico (*forte-piano*) del repertorio musical de salón referenciado. La enseñanza pianística estaba basada en el incremento de patrones rítmicos, progresivos y variados para tocar seguramente por fantasía, tal y como Carreño manifestó utilizar expresamente como parte de sus lecciones de piano a la niña de la noble familia caraqueña Patiño Suárez de Urbina.<sup>50</sup>

Otro detalle que merece atención es el uso de la *applicatio* (arte de la digitación).<sup>51</sup> Un interesante ejemplo lo hallamos en la «Introducción» (f. 3v) del villancico *Los aguinaldos*. Por un lado, observamos la doble digitación, obviamente opcional, registrada en los dos compases iniciales de la melodía ascendente para la mano derecha, y, por el otro, la tácita solicitud de mayor fuerza sonora garantizada con el cuarto dedo, y no el cómodo quinto, al tocar la nota superior del acorde final en primera inversión de sol mayor (véase Figura 3).

Otro ejemplo del creíble uso pedagógico de esta colección facticia se aprecia en la pieza identificada con el número 13 del segundo bloque, una contradanza en sol mayor, entre cuyas funciones se puede suponer el aprendizaje del estilo *brisé*, acordes quebrados requeridos durante la realización del bajo continuo al teclado, así como en el adorno de *arpeggio* de las danzas, y en los acordes cadenciales arpegiados de la «Canción pastoril», quizá para sugerir el rasgueo de una guitarra identificado con el acompañamiento musical de las tonadillas (véase Apéndice 3).

<sup>50</sup> Sobre la tradición dieciochesca de tocar por *fantasía*, véase Mark Evan Bonds, «Fantasy», en *The Beethoven Syndrome* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 58-73.

<sup>51</sup> Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik* (Madrid: Alianza, 2001), 76.

Hallamos así relacionados los intereses expresivos del lenguaje pianístico con los educativos del repertorio de Carreño basados en la sugerida progresión mecánico-articulatoria del pianista en el orden numérico de las piezas, imagen reforzada con el pulcro registro de la *applicatio*, que recuerda el utilizado en los manuales de los principales instrumentos musicales del siglo XVIII, como el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. Ph. E. Bach (1714-1788), «primer texto teórico que considera las características del fortepiano». <sup>52</sup> Por ello, es factible estimar que la «Canción pastoril», la pieza sin *applicatio* más elaborada del repertorio, dada su ubicación y el interés expresivo en el canto, haya servido como pieza de iniciación vocal acompañada por un experto pianista que, podemos suponer, sería el mismo compositor y maestro de capilla de la catedral venezolana. De tal manera que la pieza habría fungido, igualmente, de meta a alcanzar en la enseñanza musical centrada en la expresión lírica del canto cuando las niñas y jóvenes casaderas se acompañaban a sí mismas al pianoforte.

En resumen, la *applicatio*, la dinámica circunscrita al *forte-piano* y los patrones rítmicos progresivos para tocar seguramente por fantasía ganan así particular relevancia histórica como ejemplos de la enseñanza pianística del repertorio bailable a *la francesa* entre las jóvenes de la aristocracia colonial caraqueña, seguramente como parte de la honesta galantería propia del cortejo amoroso a la moda hispánica a finales del Antiguo Régimen en Venezuela.

## 8. CONCLUSIONES

El manuscrito *Quinta de Anauço* ofrece información inédita sobre la música de salón en la Venezuela colonial, al tiempo de ser una nueva contribución al estudio sobre los orígenes latinoamericanos de componer valeses y contradanzas en el siglo XIX.

Su condición de colección facticia desvela la práctica educativa, moral, cortesana y festiva en el aprendizaje del canto y los instrumentos de teclado, como el clavicordio, el monocordio y el fortepiano ubicado(s), principalmente, en el gran salón de las casas de la aristocracia

venezolana. Función sociocultural sugerida por el manuscrito que sustenta, por una parte, la hipótesis de hallarnos ante una pieza musical desconocida del compositor canario Tomás de Iriarte, que abre muchas interrogantes a futuro. ¿El cambio de título de «Tonadilla pastoril» a «Canción pastoril» se habría debido, acaso, al hecho de tratarse de una reducción para canto y piano sobre la factura original a tres voces con pequeña orquesta propia de las tonadillas escénicas del siglo XVIII? ¿La noble familia Palacios y Sojo, rama materna de los Bolívar, Palacios y Blanco, aprobaría acaso la utilización de una pieza vocal popular compuesta por el criollo Carreño cuando podía costearse la mejor música a la moda europea, a semejanza de la obra literaria de Iriarte alojada en las principales bibliotecas de la aristocracia venezolana? ¿No es, acaso, el pianoforte una clara referencia del abolengo cultural que caracterizó a la familia Bolívar, Palacios y Sojo en la Venezuela colonial?

Por otra parte, los minués-*valzes* al estilo vienés y las contradanzas inglesas de esta colección facticia permiten pensar en el común interés entre las jóvenes casaderas de las familias aristocráticas caraqueñas interesadas en actualizar sus referencias sociales sobre la música de salón ajustadas a las utilizadas en el cortejo amoroso de tradición hispánica a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Una expectativa sociocultural mediada por el prestigio musical y social del maestro de capilla de la catedral venezolana como profesor de música de salón entre el «bello sexo» de la nobleza caraqueña.

El contenido del manuscrito constituye, además, el único repertorio disponible para cotejar y estudiar el desarrollo del formato de los valeses y las contradanzas compuestas por quien habría sido, con seguridad, un aventajado alumno de Carreño, el músico caraqueño Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), edecán de Simón Bolívar, y padre del compositor Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), cuyas piezas de salón se preservan, estudian e interpretan hoy día en Colombia. Esto permite considerar la hipótesis de que sea el único repertorio conocido de música de salón que habría bailado Bolívar en Caracas, compuesto y tocado por su amigo y «Pianista José Cayetano Carreño» («P. J. C. C.»), de quien la familia Carvallo López de Ceballos fue directa heredera de sus bienes.

<sup>52</sup> Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, 84.

## APÉNDICE 1

Folio *	Piezas	Compases	Métrica	Tonalidad	Otros
1r	<i>Canción pastoril</i>	11	6/8	sol mayor	Sobre la tonadilla pastoril «La Primavera» de Tomás de Iriarte
1v	<i>Ídem</i>	13			
2r	<i>Ídem</i> [ <i>Contradanza</i> ] (¿no. 4?) (fin)	12 4+8	6/8	re mayor	Registro invertido en el folio
2v	<i>Valze</i> (¿no. 1?) <i>Valze</i> (¿no. 2?) [ <i>Valze</i> ] (¿no. 3?) [ <i>Contradanza</i> ] (¿no. 4?) (inicio)	8+8 8+8 8+8 4	3/4 3/4 3/4 6/8	re mayor re mayor re mayor re mayor	Registro invertido en el folio Registro invertido en el folio Descrito como « <i>Contrad.</i> » Sin indicación de género
3r	[ <i>Valze</i> de tresillos] (¿no. 5?) <i>Valze</i> / no. 7	4+8 8+8	3/4 3/4	fa mayor re mayor	Incompleto. Describe el acompañamiento como «trompas»
3v	<i>Valze</i> / no. 6 <i>Los aguinaldos</i>	8+8+8 4	3/4 3/4	mi bemol mayor sol mayor	El pasaje final sugiere servir de posible enlace al « <i>valze</i> de tresillos». Texto anónimo o de Carreño
4r	<i>Ídem</i>	28			
4v	<i>Valze</i> / no. 11 <i>Contradanza</i> / no. 13	8+8 8+8	3/4 6/8	re mayor sol mayor	
5r	<i>Valze</i> / no. 16 <i>Valze</i> / no. 17	8+8+8 8+1	3/4 3/4	re mayor mi menor	Incompleto
5v	<i>Valze</i> / no. 19 <i>Valze</i> / no. 20	8+8 8+8	3/4 3/4	sol menor do mayor	Incluye las marcas musicales «risolutto» y «sostenutto»

\* r = recto / v = verso / no. = número

Tabla descriptiva del Manuscrito *Quinta de Anauco* Registro: U-27-AVAAC-2003, Donación Roberto Carvallo.

## APÉNDICE 2

**Canción pastoril** ("La primavera")

para canto a solo y coro  
acompañado de "Forte-Piano"  
"Manuscrito *Quinta de Anauco*", fols. 1r, 1v y 2r.  
(s. XVIII)

¿Música de Tomás de Iriarte (1750-1791)?  
Letra de Tomás de Iriarte  
Transcripción de David Coifman Michailos

Andantino Solo

Canto

Pianoforte

*f* *p*

Yaa - le - gra la - cam -

6

- pi - ña, la fres - ca pri - ma - ve - ra, el bos - que y la pra - de - ra, el bos - que y la pra -

12

- de - ra, re - nue - van su ver - dor, si, re - nue - van su ver - dor. el bos - que y la pra -

18

- de - ra, re - nue - van su ver - dor, si, re - nue - van su ver - dor. Coro  
*Es - tees el tiem - po,*

24

Sil - vio, el tiem - po del a - mor. Es-tees el tiem - po, Sil - vio, el tiem - po del a -

*z f* *f*

30

-mor, el tiem - po del a - mor.

*p* *f*

*Al segno %*

## APÉNDICE 3

**Contradanza**, en sol mayor

Pieza 13

"Manuscrito *Quinta de Anauco*", Fol. 4v.

(s. XVIII)

Música de José Cayetano Carreño (1774-1836)

Transcripción de David Coifman Michailos

[Andantino]

Pianoforte

*f* *p* *p*

13

1ra. ----- \*2da. -----

*Da Capo*

**Notas:**

1. \*2da. El original incluye el segundo tiempo del compás, que omito aquí para evitar el error de su repetición en la segunda vuelta.

## APÉNDICE 4

**Valze**, en sol menor

Pieza 19

"Manuscrito *Quinta de Anauco*", Fol. 5v.

(s. XVIII)

Música de José Cayetano Carreño (1774-1836)

Transcripción de David Coifman Michailos

[Allegro]

Pianoforte

*f* *risoluto*

*p*

*sf*

1ra

2da

*p* *sostenuto*

3 2 1 2 1 1  
5 4 3 4 3 3

2  
4

3 2 1 2 1 1  
5 4 3 4 3 3

1ra

2da

*sf*

*sf*

Da Capo

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Barrientos, Joaquín y Begoña Lolo, eds. *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.
- Bonds, Mark Evan. *The Beethoven Syndrome*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Bordas, Cristina. «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». En *La música en España en el siglo XVIII*, editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras, en transcripción española editada por José Máximo Leza, 201-217. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Buurman, Erica. *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y a la danza*. Caracas: Fundación Pampero, 1987.
- Castillo Didier, Miguel. «Cayetano Carreño (1774-1836): En torno a su cuna y obra». *Latin American Music Review* 11, n.º 1 (Spring-Summer, 1990): 36-62. <https://doi.org/10.2307/780357>.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza, 2001.
- Coifman Michailos, David. «La fábula “El morrocoy y las perezas” del músico Juan Manuel Olivares (1760-97): Primer cuento fantástico de Venezuela». *Revista de Investigaciones Literarias* 1, n.º 13 (2005, Anuario III, segunda etapa): 25-44.
- \_\_\_\_\_. «Los círculos concéntricos del “mantuanazgo”: catedral, sociedad y música en la coronación caraqueña del rey Carlos IV». *Revista de musicología* XXXII, n.º 1 (2009): 211-232.
- \_\_\_\_\_. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010.
- \_\_\_\_\_. «“Monarquía” y “Revolución” en la emancipación musical de Venezuela (1804-1821)». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 374, n.º XCIV (abril-junio, 2011): 37-64.
- \_\_\_\_\_. «Discurso (*et ritornello*) sobre la música de la Colonia y la Independencia en Venezuela». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 376, n.º XCIV (octubre-diciembre, 2011): 121-141.
- \_\_\_\_\_. «The “spirit of independence” in the Fiesta de la Naval of Caracas». En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 102-116. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Craveri, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela, 2020.
- Cuervo Calvo, Laura. «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumento». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012. <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/48380>>.
- Duarte, Carlos F. *El museo de arte colonial de Caracas. Quinta de Anauco*. Caracas: Armitano, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Patrimonio hispánico venezolano perdido*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2002.
- Duque, Ellie Anne. *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la Independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*. Nueva York: W. W. Norton, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781-1802*. Nueva York: W. W. Norton, 2008.
- Iriarte, Tomás de. *Teatro original completo*, editado por Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cánones de don Tomás de Iriarte a tres y cuatro voces más bajo*, transcripción y arreglo de Víctor Pliego de Andrés. Madrid: Musicalis, 2009.
- Le Guin, Elisabeth. *The Tondilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Leal, Ildelfonso. *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*, 2 vols. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Nuevas crónicas de historia de Venezuela*, 2 vols. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Manuel, Peter, ed. *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela, 2017.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española, 4: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1993.
- McKee, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-Music Relations in 3/4*

- Time*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. «Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 164-193. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Mercurio Venezolano*. Edición facsimilar de la Academia Nacional de la Historia (Venezuela). Madrid: Guadarrama, 1960.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Armitano, 1976.
- Ramos López, Pilar. «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos». En *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente, 283-306. England: Ashgate, 2007.
- Rico Osés, Clara. «La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos». *Anuario Musical* 64 (2009): 191-214. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.43>.
- Stewart-Macdonald, Rohan. «Keyboard Music from Couperin to Early Beethoven». En *Eighteenth-Century Music*, editado por Simon P. Keefe, 457-491. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Suárez Pajares, Javier. «Iriarte, Tomás». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 6:471-477 (2000). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Subirá Puig, José. «El filarmónico D. Tomás de Iriarte». *Anuario de Estudios Atlánticos* 9, n.º 1 (1963), 441-464.
- Subirá Puig, José. *La tonadilla escénica*, 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-30.
- Waisman, Leonardo J. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019.
- Zaldívar Gracia, Álvaro. «Prólogo II». En *Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau*, editado por José Luis de la Fuente Charfolé, 9-10. Madrid: Akal, 2002.

### DISCOGRAFÍA

- Olivares, Juan Manuel. *Monumenta: La música colonial venezolana. Vol. 2: Juan Manuel Olivares (1760-1797)*. Camerata Barroca de Caracas, directora Isabel Palacios, 2008. CD, Fundación Camerata de Caracas, Banco Mercantil de Venezuela.

### FUENTES PRIMARIAS

- Museo de Arte Colonial, *Quinta de Anauco* (Caracas). Colección Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (AVAAC). Sección Documentos. Registro U-27-AVAAC-2003, Donación Roberto Carvallo, 5 folios.

Recibido: 27.02.2023  
Aceptado: 16.07.2023