MUSIKÉ
Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Vol. 8 núm. 1 diciembre 2022

Contexto e influencias estéticas en la "Misa Carmelitana" de Ramón Morlá Trenchs

Luis F. Ruiz Pacheco

Artículo dedicado a Elsa T. Santos Vda. De Pacheco (1931-2021) y Luz E.D. Pacheco Santos (1955-2022)

Resumen

Si bien es cierto que existen algunas reseñas sobre la música coral en Puerto Rico (como aquellas hechas por Luis Olivieri), hoy en día no existen análisis estéticos sobre alguna de las composiciones del maestro Ramón Morlá Trenchs y menos aún sobre la relevancia musical para la música puertorriqueña. Por tanto, el presente artículo, luego de desarrollar algunos datos biográficos acerca del maestro Morlá Trenchs, tiene por objetivo indagar sobre el contexto musical en el que se compuso una de sus obras, la Misa Carmelitana, identificar las influencias estéticas en esta obra y, finalmente, exponer cuál es el aporte de esta misa a la música académica puertorriqueña.

Introducción

Probablemente quienes han expuesto con mayor precisión los datos biográficos acerca de Ramón Morlá Trenchs (1871-1953) así como la relevancia de su obra en la música puertorriqueña son Catherine Dower dentro de un artículo publicado en la colección de revistas (*Sacred Music)*, Luis Olivieri en el libro *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016),* y Marcelino Canino en el artículo "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea." Sin embargo, Olivieri y Canino parten de los datos brindados por Dower y, como reconoce

Olivieri, "Dower ha hecho el único estudio de la vida y obra del Maestro Morlá."[1] Por este motivo, gran parte de esta sección se desarrollará tomando la información presentada por Dower y Canino.

Considerando que Morlá presenció la transición de la administración española de Puerto Rico a la administración estadounidense y las consecuencias culturales que ésta acarreó, el análisis de una de sus composiciones sacras más conocidas, la "Misa Carmelitana" (compuesta en 1905 pero revisada y aumentada en 1914) conlleva ahondar en el conocimiento del contexto histórico, estético y artístico que influyó en el compositor, lo que permitirá finalmente comprender el valor de dicha obra para la historia de la música puertorriqueña.

¿Quién fue Ramón Morlá Trenchs?

Ramón Morlá Trenchs nació el 27 de junio de 1875 en Valls, ciudad ubicada en la actual comunidad autónoma de Cataluña en España.[2] Dower, Canino y Olivieri describen a Morlá como un destacado músico multifacético (cantante, organista, violonchelista y guitarrista) cuya formación artística estuvo estrechamente relacionada al ámbito de la música sacra. De igual modo, coinciden en afirmar que Morlá residió en Puerto Rico desde su llegada a Ponce en 1896 hasta su muerte en 1953.[3]

No obstante, Dower detalla las siguientes discrepancias acerca del año de llegada de Morlá a Ponce: mientras Amaury Veray consigna que "Morlá llegó en 1898 a los veintitrés años," Ricardo Morlá (hijo del compositor) afirma que dicha llegada fue en 1896.[4] Por otro lado, el año que consta en los

---

[1] Luis Olivieri, *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016),* Editor: Emanuel Olivieri (Puerto Rico, 2021), 20. (Nota al pie de página).

[2] Según el certificado que obra en el libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista del Valls.

[3] Catherine Dower, *Sacred Music,* 106, No.2 (Verano de 1979): 15, 19. (Nota al pie de página).
Marcelino Canino, 'La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea," *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia, Incorporación de nuevos académicos 2006-2009,* 26-30, Nos. 71-80 (Enero 2006 – Julio 2010): 211.

[4] Catherine Dower, *Sacred Music,* 106, No.2 (Verano de 1979): 19. (Nota al pie de página).

registros del *Censo Décimotercero de los Estados Unidos: 1910-Población Puerto Rico* es el de 1898.[5] Así mismo, gracias al acta de matrimonio civil con Ricarda Espiñiero Pubill, se conoce que era hijo de Ramón Morlá y Salvadora Trenchs.[6] Respecto del periodo de Morlá en España, Dower (según traducción de Canino) anota lo siguiente:

> Su padre, Ramón Morlá Yllopis era compositor y organista de la Iglesia de Santa Rosa en Barcelona, más al quedar viudo se hizo sacerdote. Su hijo, el joven Ramón comenzó su carrera musical a los 12 años de edad como cantante del Seminario. Para esa época fue intervenido quirúrgicamente en la garganta para que pudiera alcanzar los registros agudos y sobreagudos, costumbre practicada en la época. En el Conservatorio del Liceo de Barcelona aprendió el arte del canto gregoriano y con el destacado músico español José Rivera Miró aprendió música sacra y composición.[7]

Heredero de una férrea tradición de música sacra, una vez establecido en Puerto Rico, Morlá Trenchs se desempeñó como corporal (militar a cargo de auxiliar al capellán) en el ejército español y la caballería de la Guardia Civil en Ponce, fabricante de jabones, maestro de música, organista en la Catedral de San Juan -así como en diversos templos insulares-, profesor y director musical. Según Canino:

> En 1903 residió en San Germán donde contrajo matrimonio con Ricarda Espiñiero Pubill el 17 de febrero de 1903. En San Germán permaneció hasta que nació su hijo Ricardo en 1909. Regresó a Ponce donde fue director de bandas escolares. Igualmente, ejerció como tal en el pueblo de Juana Díaz. Reconocido como un excelente y cualificado maestro, Morlá colaboró con Julio Carlos de Arteaga en la revista de música*, Puerto Rico Musical*. En 1910 fue seleccionado director musical de la banda de Yauco y en 1912 se mudó a ese pueblo, donde desarrolló una intensa actividad musical. Fue director de bandas escolares por 17

---

[5] Esta información fue obtenida de la base de datos de la organización *FamilySearch*, operada por los miembros de "La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días," accesado el 11 de abril de 2021, https://www.familysearch.org.

[6] *FamilySearch*, accesado el 11 de abril de 2021, https://www.familysearch.org.

[7] Catherine Dower, *Sacred Music,* 15.

> años, hasta 1926. Era un músico polifacético: organista, pianista, guitarrista, violonchelista. Enseñó a su hijo Ricardo a tocar el violín y a su hija Angelina a tocar el piano.[8]

Un hecho importante es que en unos artículos publicados en Ponce (26 de marzo de 1914), Yauco (8 de mayo de 1916) y también en el periódico ponceño *El Día* (5 de junio de 1916), Morlá plasmó su visión acerca de la enseñanza musical. Dower y Canino narran lo siguiente:

> Mientras [Morlá] enseñaba en Yauco escribió un artículo en la prensa titulado "Musicalías Complacido" donde explicaba que había que superar la cultura de las danzas puertorriqueñas. Podían tocarse pues eran hermosas, pero, además había que interpretar a Beethoven, Mozart, Haydn y Gluck, especialmente en las bandas escolares, donde los niños debían aprender la música seria y a los clásicos.[9]

En ese sentido la perspectiva de Morlá era compartida por el compositor puertorriqueño Arístides Chavier (1867-1942), quien siendo contemporáneo a Morlá, consideraba que era necesario implantar la enseñanza musical en las escuelas, aunada al estudio de las obras de los grandes maestros, para así contribuir con la evolución del arte puertorriqueño.[10]

Además de formar a varios músicos a lo largo de su vida, también se relacionó con otros como Braulio Dueño Colón, Arístides Chavier Arévalo, Juan Ríos Ovalle, Justo R. Rivera, José M. Morales y la eximia pianista Elisa Tavárez, con quienes fue jurado en los certámenes del Ateneo Puertorriqueño y de otras instituciones culturales y musicales de Puerto Rico.[11]

Canino refiere que a partir de 1926 Morlá residió en San Juan, donde fue organista de la Catedral hasta 1940 así como de las iglesias San José y Santa Ana en San Juan y San Vicente de Paúl y San Jorge en Santurce. Paralelamente trabajó como técnico de órganos en el área del Caribe -gozando de un gran

---

[8] Marcelino Canino, "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español…," 211-212.

[9] Ibid., 212.

[10] Ángela Negrón Muñoz, "Hablando con Arístides Chavier: Pianista, compositor, maestro, autoridad musical de Puerto Rico," *El Mundo*, Año XV, No. 5467. Domingo 17 de septiembre de 1933, pp. 1, 4, 5; en Noel Allende-Goitía, *Las músicas de los Puerto Ricos: una breve introducción a su estudio* (San Juan: Ediciones Clara Luz, 2013), 157-159.

[11] Marcelino Canino, "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español…," 212.

prestigio- y fue profesor de armonía, piano, órgano y violonchelo en el Seminario de San Ildefonso.[12] Durante 1926 creó la Academia de Música de Santa Cecilia, junto a Jesús Figueroa fundó la primera Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, y cerca de 1927 "por encargo del gobierno de Puerto Rico, ejerció como presidente del jurado que premió a la señorita Leonor Figueroa Sanabia para proseguir estudios avanzados de piano en el Real Conservatorio de Madrid."[13]

La copiosa producción compositiva de Morlá, conformada por cuartetos populares y clásicos para cuerdas, música religiosa y música secular, incluye un método para guitarra y un tratado de armonía escritos por él, sin olvidar que gozó de gran prestigio en países como México, Colombia y Venezuela.[14]

¿En qué contexto histórico-cultural y artístico fue compuesta la "Misa Carmelitana"?

Dower y Canino exponen que la Misa Carmelitana fue escrita en 1905 y es una misa "a 3, a 4, solistas, coro y orquesta," cuya orquestación de 1914 responde al concurso organizado por la Sociedad de Escritores y Artistas del Ateneo en el cual ganó el primer premio, lo que consta en el manuscrito autografiado por Morlá.[15] Así mismo, Olivieri refiere que la obra fue interpretada en Venezuela y Colombia.[16]

---

[12] Marcelino Canino, "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español…," 212.

[13] Catherine Dower, *Sacred Music,* 17.

[14] Ibid.

[15] Marcelino Canino, "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español…," 213; Catherine Dower, *Sacred Music,* 16.

[16] Luis Olivieri, *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016),* 20.

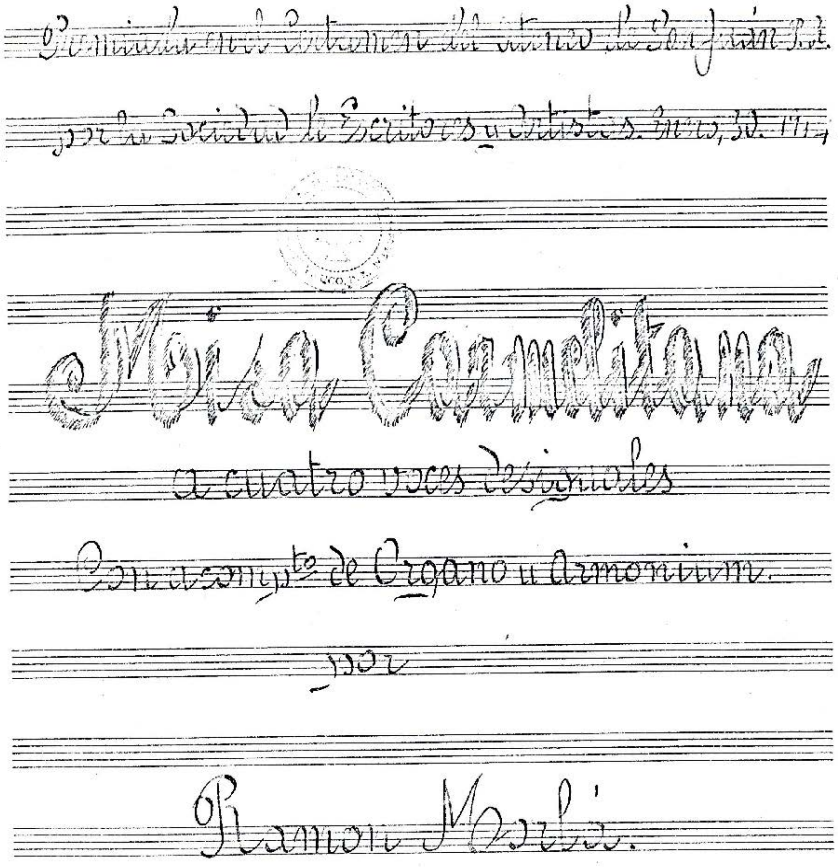

Figura 1: Portada del manuscrito de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá, partitura resguardada en el Archivo General de Puerto Rico

Basados en las consideraciones anteriores, es posible establecer como periodo de estudio los años 1871-1914. Cuando Ramón Morlá nació, Europa atravesaba por el post-romanticismo musical y en España ya proliferaban las sociedades corales dentro de la clase obrera catalana como consecuencia del proyecto cultural del músico bereber José Antonio Clavier. Así mismo, el afamado compositor Miguel Marqués ya había dado rienda al sinfonismo siguiendo la estética austro-germana, pero con un éxito limitado pues la zarzuela figuraba entre las primeras preferencias del público ibérico. A la par, la música nacionalista española se consolidaba gracias a los estudios folclóricos de Felipe Pedrell.

Durante la década de 1890 Morlá se trasladó a Puerto Rico y tuvo que enfrentarse a dos nuevas tradiciones musicales cuyo punto de quiebre fue la victoria estadounidense en la Guerra Hispanoamericana y la consecuente entrega de Puerto Rico como botín de guerra.

Con relación al panorama musical puertorriqueño de finales del siglo XIX, Fernando Callejo indica que ya existía una escuela pianística consolidada gracias a los maestros de origen catalán que a su vez contaban con reconocidos discípulos en distintas localidades insulares. De igual manera, entre las agrupaciones instrumentales preexistentes se encontraban la orquesta de la sociedad artística fundada por los señores Gutiérrez Callejo y Meléndez en 1865, la orquesta de la Catedral de San Juan y las orquestas de las iglesias de San José y San Francisco. Estas tres últimas orquestas se hicieron conocidas por interpretar obras sacras de los compositores puertorriqueños Delgado, Gutiérrez, Dueño, Ledesma y Callejo, así como de compositores extranjeros. Dicho panorama orquestal permitió a Felipe Gutiérrez y Espinosa incursionar en los diversos géneros musicales hasta consolidarse y destacar como compositor de música sacra y sinfónica.[17] Callejo y Campos Parsi coinciden en que por aquellos años la vida cultural insular se concentraba en San Juan y Ponce y que las bandas militares, cuyo repertorio incluía las canciones de moda y selecciones de las óperas italianas y francesas, habían ocupado un sitial importante en la vida cultural de la capital.[18] Coincidentalmente, al igual que en la España que dejó Morlá, en Puerto Rico la zarzuela también se había arraigado como la principal preferencia del público y, según refiere Campos Parsi, la zarzuela "fue la principal ventana de comunicación musical con el resto del mundo."[19]

---

[17] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos portorriqueños* (Puerto Rico: Tip. Cantero Fernandez & Co, 1915) 37-44.

[18] Ibid.

[19] Héctor Campos Parsi, *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico Vol.7,* 1976, 178-181.

Incluso, antes de la llegada de Morlá, la danza puertorriqueña ya se había asentado en el imaginario colectivo como parte de la propuesta nacionalista que inició con otros antecedentes artísticos como el costumbrismo del "El Gíbaro" de Manuel Alonso (1849) y la ópera nativista "Guarionex" de Felipe Gutiérrez y Espinosa (1854). Según Campos Parsi, gracias a la obra del pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk,[20] "la élite [puertorriqueña], que hasta entonces miraba hacia Europa solamente, mira hacia sus raíces con renaciente interés."[21] Consideramos que este planteamiento influyó en Juan Morel Campos (1857-1896) y a largo plazo llevaría a que -de acuerdo a las notas de Allende-Goitía- la generación de compositores que surgió entre 1890 y 1930[22] apostara por una estética musical "afrancesada" y viera en el estudio de la música europea el medio idóneo para "desarrollar danzas, valses, mazurcas y polkas criollas de concierto, a la vez que un repertorio vernáculo de misas, sonatas, sinfonías, música de cámara, óperas y zarzuelas."[23]

Con respecto a Morlá, el hecho de haber sido formado en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y la concurrente apuesta que los compositores contemporáneos puertorriqueños hicieron por el estudio de la música europea como único medio para desarrollar la música nacional explicarían por qué él consideraba la música de Beethoven, Mozart, Haydn y Gluck como "música seria" y veía necesaria la enseñanza sobre los compositores clásicos a los niños en las bandas y escuelas. Por otro lado, Morlá coincidía con Chavier tanto en la visión estética como en la idea de no limitarse a la composición de

[20] Ibid. Según el autor, Gottschalk llegó a Puerto Rico en 1857 y su propuesta fue tratar el material autóctono bajo los cánones de la estética europea.

[21] Ibid., 90-91.

[22] A saber: Arístides Chavier, Fernando Callejo y Ferrer, Julio Carlos Arteaga, Pedro Arcílagos, Domingo Cruz y Gutiérrez, Francisco Cortés, Manuel Martínez Plee, Ángel Mislán, Gonzalo Núñez y Braulio Dueño Colón.

[23] Noel Allende-Goitía, *Las músicas de los Puerto Ricos: una breve introducción a su estudio*, 139-140.

danzas puertorriqueñas.[24] No obstante, Callejo aclara que Chavier no desdeñó la danza puertorriqueña sino el hecho de considerarla como única finalidad compositiva del pueblo puertorriqueño.[25]

Si nos centramos en el ámbito de la música sacra en Puerto Rico, tenemos que la Misa Carmelitana fue compuesta en el seno de una larga tradición de composición de música religiosa heredada del pasado colonial hispano católico que a su vez fue cercenada por la nueva administración estadounidense de raigambre esencialmente protestante. Gracias a las anotaciones de Daniel Mendoza de Arce y Robert Stevenson sabemos que durante la administración española la catedral de San Juan fue el centro de muchas actividades musicales debido a la presencia de maestros organistas y otros instrumentistas contratados para tocar en las actividades religiosas.[26] Antes de la llegada de Morlá a Puerto Rico, la catedral de San Juan ya había tenido como destacados maestros de capilla a Juan Vicens, Isidro Martí, Ramón de Seguer y Domingo Delgado, siendo este último el maestro de Felipe Gutiérrez y Espinosa, y quien en palabras de Mendoza de Arce, fue el compositor de música religiosa más importante durante la segunda mitad del siglo XIX.[27] Según las descripciones hechas por Braulio Dueño Colón, Felipe Gutiérrez y Espinosa, siguiendo los lineamientos de Domingo Delgado, renovó y depuró la música catedralicia al desterrar extravagancias como el uso de material melódico folclórico o popular en la música religiosa, convirtiéndose también en uno de los últimos maestros de capilla de la catedral de San Juan como consecuencia del cambio de soberanía.[28] Por consiguiente, mientras Olivieri describe a

---

[24] Noel Allende-Goitía, *Las músicas de los Puerto Ricos: una breve introducción a su estudio*, 140, 159.

[25] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos portorriqueños,* 86.

[26] Robert Stevenson, "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900," *Revista/Review Interamericana* 8, no. 4 (Winter 1978-79): 546-568.

[27] Daniel Mendoza de Arce, "Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857," *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 10, no. 1 (1989): 61-62.

[28] Héctor Campos Parsi, *La Gran Enciclopedia de Puerto*, 185-186.

Morlá como el continuador del trabajo sinfónico coral que habían realizado Felipe Gutiérrez y Espinosa y Braulio Dueño Colón;[29] Canino afirma que "Ramón Morlá fue el último eslabón musical español que enlazó la antigua tradición hispánica y europea con las nuevas corrientes musicales introducidas en Puerto Rico después de la invasión norteamericana de 1898."[30]

A propósito del contexto musical posterior a la invasión estadounidense en 1898, Rafucci, citado por Mareia Quintero Rivera, denuncia que, tras la ocupación militar, el empeño de la nueva administración era ejercer un "tutelaje civilizador" sobre la que hasta entonces había sido una colonia de España.[31] Aunque el artículo de Quintero trata sobre la "Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña" de 2004, algo que merece destacarse es que dentro del debate sobre aquello que ha de considerarse como música regional autóctona, específicamente en el contexto caribeño,[32] no se ha tomado en cuenta a la copiosa producción musical sacra, como sí ha sucedido con la música campesina, la danza, la plena y la bomba a pesar de que éstas manifestaciones compartan en común el origen colonial español. En la misma línea, Fernando Callejo expone que después de la invasión estadounidense la música religiosa entró en decadencia y su celosa práctica se limitó a la localidad de Ponce.[33]

La ausencia de la música sacra dentro del debate lleva a inferir que para la época en que se compuso la Misa Carmelitana (1905-1914) -a pesar del valor académico que Dower, Olivieri y Canino reconocen a la música sacra en Puerto Rico- éste tipo de trabajos no estaban destinados a ser considerados

---

[29] Luis Olivieri, *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016),* 21.

[30] Marcelino Canino, "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español…," 215-216.

[31] Mareia Quintero Rivera, "Políticas Culturales En Torno a La Música Tradicional Puertorriqueña", *Latin American Research Review* (Julio 2013), 33.

[32] Ibid., 39-40.

[33] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos portorriqueños,* 54.

como parte de la identidad puertorriqueña (a diferencia de lo que sí sucedió en países europeos como Alemania, Inglaterra e Italia donde la música sacra sí se considera como parte de la identidad nacional y permite identificar el lugar de procedencia una vez ha sido escuchada). Por el contrario, estaba destinada a ser poco valorada e incluso olvidada por el imaginario colectivo de los habitantes insulares. Incluso antes de la invasión, la música sacra en Puerto Rico también se encontraba en crisis. Basta considerar las notas de Fernando Callejo acerca de los problemas que enfrentó Felipe Gutiérrez y Espinosa, entre ellos: 1) la crítica que acusó a Gutiérrez y Espinosa de escribir música distractora del fervor religioso, imponiendo por ende cierta estética en perjuicio de la voz interna, la fluidez melódica y la técnica compositiva; 2) la deficiencia técnica de los músicos de la Catedral de San Juan para quienes Gutiérrez y Espinosa escribían y la limitada posibilidad de contratar instrumentistas.[34]

Extrapolando las notas de Callejo al caso de Morlá, es posible postular que la obra del maestro catalán, pese a ser considerado como heredero de una gran tradición de música sacra, haya estado destinada al olvido pues tuvo que enfrentarse a una idiosincrasia compositiva conservadora que ahogaba la libertad melódica y alejaba a los compositores del contexto sociocultural inmediato. Recordemos que la fluidez melódica natural es una consecuencia de la permeabilidad del compositor hacia su entorno inmediato, al margen de si la técnica a emplear es calificada de "arcaica" o "novedosa." Como consecuencia, la Misa Carmelitana se compuso en un contexto más enfocado en la técnica de composición que en el oyente y que también pasaba nuevas necesidades culturales derivadas directamente del cambio de soberanía. A causa del discurso "civilizador" del nuevo soberano (sinónimo

[34] Fernando Callejo Ferrer, *Música y músicos portorriqueños*, 112-113.

de imponer y erradicar), muchas manifestaciones culturales, tanto populares como académicas, tuvieron que competir por obtener un espacio en el inconsciente colectivo y ser consideradas como símbolo de puertorriqueñidad para así sobrevivir al paso del tiempo.

Probablemente, el error de Morlá -fruto de tener una postura conservadora en la composición sacra y reservar el material folclórico para la música secular- fue ignorar que los oyentes daban mayor importancia a la melodía que a la técnica. De igual manera, al seguir una perspectiva europea que daba por sentado el conocimiento de la tradición musical sacra en el inconsciente colectivo de los habitantes del viejo continente, no es de extrañar la poca estima que recibieron sus obras y el rápido olvido después de la invasión norteamericana y la muerte del compositor.

¿Qué influencias estéticas se aprecian en la Misa Carmelitana?

Como dato inicial, Amaury Veray, citado por Dower, afirma que Ramón Morlá y José Quintón (contemporáneo de Morlá), luego de adoptar las costumbres locales y colaborar con los compositores insulares, crearon la "auténtica música puertorriqueña", destacando que la formación recibida por Morlá en el Conservatorio de Barcelona "le permitió trabajar con nuestros temas rústicos y la música folclórica además de las formas europeas, como se aprecia en sus *Aires de la montaña*, *Mosaicos Puertorriqueños* y sus *Variaciones sobre el seis chorreao*... Su tríptico de danzas, *La Santa María, La Pinta y La Niña.*"[35] Sin embargo, como mencionamos anteriormente, Morlá asumió una postura conservadora en la composición de la música sacra a diferencia de Quintón, quien, según Olivieri, dentro

[35] Catherine Dower, *Sacred Music,* 19.

de su *Requiem* incluyó "especialmente en el Agnus Dei y en una que otra glosa melódica de la obra...elementos tradicionales de la música puertorriqueña."[36]

En lo que a la partitura respecta, aunque Canino y Dower mencionaron que en la Misa Carmelitana hay una alternancia entre coro y solistas, en la partitura que yace dentro del Archivo General de Puerto Rico no se ha encontrado ninguna especificación que dé a entender dicha alternancia. Probablemente dicha intervención solista se trate de la antífona gregoriana que precede al Gloria y al Credo.

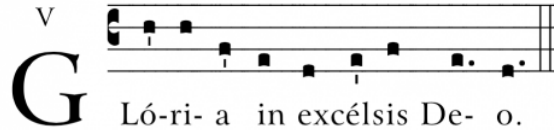

Figura 2: Antífona del Gloria, extraída del Antiphonale Monasticum, Solesmes, 1934, p. 243.

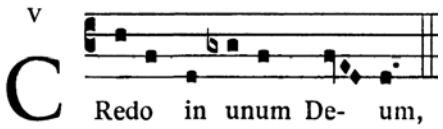

Figura 3: Antífona del Credo III, extraída del Misal Gregoriano, Solesmes, 1990, p. 139.

Continuando con la descripción de la partitura de Morlá, a primera vista resulta obvio que estamos frente a una obra tonal cuya textura es principalmente homofónica, sin dejar de lado las florituras interpretadas por el órgano. Asimismo, Morlá utiliza constantemente ciertos cromatismos como notas de paso para acelerar el ritmo armónico.

El *Kyrie* se encuentra escrito en la tonalidad de Sol mayor y se asemeja a una forma ABA, sin embargo, no se aprecia un gran contraste temático y tonal entre secciones. Aunque se observan acordes

[36] Luis Olivieri, "La misa de Réquiem de José Ignacio Quintón," *Revista Coral* 4, no. 1 (Marzo 1981): 5.

de dominantes secundarias, éstas no tienen propiamente una función modulatoria sino de acentuación de ciertos grados tonales. Por ejemplo, el discurso armónico de la sección A puede resumirse en las siguientes funciones: I, V/ii, ii, V/ii, N/VI, V/ii, V/V, V, lo que lleva a una estructura armónica: I, ii, V, también presente en la sección B.

Figura 4: Extracto del "Kyrie" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Pulse aquí para escuchar y ver la partitura del Kyrie de la Misa Carmelitana

Figura 5: Extracto del "Kyrie" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Otro aspecto a considerar es el uso del contrapunto imitativo que se desenvuelve con total independencia melódica, sin descuidar la homofonía. Por ejemplo, en el presente extracto del *Kyrie*, cuando el bajo introduce la frase "*Christe eleison*", la primera característica melódica apreciable es una escala descendente que luego es imitada por la voz de soprano, manteniendo la constante rítmica de negras que caracteriza al sujeto. De similar manera, la entrada del tenor expone un motivo melódico conformado por corcheas en ascenso cromático y es imitada rítmicamente por la voz de contralto, pero no exhibe necesariamente el mismo ascenso cromático. En suma, aunque los dos pares de entradas sean

melódicamente parecidos por tratarse de una imitación no estricta, son rítmicamente idénticos.

Figura 6: Extracto del "Kyrie" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Figura 7: Extracto del "Kyrie" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Con respecto al *Gloria*, este se encuentra escrito en función de la tonalidad de Re menor y obedece a la siguiente estructura:

Sección	Parte	Tonalidad
A	Et in terra pax	Re menor
B	Gratias agimus tibi	La mayor
C	Qui tollis peccata mundi	Re mayor
A	Cum Sancto Spiritu	Re menor

En cuanto a las texturas y técnicas contrapuntísticas, se aprecia que mayormente se trata de una textura homofónica (tal como se observa en las secciones A y C), sin perjuicio de que en la sección B el compositor recurre al contrapunto imitativo. A continuación, mostramos extractos de las secciones A y C:

Figura 8: Extracto del "Gloria" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Figura 9: Extracto del "Gloria" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Como había mencionado , la sección B por el contrario se caracteriza por presentar un contrapunto simple de tercera especie con algunas entradas imitativas:

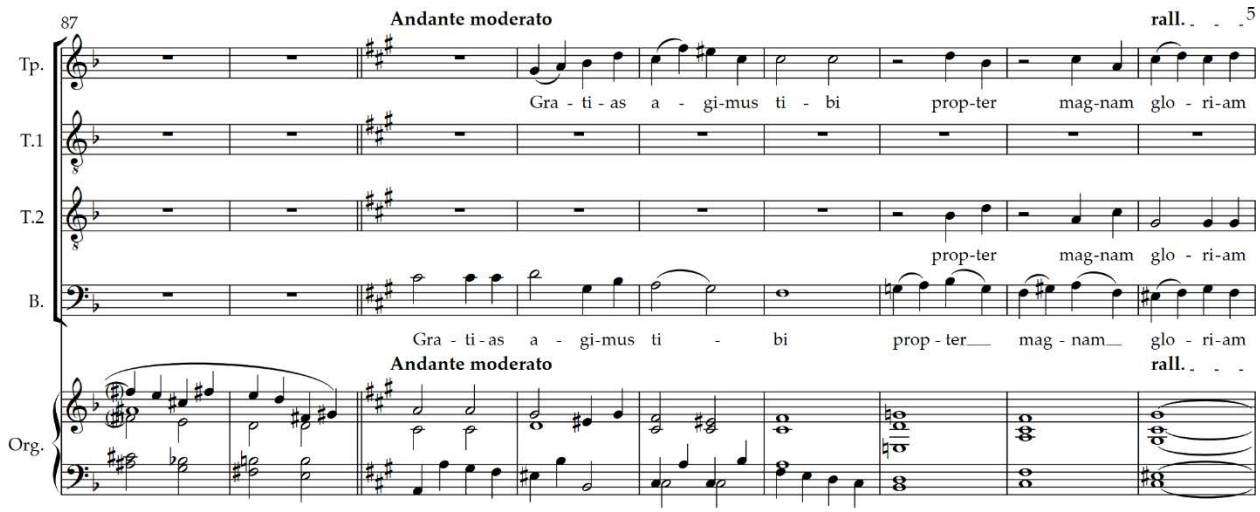

Figura 10: Extracto del "Gloria" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Figura 11: Extracto del "Gloria" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Por otro lado, el Credo, aunque exhiba una textura homofónica, es la parte que más variedad temática y secciones ofrece además de gozar de gran dramatismo conforme al texto litúrgico y su estructura obedece a una forma ternaria. En efecto, el Credo consta de seis secciones, de acuerdo con el siguiente esquema:

Sección	Parte	Tonalidad
A	Patrem omnipotentem	Sol mayor
B	Et incarnatus est	Mi menor
C	Crucifixus	Mi menor
D	Et resurrexit	Re mayor
E	Et in Spiritum Sanctum Dominum	Sol mayor
A	Et vitam venturi saeculi	Sol mayor

No obstante que en la sección inicial el Tenor 1 presenta un sujeto diferente a la respuesta de las demás voces, es posible observar que la respuesta presentada por el Tiple es imitada por el Tenor 2 (canon a la 3ra) y el Bajo (canon a la 6ta).

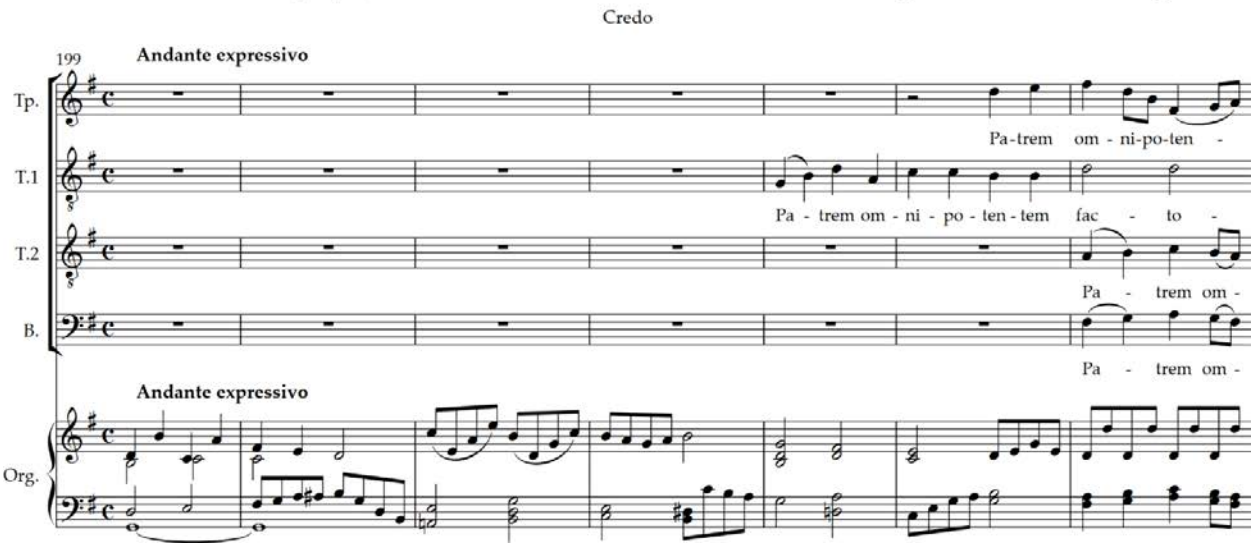

Figura 12: Extracto del "Credo" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Un pasaje que resulta peculiar es el *Maestoso* en el que el coro canta al unísono el texto "*Genitum non factum*", destacando que desde el compás 236 Morlá va preparando el unísono del compás 239 mediante la simplificación progresiva de la armonía a cuatro voces en una armonía a dos voces. Consecuentemente, el unísono del compás 238 en el que el coro pronuncia en la frase "*Genitum non*

factum consubstantialem Patri" (engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre) resalta musicalmente la unidad del Padre y el Hijo.

Figura 13: Extracto del "Credo" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

En contraste, la secciones que corresponden a "*Et incarnatus*" y "*Crucifixus*" están escritas en tonalidad menor, con la diferencia que mientras en la primera parte se aprecia una textura homofónica

entre las voces, en la segunda por el contrario las distintas voces tratan de conservar cierta identidad melódica entre sí.

Figura 14: Extracto del "Credo" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Un detalle que llama la atención es la ausencia de acompañamiento instrumental en el pasaje que corresponde al texto "*Et homo factus est*" (y se hizo hombre). Probablemente también se trate de un

recurso figuralista que retrata la humildad de la condición humana, más aún si tomamos en cuenta que en la sección siguiente *Crucifixus*, el compositor retoma el acompañamiento instrumental.

Figura 15: Extracto del "Credo" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

De igual manera, en el siguiente pasaje también se aprecia el uso de recursos figuralistas toda vez que el texto "*Et unam Sanctam Catholicam*" es entonado por los tiples y segundos tenores al unísono - conforme al significado de la "unidad" mientras que en el verso "*et apostholicam Ecclesiam*" las cuatro

voces retoman la armonía a cuatro voces y la textura homofónica, lo cual acentúa el significado de la universalidad de la Iglesia.

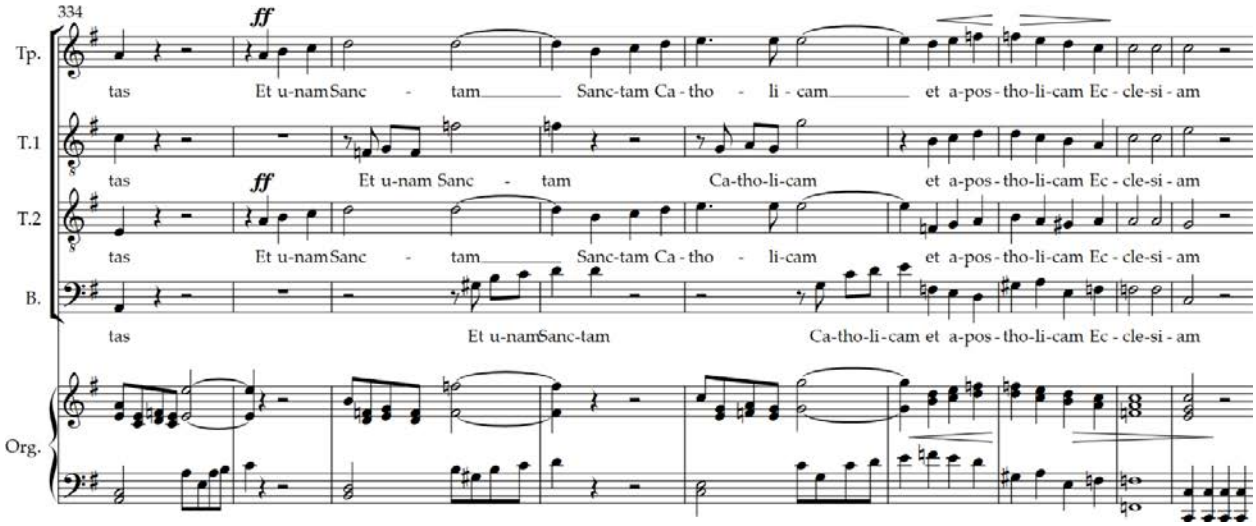

Figura 16: Extracto del "Credo" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Como habíamos mencionado anteriormente, el Credo obedece a una forma ternaria ABA, con algunas salvedades en los últimos compases en lo que a cadencias finales respecta. Por otro lado, en el *Sanctus* el contenido temático es más simple que en las partes anteriores de la misa y mantiene la misma textura homofónica.

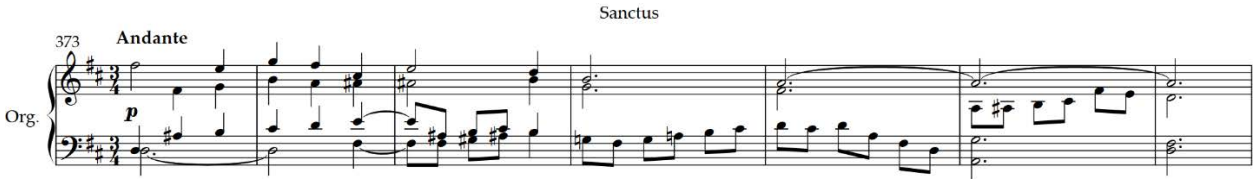

Figura 17: Extracto del "Sanctus" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Ahora bien, es necesario destacar que, en las dos últimas partes, Morlá conserva la unidad y coherencia interna de la Misa Carmelitana de dos maneras distintas. Además del *Agnus Dei* que exhibe el mismo material del *Kyrie* aunque con ligeras variaciones-de manera similar a otras misas-, el Benedictus retoma el material de *Et incarnatus* del Credo.

Figura 18: Extracto del "Benedictus" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Finalmente, como habíamos mencionado, el Agnus Dei es similar al Kyrie. Si bien conserva el material de la parte instrumental, la textura contrapuntística que caracterizó al Kyrie es reemplazada por una textura homofónica que a su vez se desenvuelve de manera antifonal entre las voces.

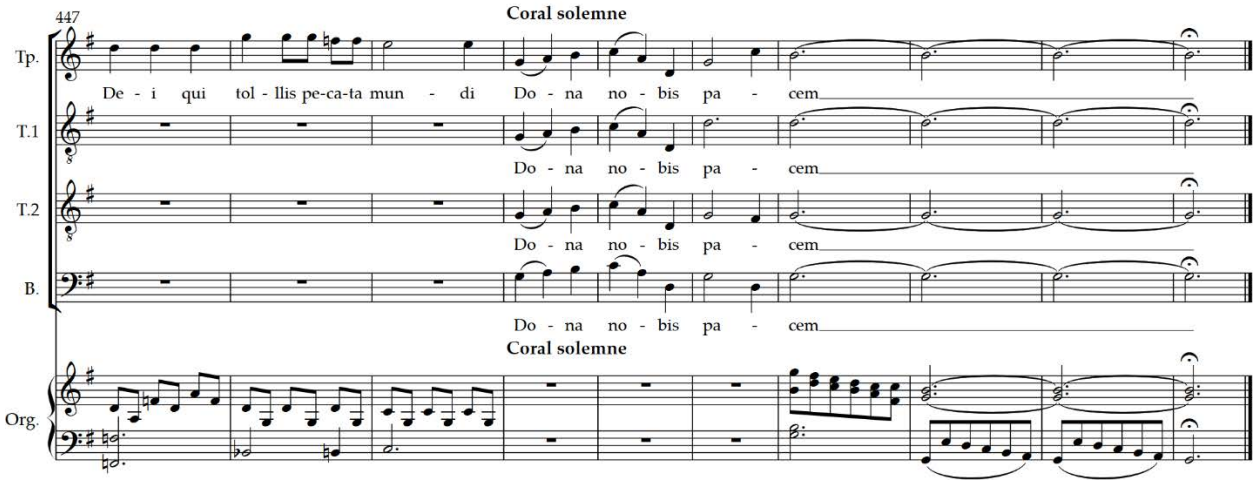

Figura 19: "Agnus Dei" de la Misa Carmelitana de Ramón Morlá. Digitalización directa desde el manuscrito del compositor, hecha por Luis F. Ruiz-Pacheco.

Como hemos podido observar, en la misa se aprecia el academicismo de Morlá en el tratamiento de las melodías y motivos rítmicos, así como su observancia de la tradición heredada por Domingo Delgado y Felipe Gutiérrez pues en ningún pasaje de la partitura se aprecia la inclusión de algún motivo folclórico o alguna reminiscencia de la canción popular (como sí sucedió por ejemplo con una compositora posterior, Esther Alejandro, que compuso un Gloria en el estilo de danza puertorriqueña).

Figura 20: Extracto del Gloria compuesto por Esther Alejandro, partitura encontrada en la biblioteca de Luis Olivieri.

Aunque Dower afirma que "la música de Morlá revela que él llevaba la influencia operística del siglo pasado [XIX] al siglo XX" y que además fue "un excelente organista que también llevó consigo la tradición instrumental de las iglesias durante las primeras décadas del siglo XX,"[37] discrepo sobre la primera parte de dicha afirmación. Amparado en las descripciones hechas sobre la Misa Carmelitana, he observado que los motivos melódicos y rítmicos del coro no están cargados de florituras ni tampoco involucran saltos interválicos amplios o movimientos ágiles. Menos aún hay alternancia con solistas. Asimismo, el acompañamiento instrumental es sobrio y obedece a la misma textura homofónica del coro. Sin embargo, nos es posible identificar ciertas similitudes con la música sacra de Felipe Gutiérrez y Espinosa, para lo que tomamos como ejemplo comparativo el "*Te Deum*" del mencionado compositor. Si bien es cierto el "*Te Deum*" guarda una gran proximidad estética con la música de Rossini (basta observar dicha similitud en los extractos de la parte del tenor solista que exponemos a continuación). Es importante señalar que al igual que la Misa Carmelitana, ambas obras siguen los cánones del estilo clásico galante.

[37] Catherine Dower, *Sacred Music,* 19.

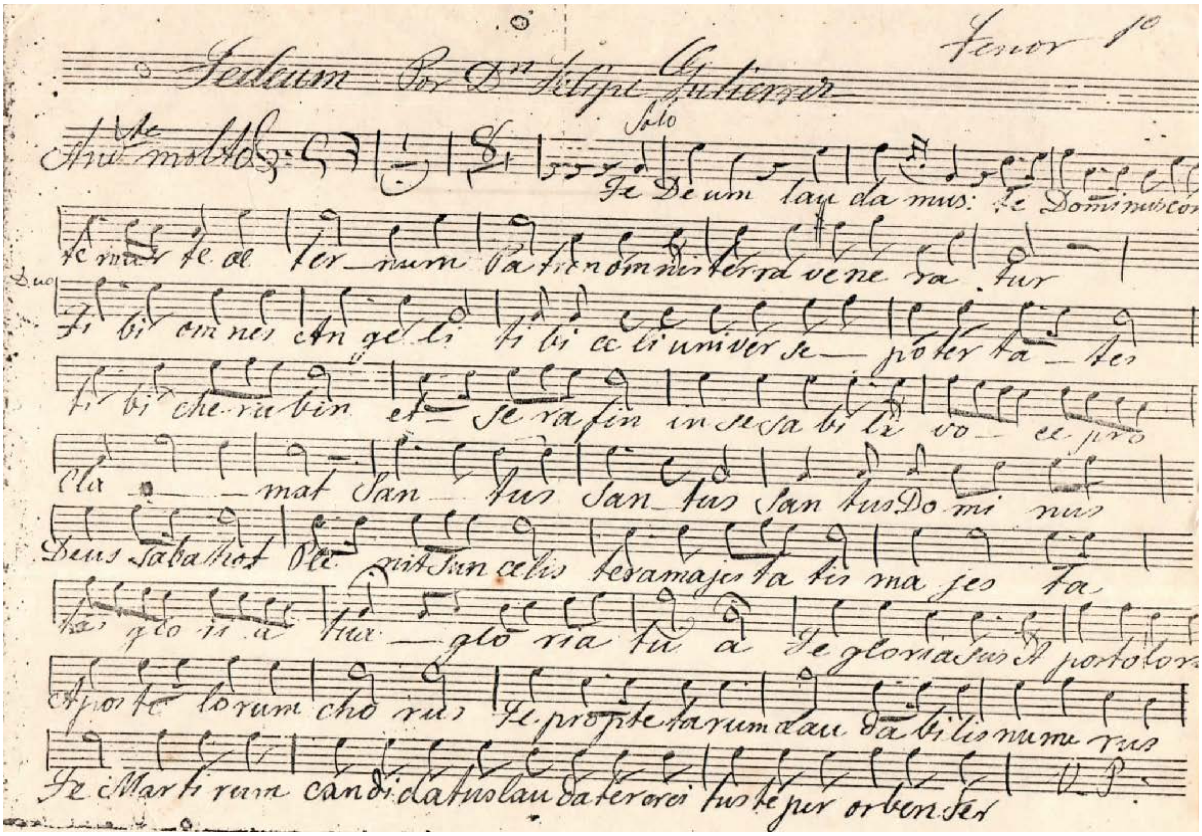

Figura 21: Extracto del Te Deum compuesto por Felipe Gutiérrez y Espinosa, partitura encontrada en la biblioteca de Luis Olivieri.

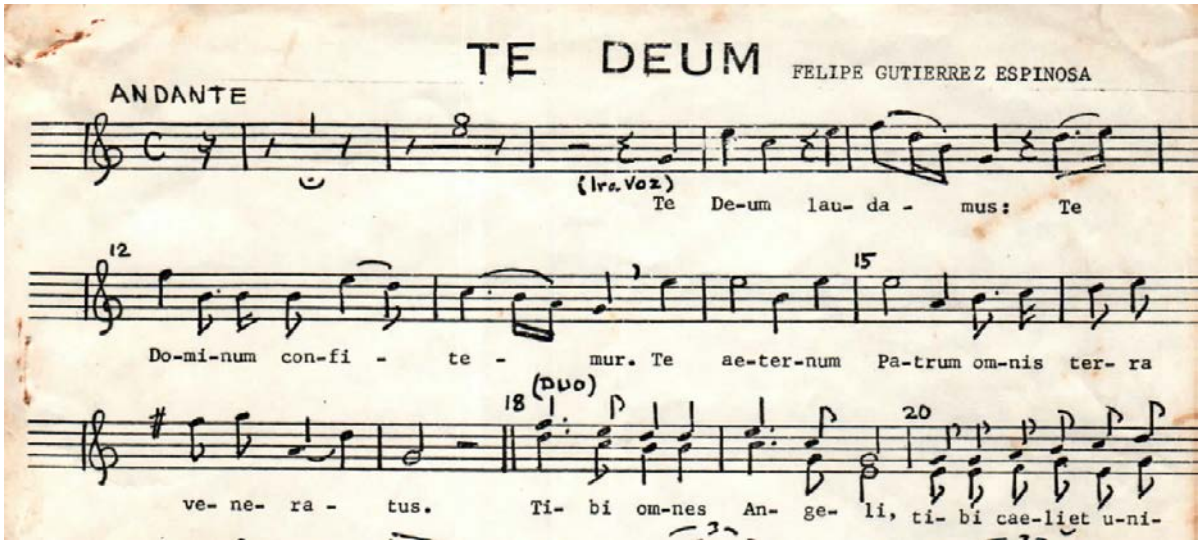

Figura 22: Extracto del “Te Deum” compuesto por Felipe Gutiérrez y Espinosa, edición de Luis Olivieri. partitura encontrada en la biblioteca personal del mencionado director coral.

Figura 23: Extracto del "Te Deum" compuesto por Felipe Gutiérrez y Espinosa, edición de Luis Olivieri. Partitura encontrada en la biblioteca personal del mencionado director coral.

En suma, las influencias estéticas que se observan en la Misa Carmelitana corresponden a las del estilo clásico galante, a la vez que los materiales rítmicos y melódicos son marcados y en conjunto establecen una textura homofónica. Además, la similitud entre el "*Kyrie*" y el "*Agnus Dei*" permite concluir que la Misa Carmelitana sigue los lineamientos de unidad temática observados en otras misas compuestas con anterioridad.

¿Cuál es el aporte y valor de esta obra para la música puertorriqueña?

La valoración de la importancia de la obra de Morlá para la música puertorriqueña puede ser abordada desde dos momentos históricos: para el momento en que fue compuesta y para el contexto actual. Sobre el primer punto, Olivieri afirmó que:

> Durante su labor como organista de la Catedral de San Juan, la música coral volvió a florecer en dicha iglesia... Sin duda que el trabajo de Morlá como compositor, organista y director orquestal y coral dio un gran impulso a la música coral en nuestro país, especialmente la música en el repertorio sinfónico-coral. En cierto modo Morlá continuó en este sentido el trabajo sinfónico coral que habían realizado Felipe Gutiérrez y Espinosa y Braulio Dueño Colón.[38]

Tal cita permite concluir que la Misa Carmelitana constituye un intento de continuar con la tradición de composición de música sacra cultivada por maestros como Gutiérrez y Espinosa y Dueño Colón en medio de un Puerto Rico hispano que amenazaba con desaparecer. No obstante, esta conclusión parcial versa sobre el intento de preservación y no sobre su efectividad. Discutir sobre el valor de la Misa Carmelitana para el contexto actual involucra preguntarnos, con el riesgo de caer en reduccionismos: ¿qué es la puertorriqueñidad?

Usualmente el concepto "puertorriqueñidad" es asociado con otras palabras como música jíbara, seis, bomba, plena, danza; todas ellas manifestaciones culturales que son precisamente representativas de Puerto Rico. Como fue señalado por Quintero en páginas anteriores, para que muchas manifestaciones culturales sean consideradas como música regional autóctona y, por ende, dignas de protección legal, tuvieron que cumplir el requisito de interiorización en el inconsciente colectivo por la constante elaboración estética, ejecución y práctica, específicamente en el contexto

[38] Luis Olivieri, *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016),* 20-21.

caribeño. Este planteamiento constituye un arma de doble filo a la hora de legislar sobre ciertas manifestaciones culturales e incentivar su enseñanza y difusión porque exponen a la ignorancia u olvido a otras manifestaciones culturales también importantes por su valor histórico en el desarrollo y madurez de una colectividad.

Son numerosos los debates que se han hecho acerca de qué es puertorriqueñidad y más aún a partir de otro fenómeno cultural denominado como criollización, creolización o, en inglés, *creolization*. Sobre el particular, Ana María del Rosario Ísacr expresa que en el caso americano existen tres tipos de migrantes: los fundadores, los familiares y los desnudos. Los fundadores llegaron desde Europa y se aferraron a sus costumbres y tradiciones mientras que los desnudos son los africanos que, luego de ser despojados de su tierra, llegaron sin nada al nuevo mundo y tuvieron que adaptarse a las tradiciones impuestas por el migrante fundador y prácticamente empezar desde cero. El proceso sociocultural por el cual el fundador impone su cultura en la nueva tierra tanto al aborigen como al desnudo recibe el nombre de criollización.[39] En el ámbito borincano, según Allende-Goitía:

> "La ideología criolla es clara, la "puertorriqueñidad" que se definía era una europeo-descendiente. Las manifestaciones públicas de "hacer" musical y «performance» danzario, africano y africano-descendiente, se minimiza[n] o se borra[n] de la memoria histórica de lo que se quiere clasificar como *propio."*[40]

Con el devenir del tiempo la balanza se ha ido inclinando para incluir otras manifestaciones artísticas, por lo que cabe mencionar o destacar la labor del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), definido por Ricardo E. Alegría, como "[la] corporación pública dedicada al estudio, conservación,

---

[39] Ana María del Rosario Ísacr, *Criollización*, accesado el 23 de marzo de 2021, https://skfandra.files.wordpress.com/2012/02/ana_maria_del_rosario_iscar_64013_criollizacion.pdf

[40] Noel Allende-Goitía, *Las músicas de los Puerto Ricos: una breve introducción a su estudio,* 86.

divulgación y enriquecimiento de nuestra cultura nacional."[41] De igual manera, en cuanto al ámbito musical también resulta encomiable la labor de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), que como parte de su programa social de producción cinematográfica alentó la composición de música para las mencionadas producciones fílmicas así como también su preservación.[42] Sin embargo, frente a los grandes esfuerzos y aciertos del ICP y de la DIVEDCO, los debates sobre la puertorriqueñidad han llevado al riesgo de reconocer, proteger e incentivar algunos hechos culturales por encima de otros, no tanto por cumplir el requisito de la práctica constante sino por ciertos prejuicios, rencores históricos y, aunque produzca incomodidad, lo turísticamente atractivo y comercial en el contexto de la globalización. En el año1973, Ricardo E. Alegría ya había advertido este peligro al mencionar en su discurso:

> La popularidad que hoy goza todo lo "puertorriqueño" es conveniente y halagadora, pero puede resultar peligrosa, si a través de la propaganda realizada por los medios masivos de comunicación se llega a difundir la noción errónea de que nuestra cultura consiste en comer almojábanas y el lechón asado, en jugar gallos y bailar la plena; y de que mantener estas manifestaciones de la culinaria y del folklore nacional equivale a conservar la cultura puertorriqueña. Hay un gran peligro de que se difunda este concepto equivocado, pues en cualquier sociedad nacional pueden conservarse y sobrevivir elementos como los mencionados, mientras se desnaturalizan o perecen sus más altos valores.[43]

Siendo la puertorriqueñidad el conjunto de normas, valores, creencias, tradiciones y hechos histórico-culturales -buenos o malos- que forman parte del pasado e inevitable trayectoria de la

---

[41] Ricardo E. Alegría, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional* (San Juan, P.R.: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978), accesado el 19 de septiembre de 2022 https://www.icp.pr.gov/mision-del-icp/.

[42] Donald Thompson, "Film Music and Community Development in Rural Puerto Rico: The DIVEDCO Program (1948-91)" en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 26, no. 1(Spring - Summer, 2005): 102-114.

[43] Ricardo E. Alegría, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional.*

colectividad insular, lo que también incluye a los miembros de la diáspora y sus descendientes, hoy en día se observa el gran riesgo al que se encuentra expuesta: la reducción a lo turísticamente comerciable por resultar exótico y atractivo en el mundo globalizado en desmedro de otras manifestaciones y hechos que son inevitables e indelebles en la historia puertorriqueña. Sin embargo, este riesgo también es consecuencia del coloniaje sobre Puerto Rico, lo que provoca que la colectividad constantemente se encuentre en pie de lucha por sobrevivir en medio de un contexto que a corto y largo plazo amenaza con erradicarla. Por tanto, es lógico que, dadas las amenazas culturales, el colectivo de manera estratégica -e inconsciente- se aferre, incentive y fortalezca aquellas manifestaciones que le han ayudado a diferenciarse y ganar un sitial en el concierto de naciones.

Retomando algunas ideas vertidas al inicio de este artículo, la falta de identificación y apego por parte de la colectividad puertorriqueña hacia la música sacra y la crisis técnico-estética a la que ésta se enfrentaba, incluso desde antes de la invasión, llevaron a que no fuera considerada precisamente como un caballo de batalla en la lucha por la supervivencia cultural. Razonando en contrario, si el pueblo puertorriqueño hubiera acogido a la música sacra como parte de su identidad (de manera similar a los países europeos), quizás hoy sería turísticamente comerciable y, por ende, incentivada y difundida por el *marketing* y los medios de comunicación.

Frente a estos hechos, resulta encomiable la labor de los maestros Augusto Rodríguez, Luis Olivieri y Carmen Acevedo, quienes como directores corales se han encargado de difundir la música sacra puertorriqueña mediante los conciertos que organizaban al frente de agrupaciones como el coro de la Universidad de Puerto Rico del Recinto de Río Piedras, la Coral Interdenominacional o el Coro de Niños de San Juan, entre otras.

Los hechos antes mencionados nos remiten a la pregunta ¿Cuál es el aporte y valor de la Misa Carmelitana para la música puertorriqueña? Con respecto a la importancia de cualquier obra musical, pueden esgrimirse muchos argumentos a favor y en contra, siendo los más comunes aquellos que tratan sobre la estética seguida por los compositores, dándose el lujo de alabar a unos y despreciar a otros. Sin embargo, considero que el aporte inicial está en haber constituido un intento de continuar con la tradición de composición de música sacra heredada de siglos anteriores. Por tanto, la Misa Carmelitana es el testimonio de un momento histórico-musical concreto, entiéndase la transición cultural y cambio de soberanía durante las primeras décadas del siglo XX dentro de la larga tradición de música sacra puertorriqueña.

Asimismo, el propósito de este ensayo no ha sido analizar el contexto e influencias estéticas en la Misa Carmelitana de Ramón Morlá Trenchs para defender la peculiar estética -original o no- del compositor pues cada compositor es dueño de su propia visión estética y creatividad en medio de un contexto particular a consecuencia de las propias decisiones, sino para defender su valor intrínseco como un eslabón importante en la historia de la música puertorriqueña y testimonio de la comunión entre Puerto Rico y el resto de la música occidental -así como al día de hoy lo son los réquiems de Raymond-Torres Santos, Noel Allende-Goitía y José Quintón, la *Misa Romana* de Carlos Ovidio Morales, el *Domine ne in furore* de Domingo Delgado, el *Padre Nuestro* y *Gloria* de Esther Alejandro, el *Cántico de Simeón* de Roberto Milano, el *Tantum Ergo* de Juan Bautista Quintón o el *Salve #8* de Felipe Gutiérrez y Espinosa-, En suma, toda producción artística o intelectual, por más pequeña que sea, es importante para la colectividad de un país.

Conclusiones

El Maestro Ramón Morlá Trenchs (1871-1953) fue un compositor de origen catalán que se trasladó a Puerto Rico entre los años de 1896 y 1898. Heredero de una tradición musical por parte de su padre, quien también era organista, tuvo que realizar distintas actividades a la musical para subsistir en la isla. Asimismo, dentro de su producción compositiva destacan una variedad de misas, zarzuelas y cuartetos. Fue una figura relativamente importante o respetada entre los años 1900 y 1950. Una de las composiciones por las que se hizo conocido fue la Misa Carmelitana (compuesta en 1905 y revisada en 1914).

Contextualmente, tenemos que Morlá nació en un entorno donde la zarzuela ya estaba arraigada en las preferencias del público. De igual manera, cuando llegó a Puerto Rico conoció un panorama donde además de la preferencia por las zarzuelas españolas, las danzas puertorriqueñas ya habían alcanzado la madurez y consolidación dentro del imaginario puertorriqueño, sin dejar de lado una decadente escuela de música sacra.

Respecto de las influencias estéticas en la Misa Carmelitana, el análisis descriptivo de la partitura arroja como aspectos resaltantes el uso de ciertas técnicas de contrapunto imitativo en medio de una textura homofónica, así como la ausencia de motivos melódicos folclóricos, pero estéticamente distante de la música de su predecesor, Felipe Gutiérrez y Espinosa, quien había seguido una estética similar a la de Rossini.

Finalmente, la importancia de la Misa Carmelitana reside en que ésta constituyó un intento de continuar con la tradición de música sacra iniciada y cultivada en Puerto Rico durante los siglos anteriores y que había tenido como exponentes más recientes a Domingo Delgado, Felipe Gutiérrez y

Espinosa y Braulio Dueño Colón. Por otro lado, el valor de la obra en cuestión no solo reside propiamente en la estética del compositor -testimonio de una perspectiva y una época determinada- sino en que ésta constituye un eslabón importante en la historia de la música puertorriqueña y es el testimonio de la comunión entre Puerto Rico y el resto de la música occidental.

Referencias

Alegría, Ricardo E. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978. Accesado el 19 de septiembre de 2022. https://www.icp.pr.gov/mision-del-icp/.

Allende-Goitía, Noel. *Las músicas de los Puerto Ricos: una breve introducción a su estudio.* San Juan: Ediciones Clara Luz, 2013.

Callejo Ferrer, Fernando. *Música y músicos portorriqueños.* Puerto Rico: Tip. Cantero Fernández & Co, 1915.

Campos Parsi, Héctor. *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico Vol.7*, 1976.

Canino Salgado, Marcelino. "La música, músicos y sus instrumentos en el Puerto Rico colonial español: la aportación europea." Dirigido por Luis Gonzales Vales (2010). *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia, Incorporación de nuevos académicos 2006-2009.* Vols. 26-30 Nos. 71-80. Puerto Rico, Enero 2006 – Julio 2010.

Dower, Catherine. *Sacred Music* 106, no. 2, 1979.

Ísacr, Ana María del Rosario. *Criollización*. Accesado el 23 de marzo de 2021. https://skfandra.files.wordpress.com/2012/02/ana_maria_del_rosario_iscar_64013_criollizacion.pdf.

Mendoza de Arce, Daniel. "Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857." *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 10, no. 1 (1989).

Olivieri, Luis. *Historia de la música coral en Puerto Rico: (1519-2016).* Editado por Emanuel Olivieri. San Juan, 2021.

Olivieri, Luis. "La misa de Réquiem de José Ignacio Quintón." *Revista Coral* 4, no. 1 (Marzo 1981), Sociedad Puertorriqueña de Directores de Coros, 1981.

Quintero Rivera, Mareia. "Políticas culturales en torno a la música tradicional puertorriqueña." *Latin American Research Review* 48, no.4 (2013): 30- 49.

Stevenson, Robert. "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900." *Revista/Review Interamericana* 8, no. 4 (Winter 1978-79).

Thompson, Donald. “Film Music and Community Development in Rural Puerto Rico: The DIVEDCO Program (1948-91).” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 26, no. 1 (Spring - Summer, 2005).

Bases de Datos Web

FamilySearch, base de datos operada por los miembros de “La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.” Accesado el 11de abril de 2021. https://www.familysearch.org.