

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente

*La música en las catedrales
del México Independiente*



Universidad Nacional Autónoma de México

13/14

Nueva época
Marzo 2023

In memoriam
Montserrat Galí Boadella
(1947-2023)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 13/14, marzo de 2023**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella[†], Silvia Salgado Ruelas
y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2023, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

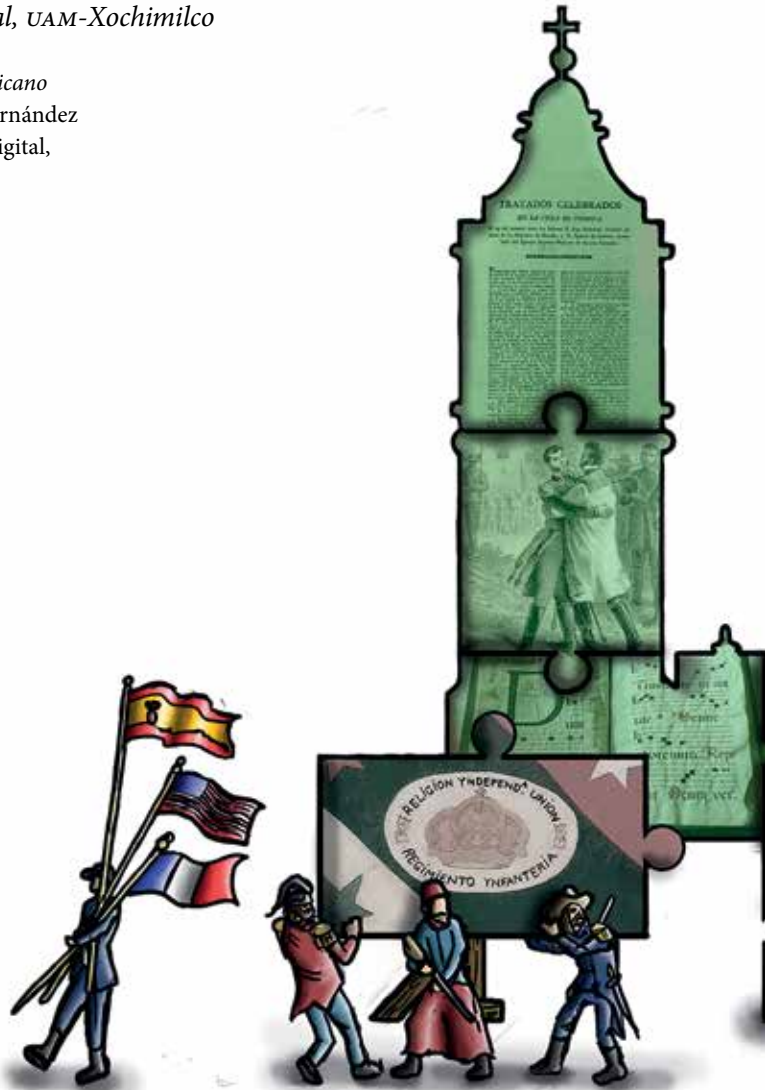
Contenido

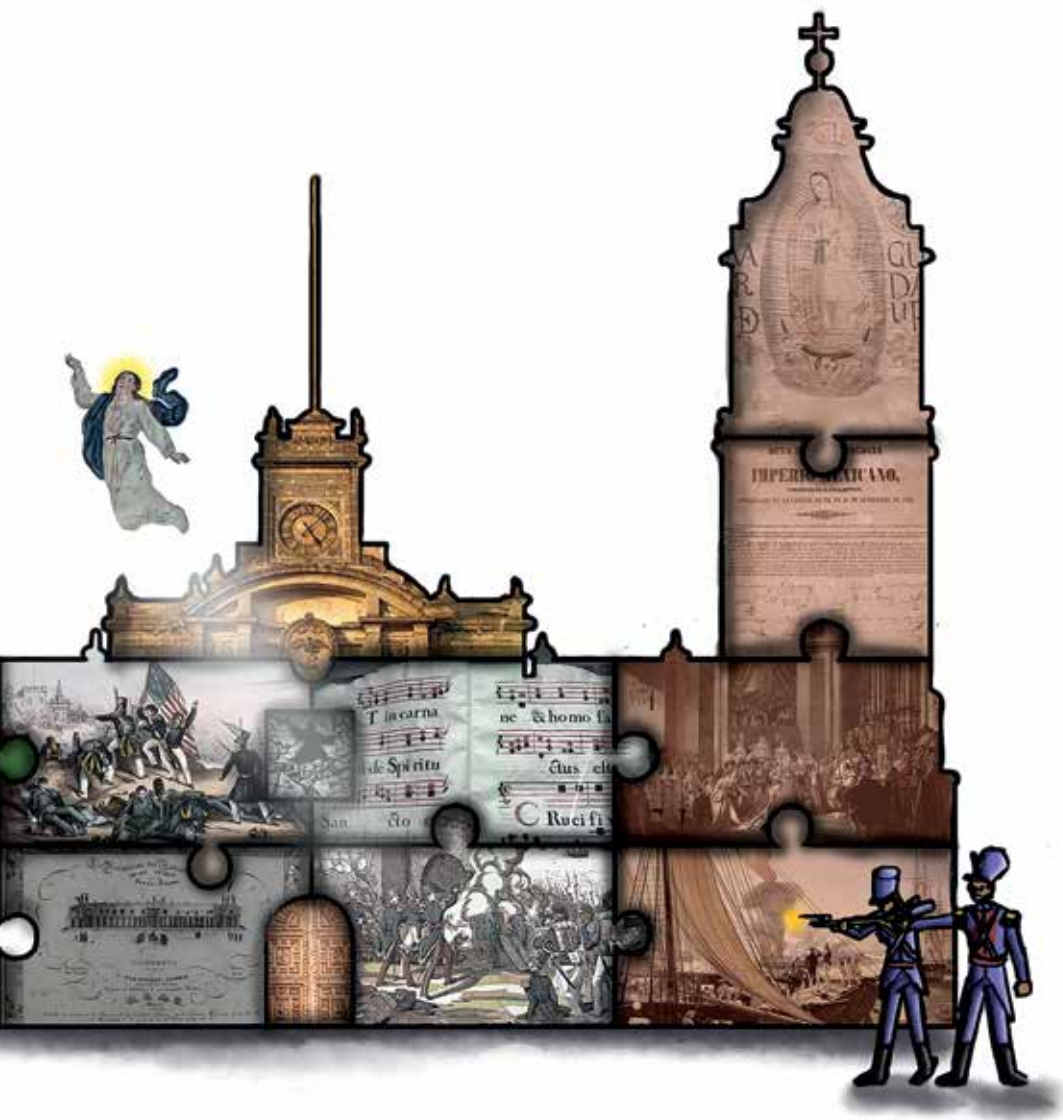
El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El <i>Requiem</i> de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analía Cherñavsky Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner: 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

El rompecabezas mexicano del siglo XIX

Tomás “Yami” Hernández Valadez
Ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco

Figura 1. *El rompecabezas mexicano del siglo XIX*. Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, 2021. Colección del autor.





Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México independiente. A manera de presentación

Lucero Enríquez Rubio

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Este número doble de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* es fruto de una efeméride: el segundo centenario de la consumación de la Independencia de México, celebrada los días 26 y 27 de septiembre de 2021 en sendos eventos internacionales patrocinados por la SRE, la Embajada de México en Indonesia, INAH TV y el IIE. En ellos presentamos las versiones acortadas de la mayoría de los artículos que contiene este número 13/14 de *Cuadernos*. Fueron el producto de un seminario que constituimos a principios de 2021 con el fin de desentrañar y comprender mejor la música que se encuentra en los archivos de catedrales de México que puede adscribirse al siglo XIX. En aquella ocasión empleamos materiales audiovisuales y textos siguiendo los principios metodológicos de la divulgación significativa en el marco del proyecto PAPIIT IT400221, en cuyo seminario transdisciplinar se concibió y diseñó la imagen para los eventos, la cual incluimos en este número; a ella me referiré un poco más adelante (véase fig. 1). Hoy, gracias a la “transmedia”, se puede acceder a esos materiales audiovisuales que complementan la mayoría de las versiones *in extenso* de aquellas presentaciones en: <http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca>.

Reflexión inicial

Las obras “del siglo XIX” que se encuentran en archivos de las catedrales de Puebla, México y Durango parecen reflejar con asombrosa precisión lo que aconteció fuera de sus muros a lo largo de un siglo bastante complicado de entender –por lo desarticulado y fragmentario que parece– y, sobre todo, de aceptar –por cuanto no somos conscientes de en qué medida hábitos, creencias, prejuicios y gustos atribuidos a ese siglo los vivimos hoy día. Esas obras y los documentos que las contienen patentizan que no es posible hacer una “historia de la música en México”, sino, más bien, descubrir muchas historias de muchas músicas. Nos muestran un tapiz caleidoscópico de microensamblajes armónicos, pero inverso: observarlas no se agota en nuestra mirada ni en una relación bilateral entre ellas y nosotros; por el contrario, nos propulsa a mirar fuera de la catedral (de ahí lo inverso) y, al hacerlo, descubrimos una realidad descoyuntada, un macrorrompecabezas fracturado en trozos incomprensiblemente adyacentes, tal y como se representa en el *Rompecabezas mexicano del siglo XIX* (fig.1).

Los temas a tratar en los artículos de este *Cuaderno* están representados en esta obra de Tomás Hernández:

- Los folios de libros de coro que se observan en el *Rompecabezas* corresponden a dos de los ejemplares de que se ocupan Silvia Salgado y Antonio Ruiz, cuyos textos abren y cierran este número 13/14 de *Cuadernos* a manera de capicúa. Ambos nos dicen que, más que frente a una historia lineal, nos encontramos frente a distintos tipos de procesos: unos circulares, otros continuos; unos más, discontinuos, incluso intermitentes.
- Los impresos con proclamas y decretos como los que adornan las torres del *Rompecabezas* son enunciados visuales que los hermanan con otros impresos que se tratan en este *Cuaderno*: excomuniones múltiples, como la referida en esta presentación, y crónicas o notas de prensa citadas por Analía Cherñavsky y Olivia Moreno; misas llegadas del sur de la Alemania católica que estudia Drew Davies y una segunda edición del *Requiem* de Mozart, cuyo uso en Puebla detalla Luisa Vilar; escenas y personajes históricos, salidos de la imprenta de Manuel Murgía, que engalanan las portadas de partituras de música de vario tipo, descritas por María José Esparza. Todos patentizan el papel de la imprenta en el siglo XIX y su coexistencia con los enormes artefactos llamados cantorales o libros de coro, de tradición medieval, que a finales de esa moderna centuria registraron prácticas musicales del Renacimiento; prácticas que perviven en pueblos originarios del México de hoy, permitiéndonos escuchar una muestra de lo que Burke llama hibridación cultural y que Antonio Ruiz explicita mostrando una

posible ruta de cómo, en el proceso de cristianización, la música de las catedrales pudo haber llegado a las comunidades más remotas de la colonia.

- Las guerras civiles, coronaciones e invasiones plasmadas en lienzos y litografías como los que se observan en el *Rompecabezas* fueron eventos de la “gran historia” que las catedrales atestiguaron y documentaron. Luisa Vilar, en su artículo, y yo, en esta presentación, nos concentramos en algunas de esas evidencias, las sacamos a la luz y las hilvanamos con el hilo de la microhistoria y la aguja de la transdisciplina para acercarnos a ellas y tratar de entenderlas.
- El Parián, representado en la portada de una partitura colocada a la izquierda de la puerta catedralicia, alude a los gustos de una clase burguesa recién nacida que tocaba el piano y asistía a conciertos públicos, de acuerdo con lo que nos refieren Olivia Moreno y Analía Cherñavsky.
- Para concluir con la fig.1: si los soldados de tres países que se llevan un pedazo del rompecabezas (la bandera del Ejército Trigarante, por cierto) constituyen una alegoría de las tres invasiones habidas en el siglo XIX y de la pérdida de la mitad del territorio, la Virgen de la Asunción volando a los cielos es, en cambio, un detalle posmoderno. En el seminario decidimos que eso es lo que debía hacer la patrona de la Catedral de México, tallada en su fachada principal: decir “adiós” al incomprensible desbarajuste de ese siglo convulso, como lo llama María José Esparza.

No sólo los archivos de música de las catedrales de Puebla, Durango y México son un paraíso para

la microhistoria que harían el deleite de cualquier alumno de Ginzburg; lo son la mayoría de los documentos que resguardan porque:

junto con los accidentes musicales añadidos, las colecciones históricamente construidas, las tachaduras y las evaluaciones escritas sobre los pentagramas, [relucen] las marcas de transformaciones en la vida musical catedralicia y en la sociedad novohispana [...] De la misma manera que en los comentarios, mensajes y pensamientos esbozados con lápiz o con tinta, [se dejan] ver fragmentos de la vida de las personas que participaron directamente de aquel mundo pasado.¹

En un primer acercamiento vemos una trama en la que hilos de grosor vario se entrelazan, se enciman, se rompen, se anudan, incluso surgen de la nada o súbitamente desaparecen, y donde la temporalidad, diacrónica y sincrónica, parece tener su propia ruta. Por ello, no es posible sacar conclusiones en algunos de los temas propuestos ni tampoco plantear marcos teóricos e hipótesis convencionales o, en mi caso, seguir el orden tradicional de una presentación. La continuidad-discontinuidad y la tradición no parecen admitir un ordenamiento a rajatabla ni tampoco conclusiones al término de un texto; más bien, propician azoros recurrentes que suelen llevar a preguntas sin respuesta. Ya con una mirada detallada, vemos aparecer una urdimbre conformada por la liturgia, la Corona, la política, la economía y la sociedad, que, como pilares, permiten el despliegue de esa desconcertante trama.

1 Lucero Enríquez Rubio y Gabriel Lima Rezende, "Presentación: reflexiones acerca del catalogar", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4 (septiembre de 2009): 3.

Liturgia, Corona y sociedad²

Acerquémonos a los cantorales, adquiridos entre 1810 y 1818, que describe Silvia Salgado Ruelas en su artículo "Libros de coro en tiempos de guerra e independencia de México, 1810-1818" y a los cantorales con signatura M01 y M02³ (el primero, con varias unidades codicológicas de ca. 1700, ca. 1740 y ca. 1890; el segundo, homogéneo, de ca. 1895), referidos y ejemplificados por Antonio Ruiz en "Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua". Analicemos la urdimbre que los sostiene, a más de unirlos a casi un siglo de distancia.

Son estos cantorales, como todos los llamados libros de coro, artefactos culturales complejos. Los encontramos en conventos, monasterios y catedrales del mundo católico a partir del siglo IX y, en la Catedral de México, a partir de ca. 1540 (folios aún existentes) y hasta ca. 1899, los de más reciente factura.

Un cantoral es paradigmático en cuanto que su diseño lógico y funcional, propio y característico, le confiere la apariencia de ser autónomo. Pero, de hecho, es interdependiente, ya que contiene tan sólo una pequeña parte de un complicado edificio conceptual e histórico que se manifiesta en textos para ser leídos, entonados, recitados o cantados; melodías para cantar algu-

2 Lo referido a la Corona española en el siguiente apartado es una síntesis de la primera parte del artículo de mi autoría "Los actores ocultos del ritual sonoro catedralicio en los inicios de la Nueva España", en *Actores del ritual en la Catedral de México*, coord. Marialba Pastor, ed. Lucero Enríquez Rubio (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 29-41.

3 Catedral de México (en adelante CM), *Librería de cantorales, Misa*, M01, M02. Pueden verse características generales en <http://musicat.unam.mx/nuevo/misa.html> (consultado el 8 de mayo de 2022).

nos de esos textos; elementos gráficos y visuales complementarios, e instrucciones –llamadas rúbricas– de qué, con qué, quién, cómo, dónde y cuándo realizar una ceremonia determinada. Ese edificio, del que un libro de coro proporciona apenas un atisbo, es la liturgia católica que abarca todas las manifestaciones del culto que han sido estructuradas y sancionadas en forma corporativa.

Entendida aquí la liturgia como sinónimo de rito, la ceremonia es su manifestación práctica, lo sensorialmente perceptible de ella, y el canto, quizá lo más atractivo de ésta. El canto, unión indisoluble entre palabra y música, cumple una función sagrada por cuanto es la expresión sonora de una actitud espiritual reflejada en los textos litúrgicos. El canto es y ha sido, en la tradición judeocristiana, el vehículo idóneo para alabar a Dios y solemnizar el rito.

La liturgia estuvo sujeta desde sus raíces (ancladas en las prácticas religiosas privadas de los judíos) y a partir de sus primeras manifestaciones orgánicas (generadas después de la muerte de Cristo) a múltiples influencias y transformaciones, a través de un largo y complejo proceso. La liturgia de la Iglesia latina como se practicaba en Roma fue impuesta por Carlomagno. Posteriormente, la curia romana la compiló en el Misal y el Breviario. Después, fue adoptada por el orden franciscano, y terminó por imponerse y difundirse en Europa occidental y en los dominios transoceánicos, como la Nueva España. En el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, esa liturgia se corrigió y fortaleció, y así llegó a 1962, año de inicio del Concilio Vaticano II, cuando fue sometida a cambios sustanciales. Gracias a esa invariabilidad de la liturgia, en lo esencial, es posible comprender los hilos que

unen los cantorales de 1811-1818, que presenta Silvia Salgado, con los de 1895, de que se ocupa Antonio Ruiz, y con otros libros de coro de una catedral del otrora mundo hispánico. En el artículo de Ruiz podemos leer cómo se han apropiado de ella en una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán y cómo la despliegan hoy día mediante prácticas de canto que tienen sus orígenes en el Renacimiento europeo y que quedaron plasmadas en el cantoral M02.

Voy más lejos: la liturgia es la urdimbre que sostiene la trama de las misas aludidas por Drew Davies y del *Requiem* que estudia Luisa Vilar. En todos los casos, los contenidos de los materiales estudiados provienen del Breviario y del Misal, y no han variado; lo que ha variado son las formas. Y eso, entre otras cosas, gracias a prescripciones y prohibiciones de carácter ceremonial que constan en las actas de los cabildos eclesiásticos; suelen estar sustentadas en la fórmula “según es uso y costumbre de esta Santa Iglesia”. Las particularidades de cada sede catedralicia se pueden considerar dentro del margen que brinda la noción litúrgica de “uso”, esto es, las pequeñas variantes locales y circunstanciales que incorporan al culto elementos derivados de costumbres y necesidades de la comunidad, siempre y cuando sean de carácter periférico y hayan sido sancionadas en forma corporativa.

Y aquí, por forma corporativa, me refiero a las decisiones tomadas por el cabildo de una catedral, émulo del colegio apostólico, y cuya obligación primordial era y sigue siendo cumplir con la liturgia católica, en la que el canto es un elemento sustantivo para su realización. Pero no sólo el canto, sino todo lo que tiene que ver con la música: construcción y afinación de órganos, adquisición y manufactura de libros de coro,

escritura y compra de nuevas obras, enseñanza y transmisión de conocimientos musicales para el ritual, contratación de cantores y ejecutantes de instrumento...

El cabildo de una catedral católica también era y sigue siendo parte del “cuerpo místico de Cristo”, teología política según la cual Cristo es la cabeza y esa cabeza es Dios, gobernando como emperador y sacerdote el resto del “cuerpo místico” formado por todos los hombres, siendo papas, emperadores y reyes sus vicarios y reproduciéndose en todas las estructuras del “cuerpo místico” ese principio constitutivo de jerarquía inamovible y obediencia obligada.

El cabildo catedral también fue y sigue siendo una corporación de carácter administrativo. Antes de la Independencia, sus miembros eran súbditos de la Corona: de ella dependían sus prebendas y canonjías, y era ella la que le donaba diezmos fluctuantes, “productos de la tierra”, para mantenerse y cubrir sus muchas y variadas obligaciones –que no eran fluctuantes, sino permanentes–, como las vinculadas a la música del ritual. En éstas, el cabildo buscaba pagar lo mínimo en salarios y en número de cantores e instrumentistas y obtener lo máximo en cantidad y calidad, completando su presupuesto con obenciones⁴ y generando así factores contrarios a un desarrollo musical vigoroso, productivo y original. Ya sin Corona de quien depender, el cabildo requirió cada vez más de la buena voluntad de los gobiernos y de las donaciones particulares, como las que hicieron posibles varios cantorales de los presentados por Salgado, ya fueran de dignidades y prebendados

de esos cabildos, o de miembros de la “nobleza novohispana” que se siguió comportando como tal aún después del 2 de mayo de 1826, cuando se firmó la ley que extinguió los títulos nobiliarios.

A todo lo anterior hay que agregar el carácter controlador de las conductas sociales y de los pensamientos y sentimientos individuales que a través de la liturgia ejerce un cabildo catedral en una comunidad católica. Al asumirse como guardianes de la norma para no afectar la *ecclesia* de la que forman parte, los gustos de sus miembros, por un lado, y las tendencias, prioridades y limitaciones de la corporación, por otro, influyeron e influyen en la parte externa del ritual, como lo deja ver la colorida y desconcertante trama antes mencionada.

No hay que olvidar que la cabeza de la Iglesia novohispana fue el rey de España y no el papa. La base jurídica, ética, económica e incluso teológica del Real Patronato la proporcionó el papa Alejandro VI al otorgar en 1493 las bulas conocidas como alejandrinas, concediendo a los Reyes Católicos “la plenitud de dominio y autoridad” (“*cum plena, libera et omnimoda potestate, auctoritate et iurisdictione*”) de todas las tierras que caían dentro de la zona reservada a España, delegando en ellos la propia autoridad pontificia en lo que a la Iglesia, como institución en esos territorios, se refería.

El Real Patronato fue un verdadero artefacto intelectual y cultural de gran trascendencia y efectividad porque legitimó la acción directa de la Corona en la Iglesia novohispana. Sus brazos ejecutores fueron el Consejo de Indias y los cabildos catedrales, y Fernando V, el rey católico, el constructor de la institución eclesiástica indiana.

⁴ Ingresos provenientes de entidades externas por concepto de servicios musicales prestados a éstas por los miembros de la capilla de músicos de la catedral.

Con gran habilidad obtuvo primero todas las islas y tierras descubiertas, mediante “graciosa concesión *motu proprio*”, sustrayéndolas de la esfera del poder político papal, con la obligación de predicar el evangelio y cristianizar. Después, vía “piadosa concesión” papal, consiguió hacerse de las llamadas sisas (tributo a manera de impuestos), vistos los elevados gastos de la exploración marítima. Posteriormente, obtuvo la donación de los diezmos para cumplir con la obligación de convertir infieles. A continuación, sustrajo de esos diezmos lo más valioso (metales, perlas, piedras preciosas) y “redonó” a la Iglesia el resto: los diezmos de la tierra, “como en Castilla”. O sea, “donó” lo que menos redituaba en la empresa descubridora-conquistadora-colonizadora, con el pretexto de que lo donado era el producto “de la tierra” agradable a Dios. Con esta llamada “concordia” entre el rey y los obispos, el hábil monarca desembarazó a la Corona de la responsabilidad de sostener económicamente a la Iglesia india; de paso, conservó para sí los metales y las piedras preciosas; finalmente, y por si fuera poco, al recaudar el diezmo de “los productos de la tierra”, los empleados de la Corona tenían control sobre esos recursos para ejercerlos u otorgarlos. De esta forma el rey católico fue tejiendo la urdimbre, poco a poco, para que la Corona controlase todo lo eclesiástico, dejando fuera al papado.

Una vez concluida la conquista, la Corona no aceptó mestizaje alguno en ámbitos muy específicos: el jurídico, el escolástico, el teológico, el médico y el litúrgico. Fueron los ámbitos a través de los cuales controló a la sociedad de las tierras conquistadas. Los productos generados en estas instituciones fueron “impermeables al mestizaje” en el proceso de “globalización ibérica” y

resultaron “clones” de los peninsulares, a decir de Serge Gruzinsky.⁵ Eso lo vemos con claridad en los libros de coro y en el repertorio musical de la Catedral de México. En mi apreciación, la calidad y cantidad de la música producida en ésta fue producto de esa acción directa de la Corona y de sus secuelas.

Obras y hombres nos llegaron durante trescientos años a través del filtro monopólico, tanto comercial como ideológico, de Sevilla, capital de las Indias, primero, y del imperio español, después. El cabildo catedral metropolitano de México, al nutrir su horizonte musical exclusivamente con música proveniente de un ámbito muy restringido y conservador, y al ser uno de los brazos ejecutores de la política global de un imperio católico, tendió al anquilosamiento, como otras instituciones en el virreinato, empobreciéndose a sí mismo y, paulatinamente, empobreciendo la vida cultural de la ciudad por ser la catedral un centro civilizatorio, como aclararé más adelante.

Su multicitado Colegio de Infantes se ocupó en formar futuros “ministros” –servidores para el altar, digamos– y “ministriles” –servidores para la música–, pero no músicos profesionales, como sucedía con los conservatorios de Nápoles.⁶ Los primeros podían continuar sus estudios en los seminarios conciliares, los colegios jesuitas y, después, en la Real y Pontificia Universidad, pero los segundos no tenían más

5 Serge Gruzinsky, “Juegos de espejos. Biombos, plumas y porcelanas girando alrededor del mundo”, conferencia magistral inédita, México, 18 de junio de 2011 (Coloquio Internacional *Luces y sombras en las artes: la plumaría en diálogo*).

6 Ruth Lizbeth Santa Cruz Castillo, “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la Catedral de México durante el siglo XVIII”, tesis de licenciatura en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 168-169.

futuro que continuar haciendo lo que habían aprendido a hacer como infantes, primero, y colegiales, después. Sochantres como Vicente Gómez (ca. 1754-1830), mencionado en los artículos de Salgado y Ruiz, dedicaron su vida al servicio de la catedral y escribieron obras de canto monofónico en notación cuadrada o en notación mensural (llamada también canto figurado o mixto) desde mediados del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX, dentro de una tradición ininterrumpida y que puede datarse a partir de 1534, aparentemente ajena a los cambios estilísticos ocurridos en ese mismo periodo, si bien incorporando elementos que Ruiz hace notar y que invitan a investigaciones ulteriores. Los personajes que encargaron y pagaron esos libros de coro (representantes de la cúspide del poder eclesiástico), y quienes crearon su contenido y los manufacturaron (pertenecientes al estrato inferior de esa élite), aprendieron y conservaron una tradición europea con más de quinientos años de existencia, y lo hicieron sin mayores innovaciones.

En plena guerra de Independencia y después, ya consumada ésta, los cantorales se encargaron, se utilizaron y se siguieron haciendo como si nada hubiera pasado en México. Y su contenido siguió intercalándose con las composiciones polifónicas o concertadas “de autor”. El ritual no se alteró.

La siguiente cita, tomada de un acta de cabildo fechada el 13 de octubre de 1810, da cuenta de una decisión corporativa relacionada con la liturgia y el “uso” de esa catedral. En este caso, se transmuta un género litúrgico en otro, atendiendo a su función en el ritual según las necesidades del momento:

En el mismo día por la mañana, después del coro, se juntaron los señores a *pelicano* en el chocolatero de esta Santa Iglesia y, unánimemente, convinieron en que para la solemnidad de mañana se ilumine completamente la iglesia; que se cante una misa tan excelente que sorprenda; que entre a cantar en ella el músico nuevo; que desde las doce de este día se echen las esquilas a vuelo; que se adorne la iglesia con la mayor magnificencia. Y también, el señor que presidió, posteriormente previno que al tiempo del poscomunio [*sic*] se cantase en el coro el *Non fecit taliter* de Jerusalem que se canta en los *laudes* del día de Nuestra Señora de Guadalupe.⁷

Esto es, un verso salmódico (usado como comentario de carácter laudatorio en honor de la aparición de la Virgen de Guadalupe) es transmutado en canto de agradecimiento (¿eucarístico-real?), a propuesta de un miembro del cabildo y en atención a las circunstancias del momento. La solemnidad era para celebrar al día siguiente, domingo 14 de octubre, el cumpleaños de Fernando VII, prisionero en Valençay, pero reconocido y jurado como monarca del imperio. Ese mismo día 13 en la tarde, hubo otro *pelicano*⁸ para tratar sobre el edicto de excomunión en contra de los

7 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 65, ff. 23-23v, 13 de octubre de 1810. La obra escogida, fechada en 1756, es un versículo (ACCMM, *Archivo de música*, A0527.01) para dos coros de SSAT y SATB, 2vl., 2clno., org. y acomp.) del maestro de capilla de la Catedral de México Ignacio Jerusalem (1707-1769), nacido en Nápoles y muerto en la Ciudad de México. Las cursivas son mías. En las transcripciones documentales, he desatado abreviaturas y actualizado ortografía y puntuación.

8 Reunión rápida para decidir sobre asuntos operativos urgentes que se celebraba o en el coro o en el “chocolatero”, sala que en su apelativo define su función y que usualmente estaba presidida por un cuadro representando a un pelicano sacándose la sangre del pecho, alegoría de Cristo.

insurgentes que había enviado el obispo Abad y Queipo con la urgente súplica de que se fijase cuanto antes en todas las catedrales e iglesias del reino, cosa que sucedió también ese domingo 14: la Corona y la insurgencia entrecruzándose entre rituales al compás de una música de excelente factura en estilo galante, escrita por un napolitano cincuenta años antes.

No sólo en 1810 sino en los años subsiguientes, en la Catedral de México se celebraron misas cantadas, culminándolas con un *Te Deum* (de los varios autores de que disponía su archivo), ya fuera en honor de los diputados a Cortes o para celebrar la firma de los Tratados de Córdoba (preludiados por el “Abrazo de Acatempan”, que nunca existió, y el Plan de Iguala, que sí existió: véase fig. 1) o para festejar la entrada del Ejército Trigarante. En esa catedral se coronó a Iturbide en 1822 y, seis meses después, al abdicar éste, se reconoció y con gran solemnidad se festejó al Supremo Poder Ejecutivo, constituido por el triunvirato Negrete-Victoria-Bravo. Es decir, se celebraron misas y oficios como antes, sin importar qué tipo de gobierno había ni quien lo ejercía: todos necesitaron de las ceremonias de la catedral para legitimarse. Y, a su vez, esa institución cada vez más anquilosada que era el cabildo catedral, preocupada por mantener a costa de todo sus ya mermados privilegios individuales y corporativos, se legitimaba a sí misma ante otros haciendo necesaria su permanencia mediante la repetición formal de esos rituales legitimadores para ambas partes: gobiernos e Iglesia. El cabildo catedral se había quedado sin patrono real y sin cabeza; es más, hasta sin arzobispo, porque Pedro José de Fonte, que había tomado posesión canónica el 30 junio 1816, salió el 22 febrero de 1823, cuando vio perdida la posibilidad de que

México volviera a ser colonia. Se fue a España, pero sin renunciar, dejando a la catedral y a su cabildo en el peor de los escenarios posibles: una sede vacante, *de facto*, pero sin posibilidad de que su cabeza fuera sustituida. Y así quedó hasta 1837, año en que finalmente renunció. El sucesor, Manuel Posada y Garduño, “fue electo de una terna por el presidente interino Antonio López de Santa Anna, que le presentó el cabildo”,⁹ en el marco de la ley del 24 de mayo de 1839; fue “preconizado en consistorio el 23 de diciembre de 1839” y consagrado el 31 de mayo de 1840. El vuelco jurídico no podía ser mayor; los retruécanos discursivos en las actas de cabildo para poder siquiera enunciarlo lo certifican.

La siguiente cita me parece que permite ver un trasfondo colapsado, pero encubierto por el formalismo esclerótico de una tradición litúrgico-ceremonial. Ésta pareciera repetirse dentro de una burbuja del tiempo donde lo que ha pasado extramuros a lo largo de casi treinta años ni se asoma, salvo por el colapso que representan el proceso mismo y sus actores: un cabildo, una terna de clérigos y un presidente interino en lugar de la voluntad soberana del rey de España y algún prohombre (aunque no siempre) de su elección para presentar al papa, a quien debía consagrar como arzobispo de México:

Se leyó este capítulo, y enseguida se trató de las rogaciones que para el acierto de la elección debían hacerse en esta Santa Iglesia [...] y se acordó que el viernes 7 que sigue a la Octava de Corpus se cante una misa a las nueve, a la Santísima Virgen, con la

9 Carmen Saucedo, “Cronología de los arzobispos de México”, *Historias*, núm. 44 (1999): 124 n76, disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:17980>.

letanía lauretana, y, el sábado 8, sea la del Espíritu Santo, cantándose antes la letanía de Santos para la cual se entre a coro a las ocho y media. Y que, inmediatamente después de la misa, se celebre el cabildo para hacer la elección de los individuos que han de componer la terna.¹⁰

Más sorprendente, pero entendible, es la coincidencia, casi a la letra, del lapso transcurrido en esa diócesis sin cabeza con lo acontecido en su capilla musical. Después de la jubilación, en febrero de 1815, de Antonio Juanas (1762-*ca.* 1821), su último maestro de capilla –que se caracterizó por veinticuatro años de labor constante, profesional, metódica y muy prolífica–, quedó bajo la “regencia” de un egresado del Colegio de Infantes, Mateo Manterola (1780-?), de muy limitados alcances y escasa autoridad, que nunca recibió el nombramiento de maestro de capilla y que sobrellevó como pudo el camino conducente a la extinción de la capilla en diciembre de 1837.¹¹

Política, economía y sociedad

El imperio español se había constituido usando la religión como ideología legitimadora de conquistas y la Iglesia como aparato instrumentador de dominio: el poder secular y el poder espiritual unidos en la figura del rey, vicario de Cristo

en la tierra. ¿Cómo separar los dos poderes y, además, hacerlo cuando ya no hay cabeza o, más bien, cuando muchos se pelean por serlo? ¿Podrá haber un desconcierto más grande que ése en el tránsito de colonia a país independiente? ¿De súbdito que calla y obedece a ciudadano dueño de su libre albedrío y constructor de su propio destino?

Incluir la religión como la primera de las tres garantías que anhelaban y por las que luchaban los habitantes de una colonia en búsqueda de independencia da cuenta del valor social de aquella. Su impronta permeó en todos los ámbitos del quehacer y el pensar público y privado a lo largo del siglo XIX. La Iglesia, como institución, había logrado estampar en los habitantes de la antigua colonia un sello que los unía y les daba identidad: la religión. Brian Connaughton nos dice: “La recia cualidad polivalente de la religión hace que ésta signifique cosas y valores diferentes para distintos grupos, y permite que religiosidades de signos contrarios se combinen con posturas políticas encontradas, según la necesidad de diversos grupos de la sociedad”.¹²

Precisamente, las convicciones políticas encontradas y la diversidad de grupos e intereses que empezaron a manifestarse a raíz de las reformas borbónicas, impulsadas por el visitador José de Gálvez entre 1765 y 1771, se profundizaron con la llamada consolidación de vales reales, llevada a cabo entre 1804 y 1808, y se hicieron insalvables después de 1810. En una misma familia podía haber realistas e independentistas, a favor o en contra del clero, defensores del libre comercio o detentadores de monopolios, odia-

10 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, ff. 183-183v, 29 de mayo de 1839, registro 40000944, en *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, en proceso de publicación.

11 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 351v, 5 de diciembre de 1837, registro 40000811, en *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, en proceso de publicación.

12 Brian Connaughton, *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 83.

dores de indios o protectores de ellos, esclavistas o libertarios. Por ello, una vez estallada la revolución, fue muy difícil convencer a realistas e insurgentes de que lo mejor para todos era que se acabase la guerra. Se hicieron toda clase de intentos para reconciliar los intereses en conflicto y alcanzar la paz después de once años de luchas; de ahí la segunda garantía, la de la unión. Si bien en el terreno militar se obtuvo momentáneamente, lo cierto es que la unión fue y sigue siendo hoy día una utopía en la nación mexicana, y la polarización de entonces no difiere de la de hoy, aunque sus habitantes de ayer y hoy compartan, mayoritariamente, una religión (si bien al modo de cada quien) y participen en las principales celebraciones del año litúrgico, como Navidad, Semana Santa, la Asunción, la Purísima Concepción, el *Corpus Christi* y la Virgen de Guadalupe.

En cuanto a la tercera garantía, la independencia de España, el Estado mexicano pudo nacer en 1821, pero débil, endeudado, con una sociedad dividida y en una completa desorganización. La lucha independentista lo había desangrado, dejándolo con una gran deuda externa que pagar. Hubiese podido financiarlo la Iglesia –como antes lo había hecho con la Corona–, pero había sido despojada, mediante la consolidación de vales reales, del capital líquido con el que refaccionaba a mineros, comerciantes y hacendados y con el que sostenía parroquias, escuelas, hospitales y obras de beneficencia. En las actas del cabildo de la Catedral de México se observa una inercia con innegable tendencia al decremento en todos los órdenes de su vida institucional: cada vez más peticiones denegadas de aumentos salariales a músicos por falta de dinero, cada vez más ausencias por enfermedad o vejez de

capitulares y capellanes de coro, cada vez más escasez de recursos humanos y materiales en el contexto de una vida institucional formalista que se repite casi mecánicamente, cambiando sólo los destinatarios de fidelidades y juramentaciones de sus servidores. ¿Y sus repertorios de música para solemnizar ceremonias? Según mi apreciación, casi estáticos, en una especie de atonía creadora.

Haciendo uso de las obras de archivo (como vimos con la obra de Jerusalem), alternando siempre con el canto monofónico litúrgico (llamado canto llano), intercalando esporádicamente las pocas obras de nueva creación, sin poder nutrirse de obras y hombres venidos de la Península – como antaño – y sin recursos locales propios que hubiesen podido atenuar ese ayuno, la música en la Catedral de México queda exánime después de la firma del acta de Independencia en 1824.

Las obras de los “filarmonicos” –en su mayoría autodidactas contratados con cuentagotas por la catedral, como José María Bustamante (1777-1861) y José Antonio Gómez (1805-1876)– y las que escribe el “regente” de la capilla de música son escasas, de poco interés y se repiten mediante el recurso compositivo llamado contrafacto, que consiste en usar una misma melodía para distintos textos y/o funciones litúrgicas. ¡En ese periodo, los propios autores llegan a “contrafactarse” a sí mismos!¹³ Misas, responsorios,

13 ACCMM, *Archivo de música*, A1455, colección de colecciones integrada por: Bustamante / [arr.] Triujeque / [arr.] Carrillo, *Tu es Petrus*, responsorio, A1455a.01; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Ego sum panis vitae / Quae est ista quae processit*, responsorio, A1455a.02; Bustamante / [arr.] Carrillo, *Quem dicunt homines*, motete, A1455a.03; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Beata es Virgo Maria Dei Genitrix*, motete, A1455b.01; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Motete en B fa*, A1455b.02; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Veni Sancte*

una que otra antifona o himno... , nada que siquiera pueda compararse con el repertorio heredado. Hoy, ese mudo testigo nos interpela. Son muy esporádicas las menciones en las actas de cabildo o las anotaciones en los papeles de música para conocer cuándo y cómo se interpretaron (si es que se interpretaron) las obras de Diabelli, Galuppi, Nebra, Bellini, Schubert (dos misas) y el *Requiem* de Mozart que hay en el archivo, de las que sobresalen (por su número) varias sinfonías de Haydn, compositor bastante conocido en el México independiente (“el señor Ayden”, le llamaban), probablemente por su relación con miembros de la nobleza española. De él hay una copia manuscrita (de muy buena y puntual factura) de la edición príncipe, versión para orquesta (1801), de las *Siete palabras*. Pero no sabemos, por ejemplo, cómo y cuándo ingresaron al archivo ni qué uso se les dio a las partituras y partes instrumentales de sus sinfonías: algunas muestran signos de uso, otras parecen casi nuevas. ¿Se adquirieron ya en el siglo xx o en algún momento del xix? ¿Con qué orquesta se tocaron? Por eso son relevantes el estudio que hace Luisa Vilar de la versión del *Requiem* de Mozart usada en la Catedral de Puebla en 1846 y la aproximación que ofrece Olivia Moreno en su texto del repertorio clásico vienés y el público mexicano de finales del siglo xix.

Y si consideramos que, extramuros, tanto las instituciones como los individuos con dinero se

habían valido de los músicos de la catedral colonial para satisfacer sus necesidades musicales, ya fuera dentro de la normatividad impuesta por el cabildo (obvenciones) o violándola impunemente (zangonautlas), tendremos un panorama posindependiente desolador cuyo marasmo y atonía contrastan con la vorágine de los cambios de régimen político (gobiernos provisionales, triunviratos, regencias, imperio, república federal, república central), los pronunciamientos beligerantes habidos en la primera mitad del siglo (1821, 1822, 1823, 1824, 1836, 1846, 1853), las cruentas luchas de facciones (yorkinos vs. escoceses, federalistas vs. centralistas, liberales vs. conservadores), las injustificables invasiones (1829, 1838, 1846) y las traumáticas pérdidas territoriales (1845, 1847, 1848).

Como un incomprensible laberinto, un verdadero rompecabezas como el representado en la fig. 1, se ve ahora el paisaje de las dos primeras décadas después de la consumación de la Independencia, laberinto formado por ideologías, agrupaciones políticas, intereses económicos y todo tipo de privilegios que la independencia de España no pudo abolir.

Un laberinto tan confuso que a doscientos años de distancia no podemos ver cuál hubiese podido ser la mejor salida. Menos la veían quienes ahí se encontraban. Lucas Alamán escribió:

En medio de un trastorno tan completo de todos los elementos de la sociedad, lo único que ha permanecido inalterado es la Iglesia, y esto se debe a que ni el Congreso ni el gobierno han podido poner las manos en su administración o en la elección de sus ministros.¹⁴

Spiritus, motete, A1455c.01; Bustamante / [arr.] Anónimo, *Illuminare Jerusalem*, motete, A1455c.02. Véase Lucero Enríquez Rubio, “Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 8 (marzo de 2017): 32-46, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C8-4.pdf>.

14 Lucas Alamán, *Historia de México*, t. V (México: Jus), 568.

La apreciación de Alamán es relativa porque, en realidad, al consumarse la Independencia la Iglesia quedó literalmente en la orfandad, tanto espiritual como material, y poco a poco se fue desdibujando. Si el rey había sido su cabeza y su patrono, una vez “muerto el rey”, ¿quién le diría por dónde ir? ¿Adónde pondría sus lealtades? ¿De quién serían ahora sus bienes? Éstos los reclamaba la Santa Sede para sí; el naciente y endeudado Estado, también. La Iglesia, sin el poder espiritual que le daban la Inquisición y la excomunión, y sin el poder civil proveniente del patronato para salvaguardar a la sociedad, buscó un concordato con el Estado, se erigió como mediadora entre éste y “el pueblo”, y al haber fracasado en sus intentos de conducción y poder, buscó el de los gobiernos conservadores y, en última instancia, el del papado, reviviendo el nacionalismo providencialista y la oposición al “poder arbitrario del Estado”, desechando el constitucionalismo republicano.¹⁵ No vio que su verdadero poder provendría de su separación del Estado, dejando a éste la política y reservándose para sí la religión, ahorrándole al naciente Estado mexicano y a sus habitantes la disputa por su lealtad y conducción.

Como toda catedral del mundo hispánico, la de México había sido tanto un centro civilizatorio como un centro cultural, en el sentido que Norbert Elias da a ambos conceptos.¹⁶ Por lo primero, quiero decir que era un ámbito en el que se aprendían y ejercitaban los códigos de un comportamiento social estamentario, corporativo y formalista, característico de la civili-

zación hispana, y por lo segundo, que era el espacio donde se inculcaban e imponían los valores religiosos, morales y estéticos de la que Bourdieu llama “cultura legítima” y Ginzburg, “cultura de las clases dominantes”.¹⁷ En el caso que nos ocupa, se trata de la cultura impuesta por la Corona y caracterizada por un dogmatismo tal, que hizo imposible la “circularidad, la influencia recíproca [...] entre cultura alterna y cultura hegemónica”, entendiéndose la primera como la “producida por las masas populares”.¹⁸

Siendo las catedrales novohispanas centros civilizatorios y culturales, los mejores pintores de la colonia alcanzaron el estatus de lo que he denominado “pintor episcopal”,¹⁹ al serles encomendados los lienzos de las sacristías catedralicias y no sólo los retratos de los obispos en turno. De la misma manera, los mejores músicos que había en el virreinato eran los maestros de capilla de las catedrales. Éstos, a diferencia de aquéllos, no hicieron escuela y, en general, no dejaron más legado que sus propias obras. Si las catedrales se convertían *de facto* en salas de concierto en las grandes festividades litúrgicas como la Navidad, la Asunción o el *Corpus*, lamentablemente no fueron escuelas de música; proveyeron modelos estéticos, pero no la infraestructura para enriquecerlos y transmitirlos.

17 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus Humanidades, 1988), 20; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, trads. Francisco Martín y Francisco Cuartero (Barcelona: Muchnik, 1997), 12.

18 Ginzburg, *El queso*, 13.

19 Lucero Enríquez Rubio, *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 160-163.

15 Connaughton, *Entre la voz de Dios*, 38-39.

16 Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, primera edición electrónica (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 118-123.

Por ello, los optimistas balbuceos para crear sociedades de “filarmónicos”, como la de 1825, iniciada por Mariano Elizaga –músico todavía formado dentro de los muros catedralicios preindependientes–, no bien nacían, morían, imposibilitados para germinar en campo yermo. Por ello también sus múltiples esfuerzos por crear escuelas y escribir métodos. Todo parece indicar que la música, en comparación con las artes visuales, literarias, arquitectónicas y suntuarias, había tenido un valor cultural inferior en la sociedad colonial.²⁰ A diferencia de la metrópoli imperial, en la que, desde tiempos inmemoriales y hasta principios del siglo XIX, reyes y reinas habían disfrutado y patrocinado la música en la corte y en la iglesia, en ésta su colonia parece haber sido todo lo contrario. Veamos: la Catedral de México nunca pudo pagar la nómina completa de sus músicos, como sí lo hacían las catedrales peninsulares; tuvo que compartir a sus músicos, de siempre, con el teatro, los “nobles”, los conventos y las instituciones virreinales que requerían servicios de música. No hay evidencias de una capilla virreinal estable, a imitación de la Capilla Real de Madrid, ni de que los “nobles” novohispanos hubiesen tenido sus capillas de música sostenidas por su propio peculio ni de que formaran conjuntos de cámara para tocar ellos mismos en conciertos caseros, a la manera de algunos nobles de la España ilustrada. Trasplan-

tar esa realidad en la búsqueda de una “nobleza novohispana ilustrada” es mera prenoción,²¹ ya que abundan, en contrario, constancias de las malas prácticas que abarataban la fuerza de trabajo y empobrecían la calidad de éste, como cuando los “nobles” sonsacaban a los músicos de la catedral para ir a tocar a sus fiestas y entierros, como lo refieren las actas de cabildo. Más aún: no hubo un gremio de músicos que supervisara el desempeño de sus miembros y exigiera calidad y competencia entre pares, como sí lo hubo en las artes antes mencionadas. Entonces, ¿de dónde iban a salir los “filarmónicos” del México independiente para emular y dar vida a los intentos que se hacían en círculos literarios y entre los artistas del pincel y del cincel en pos de una identidad nacional, por ejemplo? La Real y Pontificia Universidad y la Real Academia de San Carlos nunca tuvieron ni tendrían su equivalencia en la música. El mito del “esplendor catedralicio” de la música en la Nueva España es eso, un mito.²²

Si a esto agregamos la inestabilidad política y económica del recién nacido Estado independiente, entenderemos porqué cualquier intento de historiar la música en México en el periodo 1821-1838 es, parafraseando el antiguo cantar, bordar sobre una red de agujeros. Roto el monopolio colonial, la declarada aversión

20 Da cuenta de ello la nómina de creadores, así como la cantidad y calidad de pinturas, esculturas, tallas, obras arquitectónicas, piezas de orfebrería y muestras de artes suntuarias de todo tipo que se podría hacer por generación y por localidad, en comparación con la de compositores y obras de música. No es exagerado decir que por cada cinco afamados pintores de calidad, en una generación, hubo un músico, si acaso. Véase Enríquez, “Pasado sonoro, enigma presente”, 44.

21 Véase Javier Marín, “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrío y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)”, *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 39, núm. 1 (junio de 2018): 1-29, disponible en <https://www.researchgate.net/publication/326451998>.

22 Véase Lucero Enríquez Rubio, “Cantidad-calidad-género: ¿esplendores y óperas?”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 9 (marzo de 2018): 36-47, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C9-6.pdf>.

por lo español de las élites liberales y la apertura del comercio exterior con Inglaterra, Francia y Alemania trajeron consigo un conspicuo aire renovador, a través de pianos y otros instrumentos de teclado del tipo casi experimental que se construyeron en Europa a lo largo del siglo XIX. Con ellos llegaron también partituras impresas que podían adquirirse o encargarse en las tiendas que rodeaban la catedral y que vendían todo tipo de artículos, desde betún para calzado y productos para la calvicie, hasta instrumentos de música y suscripciones a folletines de moda, como anunciaba *La Gaceta de México*.

Sociedad sin liturgia, sin Corona, con deuda, pero con buen gusto

El espacio civilizatorio poco a poco salió de los muros catedralicios: comenzó a pluralizarse, a domesticarse y a hacerse a imagen y semejanza de quien lo habitaba. A su vez, en la circularidad posible entre cultura hegemónica y cultura alterna, una vez rota la hegemonía controladora de la Iglesia, los espacios civilizatorios y culturales de salones domésticos y recintos corporativos civiles empezaron a permear con sus gustos, usos y costumbres el antes sacrosanto recinto catedralicio. De tal suerte que una vigilia de Navidad celebrada en el Sagrario Metropolitano en la “Noche Buena” de 1840 fue una “verdadera solemnidad filarmónica”, según Olavarría y Ferrari.²³ Se trató de una misa en la que “profesores y aficionados” interpretaron la obertura de *Fausta*, de Donizzeti, la de *Emma de Rizburgo*, de Mercadante, concluyendo con una tercera, la del *Caballo de bronce*, de Auber. La música

para las partes del Ordinario y del Propio de la Misa fue de diferentes autores: Rossini, Espinosa de los Monteros y un tal Wallace.

En mi opinión, el pintoresco popurrí antes referido es muestra acabada de la cultura musical heredada y aprendida de la antigua sociedad colonial en ejercicio de su recién conquistada independencia. En él se patentiza, entre otras características, de qué manera se había empezado a convertir el gusto por la ópera en un verdadero gusto adquirido, a partir de las primeras funciones de la compañía de Filippo Galli en 1831,²⁴ gusto que aún pervive y que empezó primero en las élites y después trascendió al gran público.

La música “religiosa” impresa llegada de Alemania y Francia ofrecía novedades estilísticas que la cada vez más esclerótica catedral no podía generar. Los diseños melódicos, el uso de la armonía tonal y las instrumentaciones a que dieron lugar esas obras modificaron, aunque en forma modesta, el paisaje sonoro de la catedral. Todo parece indicar que su adquisición y/o encargo fue con la finalidad de hacer contrafactos que pudieran adaptarse a varias necesidades rituales (misas, *vísperas*, *maitines*), limitaciones musicales (voces y sólo alientos) y/o presupuestarias (“a grande orquesta” o sólo con órgano obligado). El artículo de Drew Davies “¿Augsburgo en México? Nueva música ‘corta y fácil’” profundiza en este repertorio.

Así, conforme se adelgaza la trama litúrgico-ceremonial de la catedral por no haber recursos para pagarla, empiezan a aparecer nuevas

23 Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª ed., t. I (México: Porrúa, 1961), 346.

24 Áurea Maya, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, IV: *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Conaculta, 2013), 84.

manifestaciones musicales y nuevos personajes como José Ignacio Triujeque, prolífico “contrafacero” que, habiendo sido músico del Regimiento de Dragones de la Reina y posteriormente flautista-clarinetista de la capilla de la catedral, a su regreso de la lucha insurgente se mantuvo como músico *freelance*. Cuando en diciembre de 1837 el cabildo finiquitó (*de facto*) la capilla de música por falta de dinero, Triujeque se convirtió en el intermediario entre el cabildo y los músicos, proveyendo los servicios musicales mínimos según el presupuesto, adquiriendo, arreglando, catalogando y archivando música para tal efecto. Su mano aparece en muchas de las misas “cortas y fáciles” de las que habla Drew Davies: digamos que él mestizó obras de Augsburgo. Muerto él en 1850, vemos el caminar en declive y por inercia del ritual catedralicio y de la música litúrgica consustancial a él. Por ello, no parece ser casual el establecimiento en 1851 de la casa musical Wagner & Levien ni el éxito que tuvo su estrategia comercial, descrita por Olivia Moreno. Del paulatino incremento de ese éxito y del tamaño alcanzado calculo que fue el hueco dejado por José Ignacio Triujeque. Este modesto “empresario”, de manera discreta y práctica, había empezado a renovar el repertorio, atrayendo los oídos de los feligreses a la música misma, más allá de la acción litúrgica, estafeta que retomó ya fuera de la iglesia la casa Wagner & Levien.

En el artículo de Luisa Vilar “El *Requiem* de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848”, la política, la música litúrgica y la sociedad se entrecruzan de manera peculiar y muy significativa. El precursor de este entrecruzamiento es de carácter económico. La economía del país al finalizar la lucha armada

no se movió, pero había que pagar salarios a empleados y militares. En consecuencia, el joven Estado mexicano, quebrado, se dirigió a Inglaterra, que le ofreció préstamos a tasas de interés muy altas a cambio de otorgarle reconocimiento internacional, algo de suma importancia ante el peligro de que España regresara. En realidad, sí intentó volver cuando en 1829 una fuerza militar expedicionaria ordenada por el rey español y comandada por Isidro Barradas desembarcó en México.

La necesidad de reconocimiento internacional para prevenir esos eventos era tal, que el joven Estado nunca olvidó el otorgado en 1836 por el papa Gregorio XVI, quien por ello, al morir, fue honrado en la Catedral de Puebla en la forma y las circunstancias que relata Luisa Vilar: en plena invasión estadounidense. Así como una obra de Jerusalem salió del archivo de música de la Catedral de México para una ocasión particular, así la versión que Vilar analiza del *Requiem* de Mozart fue sacada de los anaqueles del archivo de la Catedral de Puebla para un servicio extraordinario.

Pero los reconocimientos internacionales no conjuraron las invasiones; antes, al contrario, de la mano de la siempre creciente deuda pública, Francia e Inglaterra, las grandes potencias de la época, y también los Estados Unidos, joven pero expansionista nación, intentaron reemplazar a España apoderándose de todo lo que había dejado. En especial, las minas de plata dentro del territorio y el libre comercio transatlántico fuera del país. Una vez que España fue expulsada, apenas podían esperar para iniciar actividades. Los insumos para la industria y la maquinaria empezaron a llegar de Inglaterra y los artículos de lujo, de Francia. Y de la “Confederación

Alemana”, el *Deutscher Bund*, llegaron otro tipo de productos, como hemos visto. De hecho, en algunos de los estados alemanes, la publicación de las numerosas obras sobre México, escritas por Alexander von Humboldt a lo largo de treinta años, había despertado un interés real en la naturaleza y las culturas antiguas de México, así como en la minería de plata mexicana.

¿Cómo y cuándo llegaron al *Archivo de música* de la Catedral de México polkas, jarabes, chotis, cuadrillas y vales, entre otras muchas danzas que ilustra Manuel Murguía en sus portadas? Hay una pequeña joya histórica en ese archivo, por cuanto está fechada en 1817: se trata de “Dos/ Valses p.a Fort.-Piano, con acompa/ ñam. to de violín, titulados el Canario, y el/ Magestuoso, composition dedicada al/ S.r Lic.do D. Juan Franco Azcarate, por/ su autor D. Jose M.a Garmendia/ En.o 22 de/ 1817”.²⁵

Tenemos aquí a la sociedad presentándose en la catedral, en forma muy temprana, casi precursora, con un género de música que llegaría a ser, prácticamente, objeto de excomuni3n: el vals, si bien dentro de la tradici3n de música instrumental para acompañar danzas (como el Ms. 1560 de la Biblioteca Nacional de México y el conocido como manuscrito Eleanor Hague). Su autor: un músico del que poco se sabe, salvo que una composici3n suya fue propuesta para himno nacional. Pero su “dedicando” fue un jurista y literato, Juan Francisco Azcárate y Lezama (1767-1831), consiliario de la Real Universidad y regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México, considerado, junto con Primo de Verdad, como la cabeza del partido americano en contraposici3n

al partido europeo, miembro de la Junta Provisional y signatario del Acta de Independencia del imperio mexicano, nombrado también “ministro plenipotenciario de Inglaterra, adonde no llegó a ir porque el Gobierno no le proporcionó los fondos necesarios”.²⁶ ¡La pequeña biografía de este personaje nos proporciona un retrato del devenir nacional aquí tratado! Haber sido consiliario de la Real Universidad y maestro de la cátedra de Vísperas de Cánones lo vincula con el cabildo catedral, por lo que la presencia de esa partitura en el *Archivo de música* podría ser relativamente fácil de aclarar.

Analia Cheriavsky, en su artículo “La demolic3n y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”, se aproxima a la problemática que presentan los documentos con música escrita, su proveniencia, su carácter testimonial y la serie de cuestionamientos que despiertan. Si bien los vales que ella estudia pueden datarse en 1843, no eran ni para las masas ni de las masas, y aun cuando resulta difícil documentar la forma en que esas partituras llegaron al archivo del cabildo, sí es posible inferir que el gusto, como Bourdieu ha estudiado, se cuela por los resquicios del dogmatismo más férreo y puede transitar sin problema dentro de los estamentos de las élites hegemónicas. Los miembros del cabildo catedral eran hombres de carne y hueso, pertenecientes a una de esas élites en que los aires de secularizaci3n y modernizaci3n empezaban a causar escándalo y temor entre los más recalcitrantes de sus miembros, quienes, sin embargo, no podían impedir su flujo e influjo:

25 ACCMM, *Archivo de música*, A0770, Garmendía, José María (fl. 1800-1840), *Dos vales*.

26 Patricia Areal Torres-Murciano, “Juan Francisco Azcárate y Lezama”, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/10628/juan-francisco-azcarate-y-lezama> (consultado el 25 de abril de 2022).

[La disposición estética] es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social [...]. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones semejantes de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican [...].²⁷

¿Cómo se clasificaría a sí mismo Manuel Murguía, impresor? María José Esparza Liberal, en su artículo “Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos”, nos lo presenta como el complemento indispensable para mejor comprender el rompecabezas-laberinto de la primera mitad del siglo XIX en México. Su conocimiento del poder de la imagen, su gusto por la música, el estar en condiciones de observar y mostrar a la sociedad en su diversidad, sin compromiso ideológico aparente, sólo aparente, como nos demuestra María José Esparza, lo hacen un microscopio dentro del caleidoscopio inverso al que me referí en un principio: Esparza devela cómo la selección de imágenes lo traiciona en sus inclinaciones políticas.

El gusto también tiene el poder de hacer nulatorio cualquier sentimiento de nacionalismo: paradójicamente, a pesar de haber sido invadido el país dos veces por Francia, algunas élites se

decantaron por lo francés como sinónimo de buen gusto y modernidad. Incluso el Gobierno, que fluctuaba entre conservadores y liberales, en una etapa conservadora permitió, en 1844, la entrada y el establecimiento de una orden religiosa francesa, de monjas enfermeras, para llenar el hueco que había dejado la Iglesia en las obras de beneficencia.

Y también en razón del gusto, ya desde 1851 la Casa Wagner había empezado a satisfacer a esas élites cuando la catedral, debido a su precariedad, no podía ya ofrecer más que el canto litúrgico monofónico y una música de sencillez casi popular, interpretada por un par de cantores viejos y un organista-cantor, igualmente añoso, todo ello incompatible con el “gusto refinado” con el que las élites pretendían distinguirse de los mamarrachos liberales y del pueblo dizque soberano, pero lleno de léperos. Una verdadera sofisticación ha de haber sido, en 1896, escuchar cuartetos de cuerda de compositores extranjeros nunca antes oídos en México, como narra Olivia Moreno Gamboa en su artículo “Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio Nacional, 1896”: era como volver al paraíso perdido de los privilegios –en realidad, nunca perdidos; si acaso, medio lastimados–, y dentro de un espacio de naturaleza única y desconocida hasta entonces: la sala de conciertos. Durante todo el periodo colonial y hasta la Independencia de México, la catedral metropolitana había sido, además de haber cumplido muchas otras funciones, una sala de conciertos.

La música alcanza un poder simbólico más allá de sí misma a través de su capacidad de marcar el espacio funcional [...] también puede actuar

27 Bourdieu, *La distinción*, 53, 55.

como un localizador social y cultural con particulares estilos, medios y prácticas interpretativas apropiados para articular nociones de identidad civil.²⁸

Al parecer, ahora sí estaba naciendo una nueva sociedad. A diferencia de aquella que en la Nochebuena de 1840 había disfrutado en el Sagrario Metropolitano de un conspicuo popurrí filarmónico, apoderándose protagónicamente de un espacio al que antes había accedido meramente como espectadora, la sociedad de la sala de conciertos sí estaba creando una nueva ritualidad de carácter civil, ajena a la liturgia, reconociéndose a sí misma en un nuevo ropaje, aunque permaneciendo siempre élite, con gustos, ademanes y gestos algo diferentes, nada más. Estaba construyendo un espacio nuevo, para una función enteramente nueva, con una finalidad explícita y pública nueva: disfrutar sólo y enteramente de la música.

Abreviaturas

CM: Catedral de México

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes documentales

CM, *Librería de cantorales*, libros M02, M03.

ACMM, *Actas de cabildo*, libros 65, 74, 75.

ACMM, *Archivo de música*, A0527.01, A0770, A1455.

28 Tim Carter, “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, coords. Andrea Bombi, Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López (Valencia: Universitat de València, 2005), 60, 62.

Fuentes impresas

Alamán, Lucas. *Historia de México*, t. V. México: Jus, 1972.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus Humanidades, 1988.

Carter, Tim. “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”. En *Música y cultura urbana en la edad moderna*, coordinado por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 53-66. Valencia: Universitat de València, 2005.

Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

Enríquez Rubio, Lucero y Gabriel Lima Rezende. “Presentación: reflexiones acerca del catalogar”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4 (septiembre de 2009): 2-4.

Enríquez Rubio, Lucero. *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

———. “Los actores ocultos del ritual sonoro catedralicio en los inicios de la Nueva España”. En *Actores del ritual en la Catedral de México*, coordinado por Marialba Pastor, edición de Lucero Enríquez Rubio, 29-41. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.

———. “Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabil-

- do Catedral Metropolitano de México”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 8 (marzo de 2017): 32-46.
- _____. “Cantidad-calidad-género: ¿esplendores y óperas?”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 9 (marzo de 2018): 36-47.
- Ginzburg, Carl. *El queso y los gusanos*, traducción de Francisco Martín y Francisco Cuartero. Barcelona: Muchnik Editores, 1997 (Colección Atajos, 12).
- Marín, Javier. “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716–1779)”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 39, núm. 1 (junio de 2018): 1-29.
- Maya, Áurea. “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”. En *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, IV: *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 81-111. México: Conaculta, 2013.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª ed., t. I. México: Porrúa, 1961.
- Santa Cruz Castillo, Ruth Lizbeth. “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la Catedral de México durante el Siglo XVIII”. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Saucedo, Carmen. “Cronología de los arzobispos de México”. *Historias*, núm. 44 (1999): 117-124.

Fuentes electrónicas

- Areal Torres-Murciano, Patricia. “Juan Francisco Azcárate y Lezama”. Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/10628/juan-francisco-azcarate-y-lezama> (consultado el 25 de abril de 2022).
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, primera edición electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
<http://musicat.unam.mx/nuevo/misa.html>
<http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C8-4.pdf>
<http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C9-6.pdf>

Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818

Silvia Salgado Ruelas

*Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas*

Introducción

Durante la guerra de Independencia de México, entre 1810 y 1818, las catedrales de México y Durango produjeron o adquirieron cinco libros de coro o cantorales que se conservan en sus respectivas sedes, así como en el Museo Nacional del Virreinato. El más antiguo se dedicó al Oficio de San Juan Bautista y se terminó de hacer el 24 de junio de 1810, en la víspera del estallido bélico. Los dos siguientes son himnarios hechos en 1811, y es posible que se hayan manufacturado en España y llevado a la Catedral de México por un terciario franciscano de la nobleza, de acuerdo con los indicios¹ que se encuentran en él. El cuarto libro corresponde al Oficio de la Asunción de la Virgen y se hizo por el sochantre Juan Meraz para la Catedral de Durango, el año de 1816. El último de los cantorales se dedicó a la misa del Sagrado Corazón de Jesús y se hizo en 1818 para uso de la Catedral de México. Todos ellos presentan semejanzas en su estructura y materialidad, pero también se aprecian diferencias en los estilos caligráficos y

artísticos. En los cinco volúmenes se observan elementos comunes que responden a la tradición, pero también se perciben peculiaridades que funcionan como huellas de procedencia.

En este análisis se destaca que los cinco libros de coro fueron producidos en un ambiente de guerra, lo que refleja la pervivencia de prácticas y usos asociados a una tradición cultural y a un gusto que dominaron la época novohispana y que, a pesar de la guerra y de los cambios sociales y culturales, se extendieron a lo largo del siglo XIX y aún pervivieron en poblaciones como Ostula, Michoacán, en el sentido conceptual que Peter Burke postula como hibridismo cultural,² tal cual se aprecia en el artículo de Antonio Ruiz Caballero que cierra este cuaderno. No obstante, es importante destacar que en la década que se analiza, la de 1810, los cantorales conservaron una forma homogénea y en cierta medida arcaizante, de tal suerte que su presentación es mejor de la que se desarrollaba en la última década del siglo XVIII.

1 En el sentido que Carlo Ginzburg lo desarrolla, como un modelo o paradigma indicial que funciona a partir de la experiencia situada en la intuición, percepción u observación de los detalles, las huellas, las señales, los síntomas. Carlo Ginzburg, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, 2ª ed. (Barcelona: Gedisa, 2008), 185-239.

2 Véase Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid: Akal, 2010).

Un poco de historia

En México, la historia de los libros de coro manuscritos se remonta al siglo XVI. Pocos años después de la caída de la ciudad capital de los mexicanos y del triunfo de la Corona hispana en tierras americanas comenzaron a llegar manuscritos e impresos europeos desde la península ibérica. Esas obras sirvieron para la conquista material y espiritual de los habitantes del área mesoamericana ubicada en el Nuevo Mundo.

A lo largo de los tres siglos que duró el periodo colonial, se importaron y produjeron centenares de libros de coro que sirvieron para la celebración del culto divino en las iglesias del territorio de la Nueva España o México y más allá de sus fronteras. De manera temprana se gestaron librerías o bibliotecas con libros de coro, con las cuales se atendieron las necesidades rituales de catedrales, conventos y parroquias.³

Después del periodo colonial novohispano, a lo largo del siglo decimonónico mexicano continuó la práctica de hacer y usar cantorales, pero bajo otras condiciones sociales y culturales que incidieron en la introducción de nuevas celebraciones, así como en comitentes externos al cabildo, además de modificar la materialidad de los cantorales que conviven con la imprenta industrial.

Por lo anterior, cabe aludir al concepto de “hibridismo cultural” empleado por Peter Burke, considerando que la producción y el uso de cinco cantorales en tiempos de guerra son parte de un proceso complejo de mestizaje e interac-

ción cultural entre grupos sociales distintos y antagónicos, en condiciones de dominación y desigualdad. Cabe aclarar que esta hibridación cultural, en lo que a elementos gráficos se refiere, es mucho más notable en algunos de los cantorales producidos en el siglo XVIII. En cambio, en los que aquí se presentan, parece reflejarse un aferramiento a la tradición hispana, muy en concordancia con la actitud de las autoridades eclesiásticas de ignorar el contexto independentista en que se encontraba la Iglesia novohispana.

Sobre los cantorales

Los libros de coro cuentan con dos tipos de presentación musical para ser interpretados. La primera corresponde al canto monódico que tiene una línea melódica en la que los cantores se unen en una voz, mientras que en el canto polifónico se desarrollan varias líneas melódicas y vocales. Los libros de canto monódico tienen un formato físico mayor que los de canto polifónico porque los primeros se colocaban en un gran atril o facistol, en medio del espacio coral, para ser vistos por varios cantores ubicados a distancias diferentes, según su jerarquía; en tanto que los libros polifónicos se ponían en un atril más pequeño y el número de cantores era menor.

Su contenido textual procede principalmente de los libros litúrgicos y de los ritos establecidos por la Iglesia católica a lo largo de varios siglos, que se remontan a los orígenes del cristianismo, el cual bebe de las fuentes del judaísmo. Su función era la de acompañar la celebración del oficio divino y la misa mediante cantos entonados por los miembros del coro, formado por las dignidades eclesiásticas y los cantores, quienes debían cumplir las reglas del coro que servían para

3 Véase Silvia Salgado Ruelas, “Libros corales en la Nueva España”, en *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, ed. Anastasia Krutitskaya (Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, 2020), 58-68.

regular el comportamiento de sus miembros. En la Nueva España, la primera normativa que se publicó al respecto corresponde a la elaborada por el obispo dominico Alonso de Montúfar.⁴

La materialidad y la forma de los libros de coro novohispanos son llamativas debido a que se trata de obras que llegan a medir hasta ochenta centímetros de alto y pesar cuarenta kilos. Estos libros tienen comúnmente tapas de madera cubiertas de piel, y algunos cuentan con herrajes o broches; están compuestos de folios de pergamino o papel artesanal, y sus textos están inscritos en escritura gótica o humanística con letras distintivas o *litterae notabiliores* y notación musical cuadrada o mensural. Algunos de ellos contienen iluminaciones sobre hoja de oro con elementos plásticos de gran calidad artística, pero los hay también con decoraciones simples que sólo incluyen color rojo o azul y mayor dimensión de la letra distintiva.

Los cantorales de 1810 a 1818

Retomando el hilo histórico y el tema central propuesto, cabe destacar que, al inicio del siglo XIX, en México se avivaron posturas independentistas en sectores sociales dominados por el régimen borbón de la monarquía hispana, que poco después se orientaron en contra del imperio napoleónico que se impuso a España de 1808 a 1814. México afrontó la guerra de su independencia para dejar atrás su condición colonial ante el convulso y debilitado imperio español, de 1810 a 1821.⁵

En ese ambiente polarizado y hostil a la permanencia del antiguo régimen, los cabildos de las catedrales de las ciudades de México y Durango adquirieron cinco libros de coro para el culto divino, como un desafío de la tradición y la costumbre frente a los cambios sociales desatados en América y a la modernidad estética y artística que se desarrollaba en Europa.⁶

En este texto se reflexiona sobre la presencia de obras litúrgicas que proceden de la tradición y que persisten en tiempos de guerra, independencia y transformación, no sólo en el ámbito territorial y político, sino también en el cultural y específicamente en el musical. Se trata de una tradición institucional que se opone al cambio y a la modernidad, la cual está presente en cinco libros de coro que desafían la ruptura planteada desde la Nueva España frente a la metrópoli hispana entre 1810 y 1818, así como la continuidad que estas obras representan como parte de una larga herencia judeocristiana.⁷

Históricos, versión 2000, 4ª reimpression (México: El Colegio de México, 2002), 498-504.

- 6 Para los conceptos de tradición, costumbre y modernidad que pueden servir a la temporalidad que aquí se aborda, se sugiere el texto de Carlos Herrejón Peredo titulado "Tradición. Esbozo de algunos conceptos", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 15, núm. 59 (verano de 1994): 135-149. Para adentrarse en los movimientos de tradición y modernidad musical en el siglo XIX, véase la "Introducción", Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2014). En cuanto a la pervivencia del canto gregoriano o monódico en el siglo XIX, se recomienda el libro de Katherine Bergeron *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chants at Solesmes* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998).
- 7 Véase Brian Connaughton, "¿Politización de la religión o nueva sacralización de la política? El sermón en las mutaciones públicas de 1808-1824", en *Religión, política e identidad*, coord. Brian Connaughton (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010), 160-200.

4 Véase Alonso de Montúfar, *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana. 1570*, ed. Ernest J. Burrus (Madrid: Ediciones de José Porrúa Turanzas, 1964).

5 Luis Villoro, "La revolución de independencia", en *Historia general de México*, obra preparada por el Centro de Estudios

Tres de los cantorales se elaboraron por encargo en las propias sedes catedrales, según consta en sus colofones, mientras que los otros dos no ofrecen información inscrita exacta sobre su procedencia, pero los indicios de su elaboración y contenido apuntan a un origen asociado a la orden franciscana, en algún lugar de España, durante el año 1811.

1. El Oficio y Misa de San Juan Bautista

El más antiguo de los cinco corales corresponde a un Oficio y Misa de San Juan Bautista, conocido como el precursor de Cristo, que se celebra el 24 de junio. La obra se firmó el 1º de febrero de 1810, siete meses antes de estallar la guerra de Independencia mexicana y a menos de un mes de la destitución del arzobispo y virrey Francisco Javier Lizana y Beaumont (1749-1811), quien intentó conciliar los varios intereses peninsulares y criollos, sin lograr la aceptación de los primeros.⁸ La obra cuenta con el siguiente colofón: “Se escribió este libro que contiene, primeras Vísperas y segundas, Maytines y Missa, de S[a]n. Juan Bapt[ista]: siendo Dignidad de Chantre de esta S[an]ta. Yglesia, el S[eñor] D[ocor] Don Pedro Valencia y Vasco. Año de 1810. Febrero 1º. por Viz[en]te Gom[e]z Soch[an]tre”.⁹ El volumen se conserva en el Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México), y se puede consultar digitalmente en la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, en adelante INAH (fig. 1).

8 Villoro, “La revolución”, 503.

9 Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MNV LC 10-12527, colofón, f. 104v, <https://mediateca.inah.gob.mx> (consultado el 5 de mayo de 2022).

2. Los himnarios franciscanos

Dos de las cinco obras identificadas son libros con himnos o cantos que se fecharon en el año de la muerte del caudillo y cura Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811), a la mitad de la invasión napoleónica sufrida por España, pero también a un año de la resistencia establecida en Cádiz y reconocida por las autoridades de la Nueva España.¹⁰

Uno de ellos contiene los himnos que se cantaban a lo largo del año y el otro está dedicado a los santos franciscanos conforme a lo establecido por la Iglesia católica romana. Presentan características similares en su materialidad, lo que los hermana o vincula al mismo lugar de manufactura. Ambos portan encuadernaciones semejantes, decoradas con herrajes que representan el símbolo franciscano de las “cinco llagas”, y se conservan en la Librería de Cantorales de la Catedral de México (en adelante LCCM); sin embargo, se desconoce la fecha de su incorporación a la librería coral. Podría sugerirse que las obras están ahí porque un mecenas o comitente dispuso su donación. Por el emblema franciscano podría también considerarse que algún miembro de la Tercera Orden de la Penitencia, fundada por el propio san Francisco de Asís para dar cabida a los laicos conocidos como terciarios, donara ambos himnarios, los cuales ostentan un gran cuidado en la manufactura artística de sus portadas e iluminaciones, así como maestría artesanal en la confección de la encuadernación y el cuidado de la copia.

Si se buscan indicios del posible comitente, se advierte que, en 1811, el rey Fernando VII creó tres títulos nobiliarios indianos para los

10 Connaughton, “¿Politización de la religión...?”, 165.



Figura 1. Portada. *Oficio y Misa de San Juan Bautista*. Año de 1810. Libro de coro manuscrito. Museo Nacional del Virreinato. LC 10-12527. Imagen de la Mediateca del INAH: [https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(LC%2010-12527\)](https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(LC%2010-12527)).

condados de Basoco, de la Casa de Ágreda y la de Heras-Soto. El primero de ellos lo recibió Antonio Basoco y Castañiza (1738-1814),¹¹ vizcaíno terciario radicado en Nueva España desde joven, quien se vio favorecido por una fortuna heredada que empleó para proveer de obras materiales a los habitantes de la Ciudad de México. Junto con su esposa, la también terciaria María Teresa Castañiza y González Agüero, IV marquesa de Castañiza y hermana de Juan Francisco de Castañiza –arzobispo de Durango–, pagaron la construcción del convento de La Enseñanza, cercano a la Catedral de México, y el año de 1800 dotaron a sus religiosas de un libro de coro dedicado a la expectación de la Virgen María, en su advocación de Nuestra Señora de la O.¹²

- 11 Véase Juan B. Iguíniz, *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días* (México: Editorial Patria, 1951), 123; Patricia Areal Torres-Murciano, “Antonio de Bassoco y Castañiza”, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/38433/antonio-de-bassoco-y-castaniza> (consultado el 5 de mayo de 2022); Salvador Cruz, “José María de Bassoco”, en *Semblanza de académicos* (México: Ediciones del Centenario de la Academia, 1975), <http://www.humanistas.org.mx/Bassoco.htm> (consultado el 5 de mayo de 2022). Agradezco a Olivia Moreno Gamboa la recomendación de seguir la pista de los terciarios para tratar de explicar la presencia de los dos himnarios con marcas franciscanas en la Catedral de México.
- 12 En el Fondo Reservado de la Biblioteca Rogerio Casas Alariste del Museo Franz Mayer se conserva la obra mencionada, con la siguiente información que identifiqué al analizar la obra *in situ* en 2014: X-543. *Vísperas de la fiesta de la expectación de N[uestra] S[eñor]a en su advocación de la O* [manuscrito]. Año de 1800. Libro de coro manuscrito en pergamino e iluminado en estilo barroco. Texto a dos tintas. Letra humanística. En la h. 1r: “César Llanos Baranda / México Mayo de 1922”. Folio inserto entre pp. 38 y 39 con lo siguiente: “Los señores D[o]n. Antonio Basoco, D[o]ña. Maria Thereza Castañiza, y el D[octo]r D[o]n Juan Franc[isc]o Castañiza, Marquez de Castañiza: han dedicado este libretito, a los cultos de N[uestra] S[eñor]a la

Once años después, y en coincidencia con la obtención del título nobiliario indiano, se elaboraron los dos himnarios referidos que conservan en la librería coral de la Catedral de México. En la portada arquitectónica del primero de ellos se lee lo siguiente: *Hymnarium secundum ordinem S.R.E. in quo hymni de tempore, proprii et communes sanctorum continentur. Anno MDCCCXI.*, es decir, se trata de un himnario fechado en 1811, que está de acuerdo con lo establecido por la santa Iglesia romana, el cual contiene los himnos del propio del tiempo, así como del propio y común de santos. El volumen tiene al final un índice en el que se registran los himnos contenidos en él para el propio del tiempo, desde el primer domingo de Adviento, los correspondientes al propio de los santos con devoción hispana, al común de santos, y termina con los himnos dedicados a san Felipe de Jesús y a Santiago apóstol (fig. 2).¹³

En cuanto al segundo himnario referido, éste cuenta también con una portada arquitectónica de estilo neoclásico. En el centro se observa la figura de san Francisco de Asís recibiendo los estigmas, a la izquierda se ubica a santo Domingo de Guzmán y a la derecha se colocó posiblemente a san Francisco. De las bocas de ambos santos se despliega una cartela con el texto del

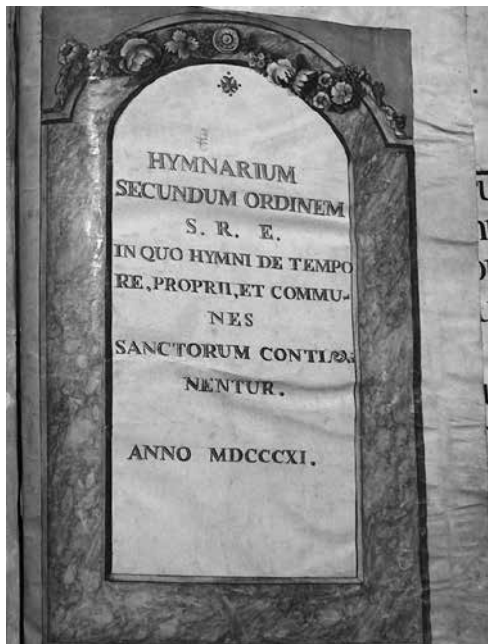


Figura 2. Portada. *Himnos de Vísperas, Maitines y Laudes*. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. LCCM O43. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

salmo 117 (116): *Laudate Dominum omnes gentes. Laudate eum omnes populi.*¹⁴ En lo alto se observa otra cartela con la siguiente inscripción: *In hoc secundo volumine hispanorum, necnon trium ordinum N.P.S. Francisci sanctorum hymni continentur.*¹⁵ Aquí se encuentra el otro indicio escrito de que la obra procede de los terciarios,

Virgen Maria en su advocacion de la O, y Expectacion de su adorable parto; del Sagrado Monasterio que vulgarmente se llama de la Enseñanza, para solo su fiesta: y juntamente ofrecen rendidos su corazon, a la Soberana Señora. Dirigido por el B[achille]r D[o]n Vicente Gomez, primer Soch[antr]e de esta S[an]ta Ygl[esi]a. Y escrito por D[o]n Aug[ust]ín Díez de la Barrera. Año de 1800 en 13 de N[oviembre]. Encuadernado en piel con dorado sobre tabla, con restos de broches metálicos.

13 *Himnos de Vísperas, Maitines y Laudes*. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. LCCM O43, <http://musicat.unam.mx/nuevo/oficio41-48.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

14 “Alabe al señor toda la gente, alábenlo todos los pueblos.”

15 *Himnos de Vísperas, Maitines y Laudes*. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. LCCM O44, <http://musicat.unam.mx/nuevo/oficio41-48.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

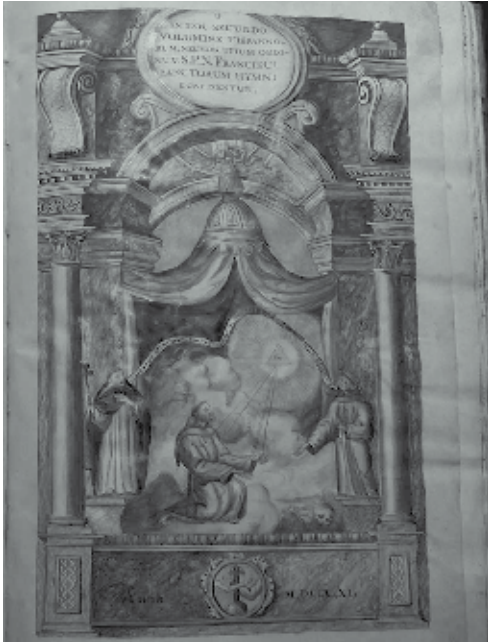


Figura 3. Portada. *Himnos de Vísperas, Maitines y Laudes*. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. LCCM O44. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

debido a que la traducción literal consiste en lo siguiente: “En este segundo volumen de los españoles se contienen también los himnos de los santos de la tercera orden de san Francisco”. En el friso bajo se colocaron la heráldica franciscana y la fecha: *Anno M.DCCC.XI.*, es decir, año 1811 (fig. 3).

Cabe mencionar que, si ambos himnarios se manufacturaron en España, entonces se elaboraron en un ambiente antagónico provocado por los invasores franceses, quienes impusieron

a José I Bonaparte como rey gobernante, frente a la resistencia asentada en Cádiz, y que se manifestó a favor de la supresión de las órdenes religiosas en 1812. Sin embargo, con la caída de Napoleón y la liberación de Fernando VII, la monarquía española se restauró en 1814, y el rey desconoció la Constitución y a las Cortes de Cádiz.¹⁶

En cuanto a los eclesiásticos novohispanos realistas, en ese año endurecieron sus discursos contrainsurgentes y acudieron a textos del Antiguo Testamento para caracterizar a los franceses y a los independentistas como aliados. En palabras de Brian Connaughton, podemos leer la intención de la iglesia mexicana de esos días, que perseguía el siguiente objetivo:

En pos de la perpetuación de la alianza del Trono y el Altar se intensificó una visión providencialista de la vida de la Nueva España. La conceptualización de una identidad mexicana respaldada por un convenio particular con Dios y protegida ante todos los peligros, mediante la intercesión de la Virgen María, se acentuó.¹⁷

El binomio del trono recuperado y del altar cubierto con el manto mariano será parte dominante de los discursos eclesiásticos que estarán presentes en las obras que a continuación se refieren.

3. Oficio de la Asunción de la Virgen

El cuarto de los cinco libros de coro identificados en el periodo de 1810 a 1818 se elaboró y permanece en la librería coral de la Catedral de

¹⁶ Villoro, “La revolución”, 515.

¹⁷ Connaughton, “¿Politización de la religión...?”, 167.

Durango, iglesia ubicada en el noroeste del país, que hacia el final del siglo XVIII fue la diócesis más extensa de la Nueva España. El cantoral contiene los Oficios de la Santísima Trinidad e incluye, justamente, el de la Asunción de la Virgen María, advocación de esa catedral. La obra fue elaborada por uno de los discípulos de José Remigio Puelles, novovizcaíno que se formó como infante de coro en la Catedral de México y después regresó a la de Durango, en el obispado de la Nueva Vizcaya.¹⁸ El volumen se hizo por encargo, como consta en su colofón, y a la letra dice:

En Durango se escribió año del Señor 1816 en el mes de mayo á expensas del Señor Lectoral Doctor Don Jose Alvarez Tostado para las dos Solemnidades de la Beatissima Trinidad y de la Purissima Virgen Maria en su admirable Assuncion a los Cielos. Lo puso en methro musico don Juan Jose Meraz primer Organista (fig. 4).¹⁹

Como se puede apreciar, la fecha de manufactura es del año 1816, a la mitad de la guerra

y en un año difícil para los insurgentes por la muerte del cura José María Morelos y Pavón (1765-1815), uno de sus principales caudillos. Cabe recordar que de 1816 a 1819 tocó a los insurrectos resistir los embates del gobierno virreinal encabezado por Juan Ruiz de Apodaca, quien se fortaleció al ofrecer indultos y asestar derrotas. Como señala Luis Villoro, en esos años, la “gran revolución popular ha terminado”,²⁰ y quedan combatientes como Guadalupe Victoria en Veracruz y Vicente Guerrero en el sur. En esos tiempos, Francisco Xavier Mina y fray Servando Teresa de Mier se sumaron a la lucha insurgente, pero no lograron remontar los ataques realistas en Guanajuato ni la oposición de la oligarquía peninsular y criolla. Durango estaba distante de esas batallas, por lo que el cuarto libro de coro se hizo bajo la cubierta del trono y del altar, de la tradición y la “intercesión de la Virgen María”.

4. Oficio del Sagrado Corazón de Jesús

La quinta y última de las obras corresponde al Oficio del Sagrado Corazón de Jesús, que fue mandado hacer para la Catedral de México el año 1818. Esta es la última celebración identificada hasta ahora que se produjo durante la guerra de Independencia de México. Cabe decir que la obra corresponde a una unidad codicológica y cuenta con dieciséis folios en pergamino, y forma parte de un volumen facticio compuesto por cinco celebraciones en setenta y dos folios que a continuación se presentan.²¹

18 Véase Ruth Santa Cruz Castillo, “¿Formando músicos? La educación de los niños en la Catedral de México durante el siglo XVIII”, tesis de licenciatura en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 146; Silvia Salgado Ruelas, “La conformación de la librería coral de la Catedral de Durango, 1730-1899”, en *Arte y música de la Catedral de Durango: archivos y documentos. 400 años de historia del obispado de Durango (1620-2020)*, coords. Adolfo Martínez Romero y Silvia Salgado Ruelas (Durango: Centro para la Investigación de las Artes Durango A. C., Instituto de Cultura del Estado de Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2021), 161-208.

19 *Oficios de la Santísima Trinidad y de la Asunción de la Virgen*, año de 1816, colofón f. 120v. Libro de coro de la Catedral de Durango conservado en la sala de la Librería de Cantorales de la Galería Episcopal y Museo Sacro de la Catedral de Durango, librero 3, posición 67.

20 Villoro, “La revolución”, 516.

21 *Ordinario de la misa, Propio de los Santos, misas votivas* [Ca. 1780], 1818. Libro de coro manuscrito facticio que contiene: la *Misa en re menor* de Blas Santos Muñoz, las *Misas para el Sagrado Corazón de Jesús y la de San Felipe de Jesús*, la *Misa*

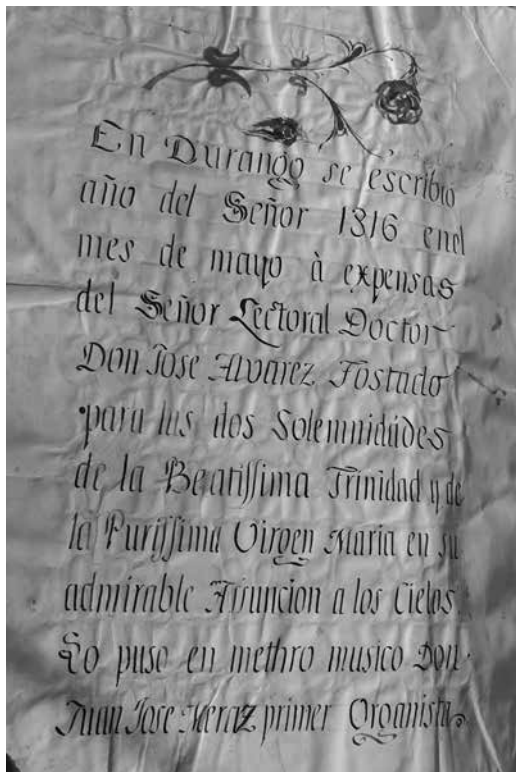


Figura 4. Colofón. *Oficio de la Asunción de la Virgen*. Año de 1816. Libro de coro manuscrito. Librería Coral de la Catedral de Durango. Sala de la Galería Episcopal y Museo de Arte Sacro. Librero 3, posición 67. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

La primera es una misa dedicada a san Felipe de Jesús, como patrono de México, y en su portada se lee: *Missa in festo Beati Philippi a Jesu Patroni principalis Mexici in America Septentrionali*. Cabe recordar que se trata del primer mártir franciscano novohispano que viajó a Japón como evangelizador –en el Galeón de Manila, llamado también la Nao de China– en la primera ruta transoceánica cultural y comercial moderna del Pacífico, que se estableció y desarrolló durante los años de 1565 a 1816 entre los puertos de Acapulco en México y Manila en Filipinas.

La segunda celebración es la del Sagrado Corazón de Jesús, y en su portada se puede leer lo siguiente:

Feria sexta post Octavam SS. Corporis Christi. Officiu. Sacratissimi Cordis Jesu et ejus fit Commo. Aña. Se hizo este Oficio por orden del S[e]ñor. Doct[or]. D[on]. Cyro Villaurrutia, comisionado de Chantre en esta S[an]ta. Ygl[esi]a. año. de 1818.

La tercera corresponde a la misa en tiempos de peste, bajo el título de *Missa pro vitanda mortalitate, vel tempore pestilentiae*. La cuarta celebración se refiere a la misa en tiempo de guerra o *Missa tempore belli*. El volumen concluye con la *Missa por Don Blas Sanctos Muñoz Sobchantre de la Santa Yglesia Cathedral de Mexico*.

De este último volumen y de las cinco celebraciones mencionadas, sólo la del Sagrado Corazón de Jesús está fechada en 1818, mientras

votiva para evitar la mortalidad o para tiempo de peste, la Misa votiva para tiempo de guerra, y el Oficio con prima, sexta, nona, visperas I para el Sagrado Corazón de Jesús. LCCM V08, <http://musicat.unam.mx/nuevo/varia.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

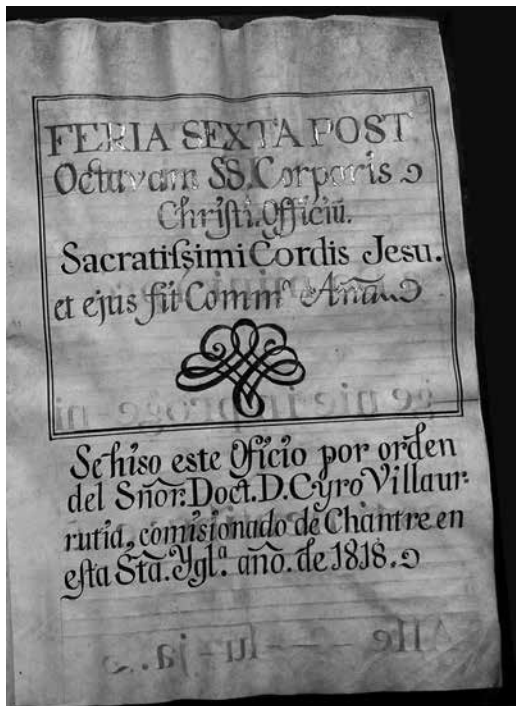


Figura 5. Portada. *Misa para el Sagrado Corazón de Jesús*. Año de 1818. Libro de coro de la Catedral de México. LCCM V08. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

que el estilo caligráfico de las otras cuatro corresponde al llamado “Maestro de las iniciales rojas”, quien trabajó para la Catedral de México y estuvo activo en la década de 1780, razón por la cual se entiende que el oficio y la misa del año 1818 se insertaron en un volumen que estaba en uso y era vigente al tener misas dedicadas al tiempo de la peste y de la guerra (fig. 5). Con esta breve obra inserta en un volumen de origen colonial cierra el ciclo de libros de coro en tiempos de guerra e independencia de México.

Conclusión

Finalmente, podemos decir que la producción de los cinco libros de coro identificados no se realizó bajo el fuego de los cañones de guerra, sino en aquellos momentos que favorecían a los defensores del trono y del altar, o cuando las batallas estaban en otro lugar. La tradición litúrgica y musical perduró a lo largo del siglo XIX en las catedrales de Durango y México como parte de un proceso de hibridismo cultural de la Iglesia católica y de sus usuarios, pero la modernidad y el liberalismo ya habían trastocado esas prácticas y valores, por lo que la producción y el uso litúrgico sobrevivieron en un estado de permanente decadencia hasta que la imprenta sustituyó la producción de cantorales manuscritos. Para la historia del libro, la mayoría de los cantorales se convirtieron en objetos de archivos, museos o fondos reservados de bibliotecas; no obstante, hoy día se conservan algunos testimonios de prácticas litúrgicas en uso.

Abreviaturas

LCCM: Librería de Cantorales de la Catedral de México.

Fuentes impresas

- Bergeron, Katherine. *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chants at Solesmes*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Connaughton, Brian. “¿Politización de la religión o nueva sacralización de la política? El sermón en las mutaciones públicas de 1808-1824”. En *Religión, política e identidad*, coordinado por Brian Connaughton, 160-200. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2014.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 15, núm. 59 (verano de 1994): 135-149.
- Iguíniz, Juan B. *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días*. México: Editorial Patria, 1951.
- Montúfar, Alonso de. *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana. 1570*, edición de Ernest J. Burrus. Madrid: Ediciones de José Porrúa Turanzas, 1964.
- Salgado Ruelas, Silvia. “La conformación de la librería coral de la Catedral de Durango, 1730-1889”. En *Arte y música en la Catedral de Durango: archivos y documentos. 400 años de historia del obispado de Durango (1620-2020)*, coordinado por Adolfo Martínez Romero y Silvia Salgado Ruelas, 161-208. Durango: Centro para la Investigación de las Artes Durango A. C., Instituto de Cultura del Estado de Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2021.
- _____. “Libros corales en la Nueva España”. En *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, edición de Anastasia Krutitskaya, 58-68. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, 2020.
- Santa Cruz Castillo, Ruth. “¿Formando músicos? La educación de los niños en la Catedral de México durante el siglo XVIII”. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Villoro, Luis. “La revolución de independencia”. En *Historia general de México*, obra preparada por el Centro de Estudios Históricos, versión 2000, 4ª reimpresión, 489-523. México: El Colegio de México, 2002.

Fuentes electrónicas

- Areal Torres-Murciano, Patricia. “Antonio de Bassoco y Castañiza”. Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/38433/antonio-de-bassoco-y-castaniza> (consultado el 5 de mayo de 2022).
- Cruz, Salvador. “José María de Bassoco”. En *Semblanza de académicos*. México: Ediciones del Centenario de la Academia, 1975, disponible en *Nuestros humanistas*, <http://www.humanistas.org.mx/Bassoco.htm> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Oficio y Misa de San Juan Bautista. Año de 1810. Chantre Pedro Valencia y Vasco, sochantre Vicente Gómez. Libro de coro manuscrito. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Inventario MNV LC 10-12527. Mediateca del INAH, [https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(LC%2010-12527\)](https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(LC%2010-12527)) (consultado el 5 de mayo de 2022).

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. “Libros de coro”, <http://musicat.unam.mx/nuevo/libros-decoro.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Fuentes manuscritas

Himnos de vísperas, maitines y laudes. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. Librería Coral de la Catedral de México. LCCM O43. Disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/oficio41-48.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Himnos de vísperas, maitines y laudes. Año de 1811. Libro de coro manuscrito. Librería Coral de la Catedral de México. LCCM O44. Disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/oficio41-48.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Misa para el Sagrado Corazón de Jesús. Año de 1818. Libro de coro manuscrito. Librería Coral de la Catedral de México. LCCM V08. Disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/varia.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Oficios de la Santísima Trinidad y de la Asunción de la Virgen. Año de 1816. Libro de coro manuscrito. Librería Coral de la Catedral

de Durango en la sala de la Galería Episcopal y Museo de Arte Sacro. Librero 3, posición 67.

Ordinario de la misa, Propio de los Santos, misas votivas [Ca. 1780], 1818. Libro de coro manuscrito facticio que contiene: la *Misa en re menor* de Blas Santos Muñoz, las *Misas para el Sagrado Corazón de Jesús y la de San Felipe de Jesús*, la *Misa votiva para evitar la mortalidad o para tiempo de peste*, la *Misa votiva para tiempo de guerra*, y el *Oficio con prima, sexta, nona, vísperas I para el Sagrado Corazón de Jesús*. Librería Coral de la Catedral de México. LCCM V08. Disponible en <http://musicat.unam.mx/nuevo/varia.html> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Vísperas de la fiesta de la expectación de Nuestra Señora en su advocación de la O. Año de 1800. Libro de coro manuscrito. Biblioteca Rogerio Casas Alatríste del Museo Franz Mayer. Clasificación X-543.

¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”

Drew Edward Davies
Northwestern University

A lo largo del periodo colonial, como se lee en la presentación de este *Cuaderno* 13, dos poderosas instituciones ejercieron control sobre los residentes de la Nueva España: la monarquía española, representada por el Gobierno virreinal, y la Iglesia católica romana, representada por el arzobispo. A partir de las reformas borbónicas, llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Iglesia secular y, sobre todo, las órdenes religiosas experimentaron restricciones a su soberanía. Con la independencia de México, los gobiernos de la nueva nación promulgaron una serie de medidas que limitaron aún más el poder y la opulencia de la Iglesia. Éstas incluyeron la abolición del fuero eclesiástico, la secularización de las misiones y, bajo la Ley Lerdo de 1856, la desamortización o confiscación de los bienes y tierras de la Iglesia.¹ Así, es entendible que la historia de México en el siglo XIX nos presente una narrativa de secularización que traza el desarrollo del país hacia la modernidad.

No obstante, la Iglesia católica no se volvió obsoleta; de hecho, perseveró en el papel que había desempeñado en la vida cotidiana de la mayoría de la población. Brian Connaughton nos recuerda que, después de la Independencia, la mayoría de los mexicanos le era todavía fiel a la Iglesia; además, nuevas tradiciones reli-

giosas surgieron en el siglo XIX, sobre todo en contextos populares.² Dicho esto, es verdad que la Iglesia no contaba con los recursos que había disfrutado anteriormente, y un ejemplo grave en concreto es la situación de la producción de música catedralicia: después de 1837, la Catedral de México no podía cubrir los gastos de una capilla de música. A partir de ese año, la orquesta tocó solamente en eventos especiales como funerales o días festivos pagados por cuentas especiales, conocidas como “aniversarios” o chantrías. Para la mayoría de los servicios litúrgicos bastaban un órgano y las voces de los capellanes.

En realidad, la Catedral de México no había contado con un maestro de capilla que escribiera música desde que el deterioro de la salud de Antonio Juanas (*ca.* 1762-*ca.* 1821) lo orillara a jubilarse a finales de 1814. En palabras de Consuelo Carredano, existe todavía “escasa información... sobre las prácticas musicales en la Catedral de México” durante las casi dos décadas entre su muerte (*ca.* 1821) y la disolución de la capilla (diciembre de 1837).³ No obstante, es no-

1 Lilia Díaz, “El liberalismo militante”, en *Historia general de México*, ed. Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 2009), 583-632.

2 Véase Brian Connaughton, *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 2011).

3 Consuelo Carredano, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, coord. Juan Ángel Vela del Campo, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 132.

table que haya sido precisamente en esa época, en 1824, cuando Mariano Elizaga (1786-1842) fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana en el contexto del imperio de Agustín de Iturbide;⁴ es decir, se establecía una institución aparte de la Iglesia que podía servir a los fines profesionales de los músicos. Algunos de los más destacados en el mundo secular del momento, como José María Bustamante (1777-1861), habían recibido su formación musical dentro de la Iglesia y compusieron algunas obras para uso en el rito, pero tendieron a operar primariamente fuera de ésta.

Durante el periodo virreinal, la Iglesia católica había fungido como el principal mecenas de los músicos: los pocos compositores activos que hubo en la Nueva España trabajaron como maestros de capilla en las catedrales. En el siglo XIX, la escena musical se diversificó, sobre todo en la Ciudad de México, donde la Iglesia ya no representaba una carrera viable para los instrumentistas. Irónicamente, el compositor colonial más prolífico, Antonio Juanas, escribió muchas de sus obras durante la primera década del siglo XIX, último momento del virreinato. Un aspecto interesante de su obra es el haber escrito varios motetes litúrgicos para ser ejecutados con o sin el acompañamiento de violines u otros instrumentos. Por ejemplo, en un *Salve Regina* de su autoría, las cuerdas simplemente doblan las líneas melódicas de las partes vocales, pero tocando corcheas repetidas.⁵ Considero que los instrumentos de arco ya habían acompañado

la polifonía vocal de esta manera, por más de un siglo: se trataba de una práctica de improvisación; sin embargo, a finales del siglo XVIII, los músicos necesitaban tener todo escrito. En este caso Juanas, quien muere simbólicamente en el mismo año en que la independencia de México se consuma, preparó la versión sin instrumentos para uso en las procesiones, pero la flexibilidad de su dotación fue profética en relación con las prácticas características de las décadas siguientes.

La trayectoria de la música sacra en México durante el siglo XIX refleja las tendencias generales de la música en Europa, incluso en lo que Dahlhaus señala como “dualismo estilístico” –es decir, el contraste entre partituras concebidas como textos fijos y las que ofrecen al intérprete una cierta flexibilidad. Según Dahlhaus, es la diferencia entre Beethoven y Rossini.⁶ Es exactamente esta trayectoria la que podemos trazar en la Catedral de México en las décadas de 1830 y 1840, cuando abundan contrafactos y arreglos, la mayoría hecha por el clarinetista y flautista José Ignacio Triujeque (m. 1850), además de las obras impresas que incorporan varias posibilidades de dotación en una sola partitura. Otra contradicción del siglo es la paradójica producción de obras cada vez más grandes al lado de otras cada vez más pequeñas. Se ve esto en obras enormes como el *Requiem* de Giuseppe Verdi (1813-1901), de 1874, y algunas de José Antonio Gómez (1805-1876) que se encuentran en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM); y en las miniaturas como la

4 Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en *La música de los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 19.

5 Antonio Juanas, *Salve regina*, ACCMM, *Archivo de música*, A0169.01.

6 Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Madrid: Ediciones Akal, 2014), 12.

famosa *Ave María* de Charles Gounod (1818-1893), una canción devocional de 1853 que incorpora una invención de J. S. Bach (1685-1750). Debido a la falta de una capilla catedralicia en México, empezamos a ver la ausencia de obras para esa dotación, es decir, para una pequeña orquesta clásica más un coro de SATB, en favor de formatos más grandes para las ocasiones especiales y formas más pequeñas para los días comunes, incluyendo canciones devocionales. En la segunda mitad del siglo XIX abundan las obras para una o dos voces con acompañamiento al órgano. Quizá la última contradicción en México es que a una mano existe una trayectoria de producción musical ininterrumpida desde el siglo XVI hasta el día presente, mientras a la otra la música sufre una serie de cambios fundamentales a lo largo del tiempo que no se alinean precisamente con la historia política de la nación; diría que la cultura de arreglos y contrafactos que dominaron la década de 1840 ya tenía sus raíces en la de 1790.

La música sacra impresa, con dotación variable, resolvió dos asuntos en la primera mitad del siglo XIX: por un lado, abrió un mercado para compositores de música sacra y, por otro, entregó nueva música a iglesias con pocos recursos que no podían disfrutar de un maestro de capilla, es decir, de un compositor empleado por ellas. Tales obras, que se imprimieron en Centroeuropa (Augsburgo, Viena, Múnich, Milán) para un gran mercado de iglesias parroquiales, podían interpretarse con alguna de las dotaciones indicadas en su portada, o bien, podían servir de base para arreglos y contrafactos hechos por los músicos locales que las habían adquirido. En ese mismo periodo, hubo poca música impresa en España y muy poca música española llegó a

la Catedral de México. Por supuesto, el sentimiento antiespañol era prevaleciente y es quizá una explicación de la preponderancia de fuentes alemanas en el siglo XIX, además de la disponibilidad y el buen precio de esta nueva música práctica. Antes de la apertura de las tiendas de música en el centro de la Ciudad de México, se desconoce la cadena de suministro de estas fuentes (entre Europa y la Catedral de México), de las cuales varias llegaron antes de 1840.

A la etapa más temprana de impresos alemanes en la Catedral de México pertenece una serie de misas y vísperas “cortas y fáciles” (*kurz und leicht*) publicadas por la editorial de Anton Josef Böhm (1807-1884) en Augsburgo (véase cuadro 1). Desde su fundación en 1803 por Andreas Böhm (1764-1834), el padre de Anton, la casa de los Böhm tendría “una destacada editorial especializada en música para la Iglesia católica” que ofreció un balance de música contemporánea y música tradicional.⁷

¿Qué es música *kurz y leicht*? Generalmente es música bastante melódica, con armonías sencillas de carácter popular; un clasicismo simplificado. Carece de fugas, pasajes vocales ornamentados y progresiones armónicas complicadas, como las que solían aparecer en la música del siglo XVIII; predominan, en cambio, texturas homofónicas, un sentido de sacralidad sencilla y, a veces, ritmos bailables alemanes. Es decir, es música con un carácter pastoral cuya dificultad de ejecución estaba dentro del alcance de los coros parro-

7 Thomas Ballinger-Amtmann y Heinz Friedrich Deininger, “Anton Böhm & Sohn”, en *MGG Online*, ed. Laurenz Lüttken, <https://www-mgg-online-com.turing.library.northwestern.edu/mgg/stable/403636> (consultado el 5 de mayo de 2022); original: “als führender Fachverlag für katholische Kirchenmusik”.

Cuadro 1. Obras publicadas por Anton Böhm en el ACCMM.

Signatura	Compositor	Título	Plancha
A1057	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Kurzes und leichtes Requiem Nr. 2</i>	751
A1059	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Ganz Kurze und leichte lateinische Messe Nr. 2 in G</i>	753
A1060	Stephan Stocker [L. B. Est] (1795-1882)	<i>Kurze und leichte lateinische Messe Nr. 3 in F</i>	615
A1093	Karl Kempter (1819-1871)	<i>Lateinische Messe in G</i>	2356
A1101	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 1</i>	484
A1105	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 2</i>	502
A1106	Joseph Liebl (1776-1838)	<i>Requiem für kleine Landchore Nr. 3</i>	505
A1114	Donat Müller (1804-1879)	<i>Messe auf hohe Festtage in C</i>	2212
A1120a	Donat Müller (1804-1879)	<i>Vesperae breves pro Choris ruralibus</i>	554
A1126a	Joseph Ohnewald (1781-1856)	<i>Vesperae solennes</i>	450
A1580	Franz Schöpf (1836-1915)	<i>Einstimmige Messe Nr. 2</i>	4079-2

quiales. En la imaginación romántica del siglo XIX, la gente rural servía como avatar de los pastores bíblicos que presenciaron el nacimiento de Cristo hombre. Así, la sencillez equivale tanto a la pureza del cantante como a la funcionalidad de la obra. También, la frase “*kurz und leicht*”

aparece en los títulos de tratados y materiales educativos alemanes de la época y de tiempos anteriores, y significa, básicamente, “accesible”.

En el cuadro 1, destacan los números de plancha de denominación bastante baja, sobre todo en las obras de Joseph Ohnewald, Joseph

Liebl y un juego de vísperas de Donat Müller que deben datar alrededor de 1830.⁸

La corta y fácil *Messe Nr. 3 in F* del compositor austriaco Stephan Stocker (1795-1882), quien usaba el seudónimo “L. B. Est” (Landbaron Etienne Stocker), es una obra para dos voces acompañadas solamente por el órgano, con textos abreviados del *Gloria* y del *Credo*.⁹ Esta dotación íntima podía servir bien al rito catedralicio en la época en que no había capilla de música, dado que el organista y los curas tenían la capacidad de interpretarla. Sin embargo, había un problema: los textos del *Gloria* y del *Credo* en el Stocker no podían cumplir con las necesidades de la liturgia por haber sido drásticamente acortados por el autor. De ahí que, alrededor de 1841, José Ignacio Triujeque hiciera su propia versión arreglando la parte de órgano obligado escrita por Stocker como música para una banda de alientos conformada por flautas, clarinetes, trompas y bajo, añadiendo además música para completar el *Gloria*.¹⁰ Para estas adiciones, Triujeque forjó contrafactos de otras secciones de la misma misa, además de usar una sección de otra misa del mismo compositor con el fin de tener suficiente música en el mismo estilo y poder cubrir el texto litúrgico. De hecho, la sección “*Gratias*” del *Gloria* es un contrafacto del *Kyrie* de la *Lateinische Messe in G* de Stocker, una misa que Triujeque también había arre-

glado de manera similar.¹¹ El resultado es un *Gloria* que tiene varias secciones contrastantes, como solían tener las misas en el siglo XVIII, pero no las nuevas misas tipo “corta y fácil”. Además, Triujeque omitió el corto e insuficiente *Credo* de la misa de Stocker, añadió rúbricas que sugieren cómo acortar el *Benedictus* y dio a la obra una nueva función: ser una “*Missa pro pace*” que, en este caso, es una misa con una sección aparte para el texto “*Dona nobis pacem*”, conclusión del *Agnus Dei*. Así, aprovechó el impreso alemán para hacer su propia versión, que podría ser interpretada por los músicos de la Iglesia que había en su tiempo. Triujeque dejó huellas de su trabajo en la portada original del impreso alemán: escribió la fecha “1841”, “*Missa pro pace*”, y puso su firma.

Aunque la actividad de Triujeque como arreglista genera su propia microhistoria dentro de la Catedral de México, también ejemplifica el papel del director de música sacra a nivel global en la segunda tercia del siglo XIX. Resulta que Triujeque es sólo uno de varios arreglistas en el mundo católico que aprovecharon los impresos de música “corta y fácil” para dar forma a nuevos repertorios para sus iglesias. Por ejemplo, por medio de la base de datos RISM, ha sido posible encontrar que en Český Krumlov, ciudad en lo que es hoy la República Checa, un arreglista de nombre Franz Feštl arregló el mismo *Kyrie* de la *Ganz kurze und leichte lateinische Messe Nr. 2* de Stocker que Triujeque había elegido para hacer su sección “*Gratias*” de su versión de la tercera misa de Stocker, pero para un conjunto instrumental totalmente distinto.¹² A diferencia

8 Aunque se necesita más investigación sobre este punto, se estima que el número de plancha 901 salió en 1844; el 1538, en 1848; y el 4351, en 1885. Luego entonces, las obras en México son anteriores, excepto la de Kempter y un juego de Müller, de la década de 1850, y las de Schöpf, de la de 1880. Véase https://imslp.org/wiki/Anton_Böhm.

9 ACCMM, *Archivo de música*, A1060.

10 La signatura del arreglo de A1060 es ACCMM, *Archivo de música*, A1044.

11 ACCMM, *Archivo de música*, A1059a.

12 RISM ID núm. 1001151368, disponible en <https://rism.info> (consultado el 26 de octubre de 2022).

de la Catedral de México, parece que el impreso original de Stocker no sobrevive en Český Krumlov. Luego entonces, se percibe aún otra contribución: al forjar una versión local de la obra alemana, Triujeque estaba participando en un proceso global de recepción y adaptación de música sacra comercial. Son muchas las generaciones que han considerado estos impresos en las catedrales del mundo latinoamericano como papeles sin valor; pero ya que empezamos a entender mejor los contextos en que se utilizaban tales papeles, la música catedralicia del siglo XIX empieza a revelar sus secretos.

El *Requiem für kleine Landchöre in Fa*, de Joseph Liebl, también publicado en Augsburg alrededor de 1830, tiene dos voces solistas en *discant* e incorpora una versión con acompañamiento de órgano y otra para instrumentos dentro del material impreso.¹³ Como en la misa “corta y fácil”, Triujeque hizo su propio arreglo manuscrito del *Requiem*, añadiendo una tercera parte vocal, un segundo coro con función de *ripieno*, clarinetes y timbales. En este caso, es probable que, en tiempos de Triujeque, tocaran los clarinetes (del arreglo) en lugar de los violines (del original). Sin embargo, en la portada del impreso conservado en la Catedral de México (véase fig. 1) se ven anotaciones de varios años hechas a lo largo de medio siglo de interpretaciones, desde la firma de Triujeque alrededor de 1840, pasando por 1860 (en la parte inferior de la portada), 1878 y hasta 1887 (a lápiz, en la parte superior). No sabemos qué combinaciones instrumentales (dotaciones) usaban para estos eventos en la segunda mitad del siglo, dado que la celebración de una misa de

difuntos podía haber sido pagada con dinero externo, esto es, fuera del presupuesto de la catedral (del ramo llamado Fábrica). Otra vez, se trata de música que ha sido adaptada para un coro no profesional y circunstancias distintas. Quizá por esos factores la obra, con sus folios que muestran un uso intenso, tuvo una historia de vida de medio siglo en el repertorio de la catedral.

Otro ejemplo temprano de música impresa en Augsburg es un juego de vísperas para “coros rurales” compuesto por Donat Müller (ACCMM, A1120a). Este impreso se encontraba en la Catedral de México antes de 1842, cuando José Ignacio Triujeque arregló varios de sus movimientos para ampliar el alcance litúrgico del repertorio. Como en el ejemplo de Stocker, Triujeque hizo anotaciones en la portada de la obra para indicar la función de sus nuevos arreglos –los cuales cambian las palabras, pero dejan la música casi igual. Lo interesante es que Triujeque transformó este juego de vísperas para los domingos en un juego de vísperas “multifuncional”, ya que podía ser utilizado tanto en las fiestas marianas como en las de los apóstoles por medio de tres contrafactos hechos con precisión e intencionalidad. Con los contrafactos, el juego se transformó en tres juegos distintos con la misma música que podían servir para la mayoría de las fiestas del año.¹⁴

En general, una de las etiquetas que se encuentran con frecuencia en este repertorio impreso germánico es la de “pastoral”. De hecho,

14 Discuto el juego en Drew Edward Davies, “Fuentes desechadas: hacia una revaloración de los repertorios catedralicios decimonónicos”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín-López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 411-421.

13 ACCMM, *Archivo de música*, A1101.



Figura 1. Joseph Liebl, *Requiem für kleine Landchöre*, ACCMM, Archivo de música, A1101.
Foto: Drew Edward Davies.

el género de la cantata pastoral para la Navidad floreció en Italia y Austria desde el siglo XVIII, o quizás antes. La pastoral italiana evoca a los pastores de Navidad y usa el compás de 6/8 o 12/8 con acordes simples, melodías cantables y, a veces, la flauta; varias misas de Antonio Juanas incluyen secciones tituladas “Pastorella” con estos atributos. La pastoral austriaca es similar, pero a veces prefiere el compás de 2/4, que corresponde a las danzas tradicionales de la región. El musicólogo Geoffrey Chew ha señalado

que la pastoral nunca tiene acordes disonantes, porque está dirigida al “oído de granjero”.¹⁵ En el repertorio de conciertos, estos rasgos los reconocemos en la sexta sinfonía de Beethoven, *Pastoral*, escrita en 1808. En la Europa central, la evocación de la pureza de la cultura rural, junto

15 Geoffrey Chew, “The Austrian Pastorella and the *Stylus Rusticanus*: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music, 1750-1800”, en *Music in Eighteenth-Century Austria*, ed. David Wyn Jones (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 133-193.

con un nuevo deseo por una Edad Media pura, forman un aspecto importante del Romanticismo.

Otro compositor de la época, presente en el archivo de la Catedral de México, es Anton Diabelli (1781-1858), vinculado a Ludwig van Beethoven debido al juego de variaciones sobre un vals suyo –las *Variaciones Diabelli*, Op. 120. Diabelli trabajó en Viena dirigiendo una editorial de música y componiendo cientos de obras para servicios religiosos, entre ellas cinco “*Landmessen*” o “Misas rurales” que se conservan intactas en la Catedral de México. Estos impresos fueron adquiridos a mediados del siglo para programarse en ocasiones especiales, ya que están escritos para orquestas relativamente grandes, con partes vocales sencillas apropiadas para coros parroquiales. En la fig. 2, se ve el sello del comerciante que vendió la partitura en México –tales sellos aparecen en la mayoría de las obras impresas, aunque no en las de Augsburgo, debido a que son más antiguas. Según un epígrafe en la parte de los timbales, parece que esta obra se tocó en la catedral en un año tan tardío como 1933, posiblemente porque este impreso había sido propiedad de la Sociedad Filarmónica antes de que su archivo pasara al de la catedral. En el *Gloria* de la *Landmesse n.º 5*, escuchamos música coral en acordes sencillos, acompañada por violines que presentan arpeggios de éstos. No es tan fácil como la de Liebl, pero tampoco es música difícil de interpretar, sobre todo las partes vocales. De hecho, Diabelli indica que la mayoría de los instrumentos, e incluso algunas de las voces, son en realidad opcionales, pues se puede usar la obra para varias dotaciones. Tales posibilidades respondían a lo que necesitaban los músicos de las iglesias que

tenían pocos recursos: música flexible, corta y fácil, pero que cumpliera con las necesidades de su propio lugar.

Aparte de la política mexicana, creo que la Iglesia católica romana pasó gran parte del siglo XIX buscando su propia alma, misión manifestada en la idea de recuperar una liturgia pura. Este movimiento litúrgico, influenciado por la imaginación romántica de la Edad Media, incluye la codificación del canto gregoriano hecha por los monjes de Solesmes, el movimiento ceciliano en Italia y Alemania, la apertura de escuelas de canto gregoriano en varios lugares y la composición de nueva monofonía litúrgica. ¿Podremos interpretar la presencia en México de estos repertorios alemanes y “sencillos” también como una manifestación de los movimientos de reforma litúrgica? Se podría argumentar que los liberales como Miguel Lerdo de Tejada imaginaban un México semirural, de clase media, conceptualmente parecido al ideal del *Volk* que los austriacos imaginaban cuando vendían sus *Landmessen*. En ese sentido, la música “simplificada” estaría presente en las dos regiones. Al mismo tiempo, creo que la gente del campo, en la imaginación de los europeos, era un arquetipo, una idea abstracta que no existe en realidad y que no era necesariamente compartida en México. Como tal, es diferente, porque la clase media mexicana es un fenómeno secular moderno y tangible, y definida musicalmente por la música de salón.

Durante el periodo aquí tratado, la descolonización quitó el poder, tanto social como financiero, a la Iglesia católica, por lo que los músicos prácticos comenzaron a forjar sus carreras fuera de la música sacra. El papel del maestro de capilla se convirtió en algo semejante a lo que llamamos

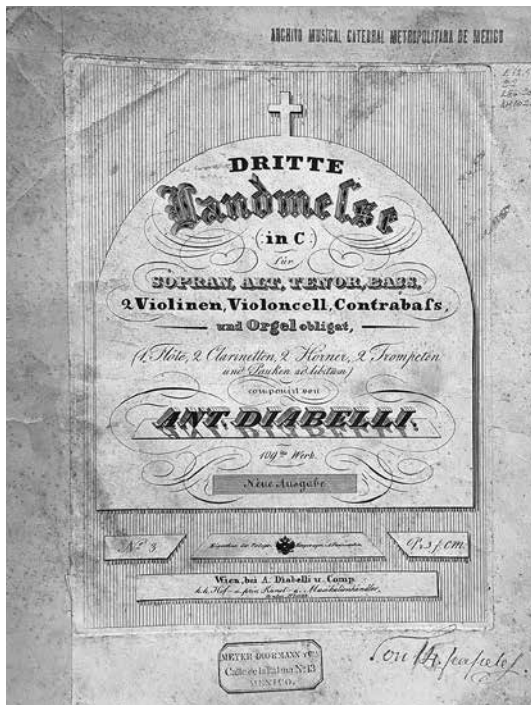


Figura 2. Anton Diabelli, *Dritte Landmesse in C*, ACCMM, *Archivo de música*, A1049. Foto: Drew Edward Davies.

hoy un director de coros, que no componía, pero que tenía que producir adaptaciones. Al perder una gran parte de su prestigio, la catedral se empezó a parecer más a una iglesia parroquial que a una catedral metropolitana, al menos en su capacidad de producir música. En esta nueva época de música corta y fácil, ¿se habría convertido el rito en algo más humanista y menos opulento? ¿Estaba la Iglesia acaso más conectada con la vida cotidiana de la gente, con el coro “rural”?

Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Fuentes documentales

ACCMM, *Archivo de música*, A0169.01.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1044.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1049.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1059a.
 ACCMM, *Archivo de música*, A1060.

ACCMM, *Archivo de música*, A1101.

ACCMM, *Archivo de música*, A1120a.

Fuentes impresas

Carredano, Consuelo. “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, coordinado por Juan Ángel Vela del Campo, edición de Consuelo Carredano y Victoria Eli, 130-152. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Chew, Geoffrey. “The Austrian Pastorella and the *Stylus Rusticanus*: Comic and Pastoral Elements in Austrian Music, 1750-1800”. En *Music in Eighteenth-Century Austria*, edición de David Wyn Jones, 133-193. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*, traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

Davies, Drew Edward. “Fuentes desechadas: hacia una revaloración de los repertorios catedralicios decimonónicos”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercam-*

bio euroamericanos, edición de Javier Marín-López, 411-421. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

Díaz, Lilia. “El liberalismo militante”. En *Historia general de México*, edición de Daniel Cosío Villegas, 583-632. México: El Colegio de México, 2009.

Miranda, Ricardo. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”. En *La música de los siglos XIX y XX*, coordinado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 15-80. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Fuentes electrónicas

Ballinger-Amtmann, Thomas y Heinz Friedrich Deininger. “Anton Böhm & Sohn”. En *MGG Online*, edición de Laurenz Lütteken, <https://www-mgg-online-com.turing.library.northwestern.edu/mgg/stable/403636> (consultado el 5 de mayo de 2022).

Sitios web

“Anton Böhm”, https://imslp.org/wiki/Anton_Böhm (consultado el 5 de mayo de 2022).

El *Requiem* de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848

Luisa Vilar-Payá

Universidad de las Américas Puebla

El presente artículo toma como punto de partida anotaciones del violinista y capellán de coro José Manuel Plata (m. 1850), escritas en la portada de una partitura impresa del *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1856-1891) y en las partes instrumentales elaboradas por el propio Plata en 1846.¹ Tanto el libro impreso como las partituras se conservan en el Venerable Archivo de Música de la Catedral de Puebla.²

El estudio de obras compuestas por autores no relacionados directamente con la Nueva España –o con la península ibérica– es prácticamente inexistente dentro del campo de la música catedralicia, aun cuando estas obras se hayan interpretado en el país y estén presentes en importantes archivos. Sin duda, ello se debe a la necesidad prioritaria de investigar repertorios menos conocidos y claramente relacionados con el desarrollo musical de las Américas. Aunque falta mucho por hacer en ese terreno, el abordaje de la gama completa de repertorios que se conservan tampoco puede esperar. Para demostrarlo, analizo aquí un caso de estudio que

muestra cómo la presencia de música de autores extranjeros puede dar claves que se relacionan no sólo con la vida cultural al interior de una catedral, sino con las diferencias entre instituciones catedralicias y con la historia política, económica y social de México.³

El artículo examina el contexto político-económico en el que el *Requiem* de Mozart hubo de interpretarse en Puebla, en medio de la intervención estadounidense contra México (1846-1848). Tal como lo indica Plata en sus anotaciones, la ocasión fueron las honras fúnebres de Gregorio XVI, pero el principal enfoque del artículo no es simplemente documentar la interpretación del famoso *Requiem* en una ceremonia específica, por importante que ésta pueda ser. Lo interesante aquí es cómo la interpretación de la obra se ve imbricada con el entorno político y económico de un momento muy difícil en la historia de México. Además, la Catedral de Puebla reaccionó en forma diferente a la Catedral de México, no sólo debido a las condiciones impuestas por la guerra, sino por razones que tienen que ver con su propio devenir histórico-político.

1 Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para realizar esta investigación y para fotografiar y publicar los ejemplos que acompañan este artículo.

2 Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, en adelante, AHVCM, legajos 137 y 138.

3 Agradezco al proceso de dictaminación los comentarios anónimos que ayudaron a mejorar este artículo.

Es notable la manera en que un estudio de caso como el que presento en este trabajo lleva indefectiblemente al terreno de la microhistoria: la sucesiva aparición de evidencias de importancia local acaban por conformar una especie de primer plano que, a la vez, nos acerca a eventos de mayor envergadura, cuya comprensión se facilita gracias a la visión que proporciona este microentramado. El análisis de las circunstancias en las que debió interpretarse la obra de Mozart en la catedral enriquece el conocimiento de lo que ocurría en ese momento en Puebla, en la Ciudad de México y en el país en general. Es posible que estemos ante la primera interpretación del famoso *Requiem* en México, pero el que represente una muestra de resiliencia le da otro nivel al acontecimiento. Cabe resaltar que la microhistoria –como cualquier otra perspectiva metodológica– no es teoría o procedimiento que deba seleccionarse al principio de la investigación, quedando fija o inmutable; al contrario, aparece por necesidad, se convierte en una práctica sin la cual la evidencia que dio origen a la investigación no daría todos los frutos que puede ofrecer.

La edición del *Requiem* conservada en la Catedral de Puebla

La presencia de esta partitura impresa en el archivo de la Catedral de Puebla despierta interés porque se trata de la primera edición del *Requiem*, revisada entre 1806 y 1812.⁴ Quizá la partitura ha pasado desapercibida porque



Figura 1. Mozart, *Requiem*, Breitkopf und Härtel, frontispicio, AHVCMR, legajo 137.
Foto: L. Vilar-Payá.

Thomas Stanford pensó que se trataba de una edición de mediados del siglo XIX.⁵

Como lo explica el conocido musicólogo alemán Christoph Wolf: “En 1800 la compañía de Leipzig Breitkopf & Hartel perdió ante el ambicioso editor André de Offenbach los derechos de

4 Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa Pro Defunctis. Requiem*, Seelenmesse mit Unterlegtem Deutschem Texte [partitura completa], (Leipzig: Breitkopf und Härtel, Neue Ausgabe, [1812]).

5 Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002), 352.

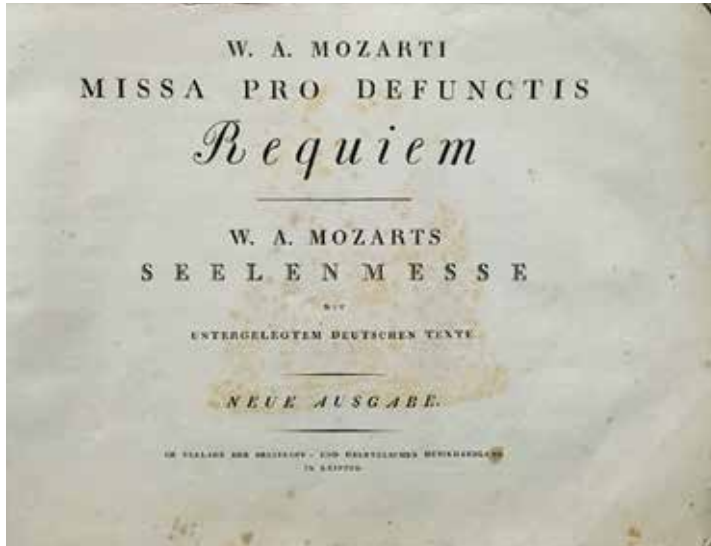


Figura 2. Mozart, *Requiem*, Breitkopf und Härtel, portada, AHVCMR, legajo 137. Foto: L. Vilar-Payá.

publicar las obras completas de Mozart, pero se adjudicó el honor de publicar la primera edición de su *Requiem* ese mismo año.⁶ En esta edición, un autor desconocido realizó la traducción al alemán que aparece a lo largo de la partitura debajo del texto en latín. La edición también incluyó un bello frontispicio de W. Böhm basado en Vincenz Georg Kininger (1767-1851) y, a manera de introducción, una traducción poética realizada por el filósofo Christian August Heinrich Clodius (1772-1836), así como una parodia del texto

litúrgico elaborada por el maestro de capilla de Leipzig Johann Adam Hiller (1728-1804).⁷

Entre 1806 y 1812, la misma casa editorial publicó una revisión sin fecha, pero que conservó todos los elementos mencionados.⁸ Las figs. 1 y 2 muestran el frontispicio y la portada tal como se conservan en Puebla.⁹ Mientras tanto, los textos de Clodius y Hiller se convirtieron en apéndices, y se eliminó una página que antecedería a la portada y que contenía una dedicatoria a Federico Augusto de Sajonia (1750-1827) como

6 “In 1800 the Leipzig company Beitkopf & Härtel lost the competition to acquire Mozart’s musical estate to the enterprising publisher André of Offenbach, but brought off the coup of publishing the first edition of his *Requiem* in the same year.” Christoph Wolf, *Mozart’s Requiem. Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, trad. Mary Whittall (Berkeley: University of California Press, 1994), 14, 248.

7 Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa Pro Defunctis. Requiem. Seelenmesse mit Unterlegtem Deutschem Texte* [partitura completa] (Leipzig: Breitkopf und Härtel, Neue Ausgabe, [1800]).

8 Mozart, *Missa Pro Defunctis*, [1812].

9 Formato oblongo 4to (33 x 25.3 cm).

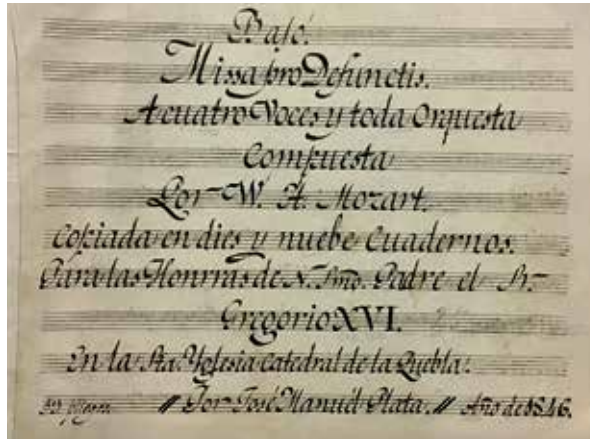


Figura 5. Mozart, *Requiem*, partichela manuscrita del bajo, AHVCMF, legajo 138. Foto: L. Vilar-Payá.

príncipe electo. Este hecho coloca la revisión de la primera edición como posterior a 1806, ya que ese año Federico Augusto se convirtió en rey de Sajonia.

Después de 1812, otras casas editoriales corrigieron errores que Breitkopf & Hartel repitió cuando publicó la revisión de la primera edición, la cual se corresponde con la partitura que se conserva en Puebla. El más notable de estos errores es el haber colocado en el fagot la continuación del famoso solo de trombón con el que comienza el “Tuba mirum” (fig.3). Simon P. Keefe especula que la asignación equivocada al fagot por parte de Breitkopf & Hartel pudo tener origen en las partichelas que se copiaron para las interpretaciones de la obra en Leipzig cuatro años antes de la primera edición.¹⁰ De cualquier manera, como

puede verse en el estudio y las transcripciones de Wolf, en los manuscritos originales la continuación de la melodía del trombón fue escrita por Mozart –y no como parte de las intervenciones de su discípulo Sussmayr.¹¹

Como muestra la fig. 4, el organista poblano escribió sobre la carátula de la partitura:

Copiada por José Manuel Plata en 59 pliegos de marca y 19 cuadernos para las Honras de nuestro Santísimo Padre el Sr. Gregorio XVI, en la Sta. Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles. En el Mes de Septiembre del año 1846. Plata [firma].¹²

Las partichelas que se conservan en la Catedral de Puebla corroboran la información con

10 Simon P. Keefe, *Mozart's Requiem* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 3.

11 Wolf, *Mozart's Requiem*, 196.

12 AHVCMF, legajo 137, portadilla de la edición impresa.

una anotación semejante (fig. 5). La portadilla de la parte del bajo dice:

Missa pro defunctis para cuatro voces y toda orquesta compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart. Copiada en 19 cuadernos. En honor de nuestro Santísimo Padre el Sr. Gregorio XVI. En la Sta. Iglesia Catedral de la Puebla. 59 pliegos. Por José Manuel Plata. Año de 1846.¹³

Gregorio XVI y el reconocimiento de la Independencia de México

Como lo menciona Plata, Gregorio XVI falleció en 1846. La importancia de su papado para México –y especialmente para Puebla– esclarea las razones del cuidado en registrar la interpretación del conocido *Requiem* en un servicio fúnebre dedicado a su memoria. Cuando Gregorio XVI ascendió a la silla papal en 1831, ya habían pasado diez años desde que México declarara su independencia. Sin embargo, España sólo reconoció a México como independiente a partir del 28 de diciembre de 1836. Como era lógico, durante la década y media que va de 1821 a 1836, la Corona española amenazó con problematizar las relaciones que tenía con cualquier entidad extranjera que reconociera a las nuevas autoridades gubernamentales de México. Esto le causó a la nueva nación numerosos problemas de corte político, diplomático, económico y religioso, por mencionar algunas de las áreas que atraviesan nuestro caso de estudio. Para la Iglesia católica romana la situación era particularmente delicada, ya que, en la Nueva España, los pontífices romanos no nombraban de manera independiente a las altas jerarquías del clero; la

designación de los arzobispos y obispos de los territorios españoles dependía de acuerdos entre el Vaticano y el rey de España, que se manejaban a través de una institución llamada Patronato Regio. El hecho aparece con frecuencia referido en pinturas colocadas en las iglesias en donde se muestran escenas de “acuerdos” entre los dos gobiernos, pero con algún detalle que recuerda la preeminencia del Gobierno español. Un ejemplo de ello se observa en el lienzo novohispano *Glorificación de la Inmaculada*, de Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), en donde el monarca español Carlos III le entrega un documento al papa Clemente XIV, en lugar de que el pontífice se lo entregue al rey. En esta misma pintura, Carlos III aparece secundado por el virrey, y el papa, por el arzobispo de México.¹⁴

Por otro lado, durante las dos décadas que van de 1811 a 1831 (del comienzo de la Independencia al nombramiento del papa Gregorio XVI), varios prelados que ocupaban sillas arzobispales en México fallecieron. Las defunciones no estaban necesariamente vinculadas a los conflictos bélicos en sí mismos, sino a que los hombres que llegan a este tipo de posiciones suelen ser de edad avanzada. La falta de reemplazos comenzaba a causar serios problemas al clero mexicano, porque las sillas vacías del alto clero generaban un efecto dominó, tanto en los procesos administrativos de la Iglesia, como en su fuerza política. Aun así, el anterior pontífice, Pío VIII, se negó a romper los acuerdos que se tenían con la Corona española respecto de México. Obviamente, no toda la jerarquía

14 Francisco Antonio Vallejo, *Glorificación de la Inmaculada*, Museo Nacional de Arte de México. La imagen puede verse en <https://artsandculture.google.com/asset/UAG7iiX-G4ZAo5A>.

13 AHVCMP, legajo 138, partichela manuscrita del bajo.

romana estaba de acuerdo con Pío VIII, ya que apenas tenía veinte días de haber sido elevado a la silla papal el benedictino camaldulense Bartolomeo Alberto Cappellari Pagani (Gregorio XVI), cuando procedió a nombrar un grupo de obispos mexicanos. Esta acción rompió con todo tipo de acuerdos y reglas, escritas o sobreentendidas. Ciertamente, se saltó todos los protocolos y acuerdos logrados a lo largo de tres siglos y contradujo los deseos del rey de España Fernando VII, a quien problemas no le faltaban en esos años.

Francisco Pablo Vázquez y Sánchez, embajador y obispo

Las acciones emprendidas por Gregorio XVI se relacionan de manera específica con Puebla, ya que los nombramientos fueron también el resultado de varios años de trabajo diplomático realizado por el doctor Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno (1769-1847). Nacido en Atlixco, cerca de la capital del estado, Vázquez y Sánchez ingresó como canónigo al cabildo de la Catedral de Puebla en 1806. Tenía un doctorado en filosofía y teología, hablaba con fluidez varios idiomas y poseía innegables habilidades diplomáticas. El 25 de abril de 1825, el general Guadalupe Victoria, primer presidente de México, lo nombró embajador y ministro plenipotenciario, y lo envió a Europa a negociar el reconocimiento de México como nación independiente.¹⁵ Vázquez y Sánchez viajó a Londres, Bruselas, París, Florencia y Roma. Su diplomacia se vio recompensada

cuando Gregorio XVI lo nombró obispo de Puebla.¹⁶

El cargo requería de una consagración normalmente realizada por otro obispo local, pero en México quedaban pocos y el canónigo Vázquez y Sánchez se encontraba en Roma, por lo que regresó a la nueva nación ya consagrado obispo de Puebla. Una vez en México, el recién nombrado obispo procedió a consagrar a otros obispos mexicanos también seleccionados por el papa Gregorio XVI. Sin duda, esto remarca el hecho de que Puebla siempre ha deseado ser considerada como la capital religiosa de México. Cuando Gregorio XVI murió, Vázquez y Sánchez continuaba como arzobispo en Puebla. Esto puede explicar el interés del compositor y copista Plata en contribuir a que se montara una obra tan especial como el *Requiem* de Mozart en el contexto de las más suntuosas honras fúnebres que se pudieran realizar en honor del difunto pontífice. Pero estos eran tiempos difíciles, como demuestran las honras fúnebres del propio Gregorio XVI, programadas en la Catedral de México y que, a diferencia de Puebla, nunca se llegaron a efectuar.

Planeación de las honras fúnebres de Gregorio XVI en la capital

La Catedral de México documentó la defunción del pontífice desde un ángulo que ilustra los

15 Sergio Rosas Salas, *La Iglesia mexicana en tiempos de la independencia: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847* (Puebla: Ediciones EyC, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, 2015).

16 Las actas de cabildo de la catedral poblana registran el aviso que dio el propio Vázquez y Sánchez al cabildo: "Se vio la carta del pasado 28 febrero en que da noticia D. Francisco Pablo Vázquez, que en Roma su Santidad Gregorio XVI lo preconizó como Obispo, la mañana de ese día. Se acordó que el señor Pantiga se encargue de la contestación y que se cite para acordar el recibimiento y obsequios". AHVCMR, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, 13 de mayo de 1831, f. 180v.

retos del momento político y económico por el que atravesaba el país. Gregorio XVI falleció el 1º de junio de 1846, cuando la capital lamentaba el deceso de su arzobispo Manuel Posada y Garduño (1780-1846), ocurrido justo un mes antes, el 30 de abril de 1846. Por el nivel de sus cargos, se esperaban servicios funerarios particularmente solemnes y suntuosos para ambos. El acta del 25 de agosto deja ver que el servicio del papa se planeó con el mismo cuidado con el que anteriormente se habían discutido los del arzobispo de México y otros pontífices, pero también revela la afectación económica que se sufría por la guerra:

[...] primero se leyó lo que se procedió en las honras del Señor Pio 7.º, del Señor León 12.º y del Señor Pio 8.º y consta en las actas del 22 de diciembre de 1823, 18 de Julio de 1829, y 16 de Junio de 1831, y se acordó se verifiquen las del Señor Gregorio 16.º con la misma solemnidad, y estando acordado sean el mes de noviembre las que se han de hacer al Ilustrísimo Señor Arzobispo, para que se ahorre el costo de poner la pira dos veces, se hagan en los últimos días de octubre las del Sumo Pontífice, siendo comisionados para unas y otras los Señores Poza y García Serraldes.¹⁷

La decisión de juntar los servicios de los dos prelados en los últimos meses del año se debió a que, el 13 de mayo de 1846, el Congreso de los Estados Unidos norteamericanos aprobó una declaración de guerra contra México. Por otro lado, agendar esos mismos servicios en semanas contiguas eliminaba el tener que montar el

arreglo de la catedral para la celebración de uno (que incluiría un túmulo funerario *ad hoc*), para colocar otro túmulo mortuario un mes después. Estas piras o túmulos eran monumentos de madera altos, por lo que levantarlos y adornarlos resultaba costoso.

A menos de dos semanas de haber tomado esta decisión, ambos servicios se pospusieron aún más, de tal forma que vendrían realizándose a principios de 1847:

Propuso luego el Ilustrísimo Señor Deán que por las circunstancias presentes en las que está sufriendo la Iglesia considerables exacciones, se difieran las honras del Sumo Pontífice difunto y el Ilustrísimo Sr. Arzobispo por dos meses que puede durar la guerra con los Estados Unidos del Norte, y así quedó determinado.¹⁸

Marcadamente, a pesar de tener que postergar los funerales, el día de esta junta –6 de octubre de 1846– el cabildo de la catedral seguía pensando que la guerra sería breve.

Un año más tarde la catedral y el Palacio Nacional se encontraban rodeados de tropas norteamericanas. El 14 de septiembre de 1847 la bandera de los Estados Unidos se izó sobre el Palacio Nacional. El 3 de diciembre de 1847 la situación seguía deteriorándose, y por ello la Catedral de México decidió suspender de manera definitiva las honras fúnebres del arzobispo y el papa. También decidió que deberían rezarse quinientas misas en su lugar: trescientas por el arzobispo y doscientas por el papa.¹⁹ El número

18 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 79, 6 de octubre de 1846, f. 126v.

19 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 80, 3 de diciembre de 1847, ff. 203v. y 204r.

17 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 79, 25 agosto 1846, f. 95r.

tan alto de misas da una idea de la importancia de lo que se acababa de cancelar: no sólo se omitían las misas solemnes acompañadas de la mejor música posible, sino que tampoco se harían procesiones, ni siquiera al interior de la catedral. La decisión también implicaba cancelar la idea de construir un monumento mortuario temporal. Ciertamente, llama la atención que a Gregorio XVI se le dedicaran menos misas que al arzobispo. Se entiende la decisión porque al papa le rezaría el mundo y al arzobispo sólo la Catedral de México, las iglesias de la capital y alguna otra del país.

Aún más relevante para este caso de estudio: el cabildo de la Catedral de México le había encargado a José Antonio Gómez escribir un oficio de difuntos, misa y responso para honrar la memoria del arzobispo. El resultado de este encargo se conserva en la Catedral de México, y en la parte del bajo aparece escrito:

Vigilia, Misa, y Responso á 3 voces y toda Orquesta, que por orden de Venerable Cabildo compuso Jose Antonio Gomez, primer Organista de esta Santa Yglesia para las exequias del Difunto Illimo. Sr. Arzobispo de Méjico Dr. D.n Manuel Posada y Garduño.²⁰

20 A0772a: [bc, f.1r.], en Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Chernoavsky y Carolina Sacristán Ramírez, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. Vol. 3. *Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2019), 257-258.

Debido a la suspensión de las honras fúnebres, no hay constancia de que se hubiese interpretado esta obra en tan difíciles circunstancias; su estreno se habría llevado a cabo en alguna ocasión posterior.

Las honras fúnebres de Gregorio XVI en Puebla

Lo ocurrido en la Ciudad de México invita a pensar que no basta la descripción escrita en la partitura o las partichelas para estar seguros de que una pieza se haya interpretado en el contexto descrito en dicha partitura. Dentro de un periodo tan difícil e impredecible como fue la intervención estadounidense en México, las anotaciones de músicos como Plata o Gómez ciertamente indican algo planeado, pero no necesariamente ejecutado. Sin embargo, en este caso, las actas del cabildo catedralicio hacen constar que las honras fúnebres de Gregorio XVI sí se ejecutaron en el año que señala Plata.

A solicitud del obispo de Puebla, el martes 1° de septiembre de 1846 se convocó a reunión extraordinaria para que el cuerpo de gobierno catedralicio dispusiera “el sufragio de honras en testimonio de gratitud a un Pontífice que con mano liberal derramó toda clase de beneficios sobre nuestra República”.²¹ El miércoles 2 de septiembre el cabildo comenzó a hacer preparativos, y el primer punto del acuerdo de esa junta remarca la dificultad de los tiempos: “Que se celebren las honras de que se trata con cuanta solemnidad permitan las actuales circunstancias de escasez en que se halla esta Santa Iglesia”.²²

21 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, 1° de septiembre de 1846, f. 199r.

22 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, 2 de septiembre de 1846, f. 200r.

Aun así, el terrible escenario económico y político no impidió que se realizaran los servicios religiosos en honor del fallecido Gregorio XVI ni que se levantara el acostumbrado túmulo, el cual fue elaborado por el reconocido artífice José Manzo y Jaramillo (1789-1860).²³

En Puebla no faltaban razones para esta muestra de resiliencia. Se trataba del pontífice romano que había nombrado obispo a Vázquez y Sánchez en tiempos que habían sido también difíciles, pero que, después de todo, se debieron de recordar como esperanzadores. Jóvenes estudiantes, entre los que se encontraba el propio Manzo, habían viajado junto con Vázquez a Europa para realizar estudios que catapultaron sus vidas y les permitieron regresar con una formación realmente excepcional para la época. En su libro sobre el versátil intelectual y artista, Monserrat Galí traza sus estudios europeos y algunas de las experiencias vividas en cada una de las ciudades que Manzo fue conociendo.²⁴ Galí describe el interés en la educación del grupo de becarios por parte del canónigo-diplomático –que era también miembro del Congreso poblano:

El cuidado que Vázquez tenía de los pensionados es evidente en todas sus cartas. Cuenta los problemas de éstos con el alojamiento, se ocupa de sus asuntos artísticos y pecuniarios, resuelve los inconvenientes que plantea Vicente Casarín, los anima, los estimula, pero también los reprende si es necesario. Finalmente se asegura de que

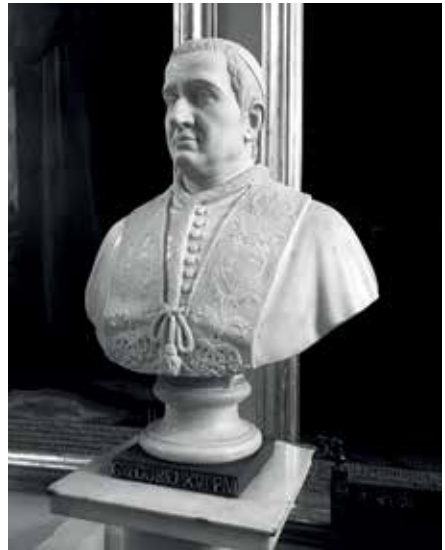


Figura 6. *Busto de Gregorio XVI*, mármol, Catedral de Puebla, Sala Capitular. Foto: L. Vilar-Payá.

se envíen adecuadamente las muestras artísticas que tienen que remitir a México, sin quitar el dedo del renglón sobre la posibilidad de que puedan estudiar en Roma.²⁵

Por todo esto, no asombra que, a la hora de recordar al pontífice romano, tanto Manzo como el carpintero que laboró con él renunciaran al pago otorgado por la catedral para recompensar su trabajo de diseño y levantamiento del túmulo. Como puede verse en el acta del 20 de noviembre de 1849, ese día la comisión encargada de las honras fúnebres de Gregorio XVI presentó las cuentas y aclaró que:

23 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, 20 de noviembre de 1846, f. 212r.

24 Monserrat Galí Boadella, *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción, S. C., Trama Editorial, 2016), 140-182.

25 Galí, *José Manzo y Jaramillo*, 176.

Los señores de la comisión encargada de las honras fúnebres a Gregorio XVI, presentaron la cuenta de los gastos erogados, que importaron 902 pesos, uno y medio reales, advirtiéndole que D. José Manzo, no quiso recibir la gratificación de 4 onzas de oro moneda que se le presentó contentándose con sólo 25 pesos, dejando el resto a beneficio de la fábrica y que el carpintero Valentín, que paró la pira, cedió también a beneficio de esta iglesia los 20 pesos que importó su trabajo.²⁶

Por lo que hace a la interpretación de obras musicales en las catedrales, muy rara vez queda registrada en las actas, pero el acta prueba que las honras fúnebres se realizaron y, por lo tanto, otorga credibilidad a las anotaciones realizadas por Plata en la partitura del *Requiem* de Mozart y en las partes instrumentales que él mismo copió para la ocasión. A ello se suma también la forma en que el aprecio a Gregorio XVI quedó representado en un busto de él y dos pinturas que documentan el sentir de Vázquez y Sánchez y las razones por las que prácticamente no había forma de que a este papa no se le rindiera un último homenaje en la catedral poblana.

Gregorio XVI en la Catedral de Puebla

El aprecio del obispo de Puebla hacia este papa quedó plasmado de varias maneras. El acta del 5 de enero de 1839 registra el sentir de Vázquez y Sánchez siete años y siete meses después de haber ascendido a la silla episcopal:

Manifestó el tesorero que tenía encargo del Obispo para exponer que deseaba colocar en la

capilla de Nuestra Señora de la Defensa un busto de su Santidad Gregorio XVI, como un monumento consagrado a su memoria por las gracias que ha concedido a la Iglesia de América, por cuyo medio se restableció el episcopado. Estuvo de acuerdo el cabildo.²⁷

Otros siete años y siete meses habrían de pasar para que Vázquez y Sánchez volviera a impulsar la devoción de Nuestra Señora de la Defensa, ahora consciente del peligro que representaba la presencia en México de tropas estadounidenses. Como quedó descrito en el acta de cabildo del 14 de julio de 1846: “El deán hizo presentación de gran porción de ejemplares de la historia de Nuestra Señora de la Defensa, reimpressa a expensas del Obispo”.²⁸ El extraordinario busto de mármol de Gregorio XVI (fig. 6) se encuentra hoy día debajo del retrato oficial del obispo Vázquez y Sánchez en la sala capitular, lugar donde se exhiben las imágenes de cuerpo entero de todos los obispos y arzobispos de la diócesis. Se trata de una talla de mármol de 87 cm de alto colocada sobre un pedestal, también de mármol, de 1.23 m de alto y 43 cm de ancho. El *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles* lo describe como “obra de excelente calidad”.²⁹

A nadie debe asombrar que el retrato oficial de Vázquez y Sánchez incluya una representación del papa Gregorio XVI (fig. 7). Tradi-

27 AHVCMB, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, 5 de enero de 1839, f. 63r.

28 AHVCMB, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, 14 de julio de 1846 f. 63r.

29 Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles. Catedral de Puebla*, I (Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, 1988), 328.

26 AHVCMB, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, 20 de noviembre de 1846, f. 212r.



Figura 7. *Obispo Francisco Pablo Vázquez y Sánchez*, Anónimo, Catedral de Puebla, Sala Capitular. Foto: L. Vilar-Payá.



Figura 8. *Obispo Pablo Vázquez y Sánchez*, detalle, Catedral de Puebla. Foto: L. Vilar-Payá.

cionalmente, las pinturas de la Sala Capitular (también conocida como Salón de los Obispos) representan a cada prelado junto a su escudo, número de mitras (según los obispados que haya ocupado) y objetos que simbolizan sus biografías e intereses particulares. El retrato de Vázquez y Sánchez tiene un tamaño similar al de los otros obispos (1.40 m de ancho x 2 m de alto), pero es uno de los primeros en donde ya no hay representación de un escudo episcopal. Esto obedece a las nuevas legislaciones de un México independiente y liberal que deseaba separarse de los símbolos y las estructuras sociales del reino español. El retrato se distingue por su sobriedad y por la manera como el espectador concen-

tra la mirada en el plano superior izquierdo, donde aparece un dibujo del pontífice en tonos sepia. El efecto de la pintura dentro de la pintura es particularmente notorio, porque las cabezas de los dos hombres representados quedan casi al mismo nivel. Gregorio XVI ve hacia el obispo, quien mira al espectador moviendo el brazo derecho al impartir una bendición –o a punto de decir algo– con el aval del pontífice. Como se puede ver en la pared que rodea el marco en esta fotografía –y en la fig. 9–, la pintura se encuentra en la parte alta de la Sala Capitular.

En la Catedral de Puebla se conserva otra pintura muy similar, pero un poco más ancha y medio metro más alta (1.50 m de ancho x 2.40 m



Figura 9. Sala Capitular, Catedral de Puebla.
Foto: L. Vilar-Payá.

de alto).³⁰ El retrato es poco conocido, ya que se encuentra en un espacio privado del recinto.³¹ La distribución de elementos al interior del *canvas* es similar en los dos cuadros, pero en el detalle que se muestra en la fig. 8 puede verse cómo en el retrato más desconocido el obispo tiene su mano derecha puesta sobre el pedestal que sostiene un busto del pontífice (en lugar de impartir una bendición). El busto de Gregorio XVI no es igual al que se conserva en la catedral poblana, pero la diferencia podría deberse a las limitaciones

del pintor que ejecutó el segundo retrato. Las dos pinturas incluyen el número 25, indicando que se trata del vigésimo quinto obispo de Puebla, y a pesar de la diferencia de medidas, cualquiera de los dos pudo haberse pintado para la Sala Capitular. Como se observa en la fig. 9 los tamaños de los cuadros varían, y el del obispo Vázquez y Sánchez es el más pequeño.

Se desconoce la autoría de ambos cuadros y tampoco están fechados, pero deben haber sido ejecutados en vida del obispo, lo cual explicaría por qué hay dos pinturas tan similares. Vázquez y Sánchez siempre se rodeó de artistas, y es posible que haya querido conservar en su casa una pintura similar a la destinada a inmortalizarlo en la catedral.

Vázquez y Sánchez falleció en plena guerra, como lo describen la certificación y los acuerdos para su sepelio plasmados en el acta de cabildo del 8 de noviembre de 1847:

Yo el secretario del Ilustrísimo y Venerable Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral certifico en toda forma de derecho que he visto el cadáver del Excelentísimo e Ilustrísimo Dr. Don Francisco Pablo Vázquez, dignísimo Obispo que ha sido de esta diócesis, traído de la ciudad de Cholula, a donde su excelencia había emigrado por sus enfermedades y por los peligros que hay en esta ciudad; y en donde según la relación de uno de los señores comisarios que se nombraron por este Ilustrísimo y Venerable Cabildo, falleció a las once y tres cuartos de la noche siete del presente [...].

Se acordó se verifique el entierro del Obispo por la mañana y se haga con toda la solemnidad que permitan las actuales circunstancias de guerra

30 Monterrosa y Talavera, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, I, 311.

31 Monterrosa y Talavera, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, II, 484.

en que se halla la ciudad con los invasores norteamericanos, sin omitir nada de cuanto en semejantes casos se ha practicado tanto en el interior del palacio episcopal como en esta Santa Iglesia; que para impetrar una suspensión de hostilidades con el fin de que se verifique el paso del cadáver el día que corresponda, el presente secretario en calidad de comisionado se acerque con tal objeto al general de las fuerzas mexicanas y después al de las americanas, y que siendo favorable el resultado se haga dicho paseo por las calles que designaren los comisarios, que también designarán el día para el entierro.³²

Más adelante se observa el involucramiento de Plata en los arreglos para el entierro, por lo que se infiere que el músico también debió preparar la misa fúnebre del obispo, pero resulta imposible saber qué es lo que pudo haberse cantado en ese servicio religioso o en las posteriores honras fúnebres del prelado:

Dispuso el deán que el secretario acompañado con el capellán de coro D. Manuel Plata se acercase al jefe americano, quien manifestó también su buena disposición a obsequiar los deseos del cabildo, siempre que no fuere provocado, por lo que se dispuso para el entierro del Obispo difunto que el cadáver se paseara por las calles que se designaren.³³

Al tiempo de su fallecimiento el obispo tenía una deuda con la catedral, y las actas



Figura 10. Obispo Pablo Vázquez y Sánchez, detalle, Catedral de Puebla. Foto: L. Vilar-Payá.

de cabildo indican que parte de esta deuda se pagó con pinturas adquiridas por el obispo:

Los comisarios de expolios dijeron que uno de los ramos de la testamentaria del Ilustrísimo Vázquez, destinadas al pago de la deuda que tiene con esta Sta. Iglesia, son las pinturas, pero antes de proceder a su venta desean saber si el cabildo quiere tomar para la Iglesia algunas de las sagradas; se acordó se tomen a elección de los mismos comisarios.³⁴

32 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, 8 de noviembre de 1847, ff. 32r y 32v.

33 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, 8 de noviembre de 1847, f. 33v.

34 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, 11 de diciembre de 1847, f. 44r.

De acuerdo con esta información, el pago de la deuda por parte de los beneficiados del obispo podría explicar por qué la catedral tiene en la actualidad dos retratos del obispo y por qué uno de ellos ha estado en diferentes lugares privados en la catedral, entre ellos, la llamada Sala de Música, como lo indica el catálogo que realizó el INAH en 1988.³⁵

A pesar de tener un concepto y una organización similares, como antes se dijo, la pintura de la fig. 8 enfatiza otra faceta de Vázquez y Sánchez, ya que en su mano sostiene el nombramiento como ministro plenipotenciario que recibió el 10 de abril de 1825. En la representación del documento se observan las firmas del primer presidente de México, Guadalupe Victoria (1786-1843), y de Lucas Alamán, quien fuera el segundo ministro de Relaciones Exteriores e Interiores en el periodo del nombramiento de Vázquez y Sánchez (del 12 de enero al 26 de septiembre de 1825). La pintura tiene grietas y parece que alguien se equivocó al intentar “restaurar” la fecha, convirtiéndola en 1805 en vez de 1825, como puede verse en el detalle que se muestra en la fig. 9. Obviamente este cambio llevaría al documento a una época que no corresponde con las firmas que se representan ni con el obispado de Vázquez y Sánchez, quien ingresó como canónigo a la Catedral de Puebla en 1806. Independientemente de este error de restauración, la presencia del documento en este cuadro muestra el orgullo del obispo de haber tenido el cargo. La representación de un documento se observa también en la pintura de la Sala de Cabildo de una manera mucho más sutil

(fig. 7), pero, a juzgar por lo que se alcanza a ver con un acercamiento fotográfico, podría tratarse de un texto no legible en la misma pintura.³⁶

Conclusiones

Los archivos musicales conservan distintos tipos de repertorios. Las obras más estudiadas han sido aquellas creadas por autores nacidos en México o por extranjeros que terminaron radicando en el país. Avanzar en este quehacer resulta esencial para el conocimiento del desarrollo de la música en una región o en una institución. En este tipo de aproximación historiográfica también figuran obras de autores que no conocieron México, pero que pudieron ser catalizadores de cambio en los repertorios locales. Obras como el *Requiem* de Mozart ciertamente pueden ejercer una influencia de corte musical, pero la metodología de este artículo ha sido otra. Las evidencias encontradas favorecerían una aproximación desde la microhistoria, en donde a partir de acontecimientos locales se observan la guerra entre Estados Unidos y México (1846-1868), así como las relaciones del México independiente con Roma y España.

La interpretación del *Requiem* de Mozart en los funerales de Gregorio XVI podría, hasta donde se sabe, corresponder con el estreno de tan importante obra en México, pero ese dato casi pasa a ser secundario cuando se observa el contexto en el que ocurre. La ejecución de la obra se convierte en un acto de resiliencia que lleva a enfatizar la importancia de no separar el estudio de cualquier repertorio u obra individual del contexto social, económico y político en que se crea o se interpreta. Por otro lado, las

35 Monterrosa y Talavera, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, II, 484.

36 La fotografía de la misma pintura tomada por Galí Boadella tampoco muestra un texto legible. Véase Galí, *José Manzo y Jaramillo*, 136.

piezas conservadas en los archivos musicales a veces tienen anotaciones que la musicología tiende a dar por ciertas, pero esta información requiere revisión desde otros documentos que ilustran la vida de las instituciones y su situación en momentos o periodos históricos específicos. Algunos datos escritos pueden ser un deseo o un plan, pero no necesariamente un hecho. Sin embargo, lo más común es que la música no tenga este tipo de anotaciones, por lo que la tarea de ubicarlas en fechas específicas se vuelve mucho más difícil y, con frecuencia, imposible.

Las anotaciones que Plata solía poner sobre la música permiten realizar otras tareas de la historiografía, entre ellas, la valoración del enorme trabajo, compromiso y cuidado demostrado fehacientemente por el capellán en sus composiciones, en la preparación de partes para la interpretación de obras –mexicanas y extranjeras– y, en general, por todas las labores que realizó sin tener el sueldo de un maestro de capilla. Sobreviven junto con estos legajos varias composiciones de Plata y un número considerable de partes de otras obras, cuidadosamente copiadas y fechadas por el organista-violinista-compositor a lo largo del cuarto decenio del siglo XIX. Asimismo, su involucramiento en el entierro de Vázquez y Sánchez documenta y humaniza las relaciones entre prelados y músicos de la catedral. En el ámbito de la microhistoria, las anotaciones en la partitura y las partes instrumentales de Mozart permitieron que, desde un acontecimiento local –la interpretación del *Requiem* en las honras fúnebres del pontífice Gregorio XVI–, se observe cómo las catedrales de México y Puebla reaccionaron de manera diferente debido a su historia, aunque también se infieren otras circunstancias, ya que la guerra no avanzaba igual en las dos ciudades.

Abreviaturas

ACMM: Archivo del Cabildo, Catedral Metropolitana de México.

AHVCMP: Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla

Fuentes documentales

ACMM: *Actas de cabildo*, libros 79 y 80.

AHVCMP: *Actas de cabildo*, libros 1829-1832, 1838-1841, 1842-1846 y 1847-1854.

AHVCMP: *Sección música*, legajos, 137 y 138.

Fuentes impresas

Enríquez Rubio, Lucero, Drew Edward Davies, Analía Chernavsky y Carolina Sacristán Ramírez. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. 3. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2019.

Galí Boadella, Monserrat. *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción, S. C., Trama Editorial, 2016.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera. *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles. Catedral de Puebla*, tomos I y II. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Gobierno del Estado de Puebla, 1988.

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Missa Pro Defunctis. Requiem*, Seelenmesse mit Unterlegtem Deutschem Texte [partitura completa]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Neue Ausgabe, [1806].
- . *Missa Pro Defunctis. Requiem*, Seelenmesse mit Unterlegtem Deutschem Texte [partitura completa]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Neue Ausgabe, [1812].
- Rosas Salas, Sergio. *La Iglesia mexicana en tiempos de la impiedad: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847*. Puebla: Ediciones EyC, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, 2015.
- Stanford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.
- Keefe, Simon P. *Mozart's Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Wolf, Christoph. *Mozart's Requiem, Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, traducción de Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1994.

La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico

Analia Cheriñavsky

*Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia
Universidade Federal da Integração Latino-Americana*

En este texto presentamos un breve estudio sobre tres valsas para piano que se conservan en el Archivo de Música de la Catedral de México. Nos referimos a *La demolición del Parián de México*, *La despedida del Parián de México* y *La reparación*, que corresponden a las tres primeras obras de la colección A1686. Los títulos de los dos primeros valsas anuncian que ambos están dedicados al mercado del Parián; el tercero, aunque no lo declare de forma explícita en su título, también lo está, como veremos más adelante. Analizando en conjunto los contextos de composición y de recepción y algunos aspectos de la música contenida en dichas partituras, buscamos comprender la narrativa histórico-artística presente en esta colección de piezas musicales, y así, intentamos producir una historiografía musical atenta a lo que nos enseñó Dahlhaus aún en la década de 1970, cuando apuntaba “el hecho de que [...] se pueden aceptar descubrimientos históricos en la percepción estética de obras musicales”, o bien, “a la inversa, las comprobaciones estéticas pueden ser punto de partida de investigaciones históricas”.¹

Primeramente, antes de empezar el estudio de cada una de las obras, juzgamos convenien-

te describir a grandes rasgos la colección que las contiene y presentar algunas consideraciones sobre el corpus documental que representa. En contraste con la importancia que ha tenido el repertorio pianístico para la cultura musical mexicana a lo largo de todo el siglo XIX, partiendo de los años que circundan el proceso de independencia y los inicios del México independiente, dicho acervo ha sido olvidado por los musicólogos e historiadores por varias décadas. Los primeros trabajos enfocados en esas piezas datan ya del siglo XXI.²

La colección

Como se ha dicho anteriormente, *La demolición del Parián de México*, “gran waltz para forte-piano compuesto por J. Alejandro Gómez”, como proclama su portada, es la primera obra de la colección catalogada bajo la signatura A1686. Esta colección está conformada por once obras impresas en México, todas composiciones para

1 Carl Dahlhaus, “Historicidad y carácter artístico”, *Fundamentos de la Historia de la Música* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 44.

2 Entre esos trabajos, en 2019, el proyecto Red Digital *Musical*, motivado por el objetivo de difundir y divulgar la producción de conocimiento generado desde el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en adelante SMNEMI, y empleando el principio de la divulgación significativa, idealizó y produjo el video “Demolición a ritmo de vals”, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ntgfb1gy_4 (consultado el 1 de noviembre de 2021).

piano solo y varias de ellas fechadas en el año 1843. Cada partitura fue publicada por separado, aunque varias llevan la marca del impresor, Lito de Rocha, y fueron cuidadosamente cosidas para conformar una colección. Otro dato que reafirma el carácter de colección del documento, además de la costura, es un pequeño papel suelto, mecanografiado, el cual se encuentra en el interior del expediente y lleva por título “Índice del libro número 10”, que realmente funge como índice del volumen.

Como vemos, componen la colección diez vals y una galopa, danzas que llegaron a las élites del México independiente como parte de la influencia cultural francesa. Sabemos que a lo largo

de todo el siglo XIX, en gran parte del continente americano, las élites locales utilizaron la “importación de hábitos” de la cultura musical burguesa europea, francesa en particular, como medio de distinción social. En México también se compartió esa práctica. La rápida difusión del piano y de las litografías y casas editoriales de música en grandes ciudades como México y Puebla, por ejemplo, fueron importantes testigos de esa situación, que se espejaba en las ciudades periféricas.

Abre paréntesis: el vals

Porque nuestra colección incluye diez vals, y también porque lo reclama la incontestable supremacía numérica del vals en general, en

Cuadro 1. Contenido de la colección A1686.

Signatura	Título	Compositor	Género
A1686.01	La demolición del Parián de México	GÓMEZ, J. Alejandro (ca. 1828-?)	Vals
A1686.02	La despedida del Parián de México	RIVERA, Jesús	Vals
A1686.03	La reparación	BALDERAS, Agustín (1824-1877)	Vals
A1686.04	La molinera	DELGADO, Eusebio (?-1889)	Galopa
A1686.05	La aragonesa	JULLIEN, Louis (1812-1860); [arr.] DELGADO, Eusebio (?-1889)	Vals
A1686.06	La primavera	WALLACE, William V. (1812-1865)	Vals
A1686.07	El estío	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.08	El otoño	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.09	El invierno	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.10	La encantadora	MARZÁN, J.	Vals
A1686.11	La predilecta	WALLACE, William V. (1812-1865)	Vals

comparación con las demás danzas de salón que encontramos en el ACCMM, *Archivo de música*, entendemos que es fundamental, en la primera parte de este artículo, remarcar la importancia que éste merece como género musical decimonónico. Por un lado, por su relación intrínseca con el desarrollo del repertorio pianístico. Por otro, en su papel como danza, danza revolucionaria, como quiere Remi Hess,³ primera danza de salón de pares enlazados y enfrentados, y toda la nueva sensibilidad y formas de sociabilidad implicadas en su figuración y coreografía.

Como ya habíamos observado en un trabajo anterior,⁴ según Saldívar, autor de la primera historia de la música en México, el vals se tocaba y se bailaba en el siglo XIX “porque estaba de moda”. Su práctica se había diseminado rápidamente y su influencia fue dominante sobre las demás composiciones de la época. Este género debió haber sido incorporado a la vida musical mexicana ya en la primera década de ese siglo, complementa Saldívar, “pues hay el antecedente de que en 1810 fue denunciado a la Inquisición de México un baile llamado Balsa [...]; lo que nos hace suponer que hizo su entrada aquí

en una fecha comprendida entre 1810 y 1815”⁵. La colección de valsescritos manuscritos, fechada en 1817 y catalogada bajo la signatura A0770, que se conserva en el ACCMM, *Archivo de Música*, como destaca Lucero Enríquez en la presentación de este *Cuaderno*, reafirma la temprana circulación de este género en tierras mexicanas.

Sobre la aceptación por parte de las autoridades religiosas y otros datos sobre la recepción del vals, Montserrat Galí comenta que, cuando nos referimos a las danzas en los salones del México independiente, debemos dar particular atención al vals, “ya que por su carácter sensual provocaba fuertes reticencias en los moralistas y, en consecuencia, gozaba de un gran éxito entre los jóvenes a la moda”. Galí explica que lo que distinguía el vals de los otros bailes era el contacto directo con el cuerpo de la pareja “y el ritmo vertiginoso que confundía los sentidos”. A partir de su estudio sobre las poesías dedicadas al vals, la autora dedujo que era justamente en este baile “en donde se confirmaba si la dama respondía a las insinuaciones galantes y en donde se llevaban a cabo los avances en materia erótica”, y por eso “los padres y los curas tenían plena razón al considerar peligrosa la participación [de las damas de la familia] en este baile”⁶.

Cierra paréntesis: estructura general de la colección

Todas las piezas que componen la colección A1686, a pesar de representar géneros de danzas

3 Remi Hess, *El vals. Un romanticismo revolucionario* (Madrid: Paidós, 2004).

4 Véase Analía Chernavsky y Gabriel Lima Rezende, “Particularidades de un repertorio doméstico y catedralicio: los valsescritos de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coord. Drew Davies, ed. Lucero Enríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 155-170, disponible en http://musicat.unam.mx/Otros/pdf/CONFORMACION_Y_RETORICA_NUEVA_ESPANA-10.pdf (consultado el 31 de octubre de 2022).

5 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial* (México: Secretaría de Educación Pública, 1934), 178.

6 Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 147.

de origen europeo, el vals y la galopa, como se pudo ver en el cuadro anterior, fueron compuestas o arregladas por músicos mexicanos. Son los casos de los Gómez, Rivera, Balderas, Delgado y Marzán, y también de William Wallace, músico irlandés itinerante con pasaje documentado justamente en la década de 1840 por México, dirigiendo ópera italiana y, naturalmente, componiendo y publicando valeses.⁷

Observando la estructura de la colección, lo-gramos distinguir el desarrollo de tres temáticas que se pueden captar de los elementos extrínsecos al material propiamente musical, como los títulos, los aires de las piezas y sus portadas. Destaca que la única pieza que no trae portada es la galopa *La molinera*. Todos los valeses traen sus cuidadosas portadas individuales con dibujos y márgenes ornamentados. En su artículo, María José Esparza explica que las portadas de partituras han sido poco trabajadas desde el punto de vista de los estudios de fuentes visuales. Podemos agregar que tampoco han sido objeto privilegiado por los estudios musicológicos, aunque coincidamos con Esparza cuando dice que “muchas de ellas muestran composiciones novedosas y enriquecen notablemente la iconografía política y social del siglo XIX”.⁸ En el caso de nuestros valeses, también dejaremos el análisis de las portadas para otro momento, pero queda aquí apuntada la riqueza de la información que contienen, así como su potencial contribución para un estudio integral de los documentos.

La primera temática que aparece es la que está vinculada al Parián de México y que es el objeto principal de este estudio. Comporta, como se ha dicho anteriormente, los tres primeros valeses: *La demolición del Parián de México*, *La despedida del Parián de México* y *La reparación*. Un segundo tema está explícito en las cuatro estaciones: *La primavera*, *El estío*, *El otoño* y *El invierno*. Y una tercera temática se ve delineada por el homenaje a diversas figuras femeninas (en otra clave, bastante en boga en la época) que se dibuja a partir de la galopa *La molinera*, y los valeses *La aragonesa*, *La encantadora*, dedicado a la “Señorita Antonia Martiarena”, y *La predilecta*, dedicado a la “Señorita Loreto Carranza”.

Cabe señalar que no tenemos ningún registro de quién habrá sido el autor o la autora de la colección; o sea, no sabemos quién se habrá tomado el trabajo de reunir este conjunto de piezas, con estas características en común, con este perfil, ni quién las ha ordenado de ese modo ni quién las ha cosido y atado. ¿Y por qué, si es este el caso, insistimos en remarcar el carácter de colección del documento? Porque entendemos que desconocer la identidad del autor de la colección no quita importancia al hecho de que el conjunto de los tres primeros valeses, y quizá también sumados a las demás piezas, forman una narrativa fundada el propio año de 1843 (como la misma colección) que parte de la demolición de este importante símbolo de la Ciudad de México, que es el Parián, y que relata parte de la historia de la sociedad que vivió, asistió y participó de esa demolición. En este estudio nos ocuparemos de los tres primeros valeses. Queda la propuesta para un trabajo posterior que pueda reflexionar sobre el conjunto de las demás obras de la colección.

7 En el acervo del ACCMM existen cuatro obras de William Vincent Wallace. Tres valeses impresos en México: *El vencedor* (A1667u), *La primavera* (A1686.06) y *La predilecta* (A1686.11); y la *Mazurca* (A1257), impresa en La Habana.

8 María José Esparza Liberal, “Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos”, en este *Cuaderno*.

Los valsés al y por el Parián

Escapa al escopo de este trabajo realizar un análisis musical estricto y minucioso de cada uno de los valsés de la colección. Compartiremos, sin embargo, algunas impresiones musicales sobre los valsés dedicados al Parián y daremos cauce a algunas reflexiones de orden histórico sociológico que podrán surgir del desarrollo del tema.

La demolición

Vemos que *La demolición del Parián de México* inicia con una larga introducción, con características programáticas, en donde, junto a las ideas musicales traducidas en secuencias de acordes –seguidas por largas escalas ascendentes y descendentes que utilizan una amplia extensión del piano, de difícil ejecución–, son descritas las siguientes frases: Barretazos – Piedras caídas / Barretazos – Piedras que van volando / Polvareda que se levanta / Se va despejando la plaza / Total despejo. Luego sigue el *Tempo di waltz* en 3/8, con cortos temas melódicos y graduales cambios de dinámica. Así se desarrolla *La demolición del Parián*, “mercado ubicado en el corazón de la Ciudad de México en el que se compraban y vendían mercancías provenientes de todo el mundo”.⁹ Muchas de estas mercancías venían en las bodegas del importante Galeón de Manila, que hacía la travesía entre las Filipinas y la Nueva España, y aportaba principalmente en Acapulco.

María Bonta de la Pezuela, que estudió la venta de porcelana china en el mercado novohispano, explica que, del puerto de Acapulco, la mercancía se dirigía a la capital. Una parte seguía camino a Veracruz, donde embarcaba hacia

Europa. Otra parte encontraba su punto final de venta en la propia Ciudad de México, donde el principal lugar de mercadeo era el Parián,

ubicado en el suroeste de la Plaza Mayor, frente a la arcada conocida como el Portal de Mercaderes. Nombrado como su contraparte en Filipinas, este lugar guardaba dentro de sus paredes una gran variedad de mercancías orientales y europeas y de la Tierra.¹⁰

La historiadora teje su texto apoyándose en diversos cronistas del periodo, como, por ejemplo, el fraile dominico inglés Thomas Gage quien, en 1648, escribía:

La plaza más considerable de la ciudad es la del Mercado, que sin tener la extensión que tenía en tiempo de Moctezuma, no deja de ser grande y muy hermosa. Uno de sus lados corre en forma de pórtico o de arcadas, bajo las cuales se puede andar en tiempo de lluvia, sin mojarse. Ocupanlo las tiendas de los mercaderes de sedas, que presentan los surtidos más variados, y delante de sus tiendas hay puestos de mujeres con toda especie de frutas y yerbas.¹¹

Ya, para informarnos sobre dicho mercado en el siglo XIX, la historiadora nos trae la descripción de Guillermo Prieto, que decía:

10 María Bonta de la Pezuela, “Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato”, tesis de maestría en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000), 100.

11 Thomas Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*, I (París: Librería de Rosa, 1838), 178.

9 Véase “Demolición a ritmo de vals”.

El Parián era un vasto edificio que ocupaba poco más o menos el cuadrado que ahora tiene el nombre de Zócalo. Por los cuatro costados tenía accesorias que daban a los cuatro vientos, de forma regular y corrida, coronadas por ventanas de hierro de vara y media de altura, indicando el piso superior destinado a los almacenes [...]. La parte interior estaba cruzada por callecitas estrechas en todas direcciones, y en el centro una manzana de cajones, que así se llamaban las tiendas todas del edificio.¹²

Otra historiadora, María Dolores Lorenzo, que se dedicó a estudiar las disputas que ocuparon a los diferentes agentes implicados en torno al evento de la demolición del Parián, recuerda que específicamente “en este periodo del centralismo mexicano y, a partir de la publicación de las Ordenanzas Municipales, en 1840, se definieron e institucionalizaron los mecanismos de control político sobre el Ayuntamiento de México”, y que no es fortuito que:

Santa Anna dispusiera el derribo del Parián, atropellando los intereses de los comerciantes, pero también debilitando al municipio al privarlo del ingreso que representaba el arrendamiento de este mercado e imponiéndole el pago de la indemnización a los comerciantes afectados.¹³

Esa y otras razones hicieron que fuera imperativo para el gobierno central derrumbar este imponente aparato simbólico del poder colonial que, decadente en función de reiterados “motines y descuidos”, empezó a ser visto por la gente “como un edificio de aspecto muy desagradable que debía ser demolido”,¹⁴ al servicio, por lo menos a modo de discurso, de la modernización y la imposición de un nuevo modelo social, económico y estético para México. Sin embargo, como explica Eulalia Ribera Carbó,

En las ciudades mexicanas la superposición de formas de trabajo viejas y nuevas, de relaciones sociales tradicionales y modernas, fue haciéndose patente a lo largo del siglo XIX, tanto como empezó a serlo también en el arreglo de sus espacios, en la administración de sus funciones y en los hábitos de sus élites. Era la lucha entre la pervivencia de las estructuras coloniales y la imposición de la modernidad, era la guerra a muerte entre el antiguo régimen y el mundo de diseño burgués. Los triunfos y las derrotas en esta guerra, la dualidad presente durante todo el siglo ante la resistencia de las antiguas herencias, más fuerte en cuanto más débiles nuestras burguesías nacionales, marcaron las épocas de reacomodo de la estructura interna y de la imagen de las ciudades, como símbolo, por qué no, de la identidad de la vieja y nueva nación mexicana.¹⁵

12 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840*, I (París, México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1906), 33-34.

13 María Dolores Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana: la demolición del mercado del Parián en la ciudad de México, 1843”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38 (julio-diciembre de 2009): 88.

14 Véase “Demolición a ritmo de vals”.

15 Eulalia Ribera Carbó, “Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano”, *Boletín Americanista*, núm. 56 (2006): 212, disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13129> (consultado el 11 de septiembre de 2021).

A esa nueva nación correspondió la nueva música: el vals.

La despedida

La despedida del Parián de México, segundo vals de nuestra colección, dedicado al señor don Benigno Bustamante y compuesto por Jesús Rivera, es introducido en aire “Majestuoso” y en tempo “Moderato”. Le sigue el “Tempo di vals” en 3/8, con un acompañamiento pianístico menos convencional y cambios bruscos de dinámica, pasando de *fortissimos* a *pianissimos* en pocos compases.

Sin embargo, en la mayor parte de la pieza, la partitura indica aire “dolce” y, cuando realiza el segundo tema, en tonalidad menor, indica la interpretación “con mucha delicadeza”. Claro. La despedida exige solemnidad, pero, al mismo tiempo, es necesario tratarla con cuidado y sin atropellos.

La reparación

El tercer vals, *La reparación*, como ya observamos, no trae la referencia al Parián en su título, aunque entendemos que sí compone la narrativa histórico musical programada por el creador de la colección A1686. Veremos el porqué.

El musicólogo Fernando Carrasco nos informa que Agustín Balderas, compositor de dicho vals, fue maestro de piano y canto en el Conservatorio Nacional de México y en el Colegio Científico Español Mexicano, y se hizo más conocido al ser identificado como uno de los más importantes maestros de la reconocida soprano Ángela Peralta en la década de 1860. Se vincula directamente al repertorio operístico, dirigiendo coros para las compañías de ópera italiana en México, y fue uno de los fundadores

de la Sociedad Filarmónica de México, en 1866. En torno al año que nos ocupa, 1843, Carrasco destaca una nota publicada en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, el 29 de noviembre de 1844, en la que Balderas se ofrece para dar lecciones de piano y canto en su casa; y también un anuncio en *El Monitor Republicano*, del 20 de febrero de 1846,¹⁶ en que se presenta acompañando a otro compositor de nuestra colección de vals, Eusebio Delgado, en repertorio para violín y piano sobre temas de *La sonámbula*, de Bellini, una de las óperas preferidas del público mexicano de la época, como nos informa una vez más Galí Boadella en su estudio sobre el Romanticismo en el México decimonónico.

Sobre el título *La reparación*, documentos históricos de la época que informan nuestra investigación en torno a la demolición del Parián utilizan el término “reparar”, la idea de “reparación”, para referirse única y exclusivamente a la indemnización debida a los comerciantes que ocupaban al momento los cajones del mercado y que fueron desalojados en el proceso de demolición del edificio y de apertura del espacio urbano.

Lorenzo recuerda que “en el reclamo de los comerciantes mexicanos y españoles, la indemnización fue sin duda el asunto más ríspido”, pues la disposición del gobierno central comandado por Santa Anna, que decretó la demolición del Parián, era que el Ayuntamiento debería pagar

16 Véase Fernando Carrasco V., “Los Balderas, una estación del metro, un héroe y dos figuras de la música decimonónica”, disponible en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/02/05/los-balderas-una-estacion-del-metro-un-heroe-y-dos-figuras-de-la-musica-decimononica-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 10 de septiembre de 2020).

a los afectados.¹⁷ Sin embargo, recuerda la historiadora, la falta de fondos municipales había sido una constante durante la primera mitad del siglo XIX; por eso el Ayuntamiento publicó un documento, como consta en la *Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián*, impresa por Ignacio Cumplido el mismo año de 1843, en que solicitaba que se prorrogara el término asignado para la demolición del mercado:

El Ayuntamiento ha cumplido con la orden que se le comunicó, y ha propuesto la indemnización tal cual la ha creído posible, animado de los sentimientos más puros y del deseo más ardiente de aliviar los perjuicios de los particulares. Aunque se ha dicho que se han exagerado mucho, y que pueden repararse fácilmente, el Ayuntamiento no lo cree así, y se persuade, por el contrario, de que, demolido el Parián, quedarán en la miseria muchos infelices sin medios de encontrar la subsistencia, mediana o escasa, que les proporcionaba el arrendamiento cómodo de una alacena o tienda acreditada en aquel edificio [...].¹⁸

Aparentemente, todos los actores sociales implicados concordaban en que era necesaria una indemnización para reparar los daños eco-

nómicos sufridos, pero nadie terminaba por hacerse cargo de esa “reparación”.

Ensayando apenas breves consideraciones de carácter musical, destacamos de la música notada en la partitura de *La reparación* una corta y sencilla introducción de ocho compases que nos lleva a un primer vals “con gracia”, como marca la propia partitura. Es interesante llamar la atención para el hecho de que, a diferencia del vals “de la demolición”, que comienza en tiempo *ad libitum*, y del vals “de la despedida”, en compás 3/8, el vals “de la reparación” viene en 3/4, más tranquilo, con un acompañamiento en mano izquierda bien sencillo y tradicional de vals en sus acordes partidos.

Otra información de carácter musical que cabe notar es que, mientras los dos primeros vales comienzan y terminan en la tonalidad de re mayor, *La reparación* está en la mayor, o sea, en la tonalidad de la dominante de re. Finalmente, la sociedad que se ocupa de reparar es la que domina. ¿Correcto? Especulaciones, claro.

El carácter “gracioso” y “bailable” de *La reparación* se mantiene hasta el final del vals, sin mucha variación en las figuras rítmico-melódicas ni cambios expresivos de dinámica, hasta el inevitable *da capo al fine*.

Da capo al fine

La secuencia de los tres vales sobre el Parián de México compone una narrativa histórico-musical muy particular. Nos hace pensar en el papel que cumple la partitura, más específicamente, la colección de partituras A1686 conservada en el ACCMM, *Archivo de Música*, como documento histórico. O como explica Jacques Le Goff, como documento/monumento, documento que se transforma en monumento por la acción del

17 Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana”, 102.

18 *Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el Excmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843), 75, disponible en https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5b-ce59887a8a0222ef15e311 (consultado el 10 de septiembre de 2021).

poder (y monumento que se vuelve documento de la mano del historiador).¹⁹

Sin embargo, y haciendo hincapié en la naturaleza musical del vals, quiero agregar valor al papel que cumple la partitura también como registro escrito de materia sonora. Oír y estudiar la música de los vales nos ofrece otras posibles impresiones de la sociedad que los creó, los cultivó y los propagó. Y en la cual, claro, tuvieron sentido. Como historiadores y musicólogos nunca deberíamos olvidarnos de esa naturaleza.

Para finalizar, y a modo de provocación, propongo vincular los títulos de los vales con los interrogantes subrayados en el subtítulo del evento realizado por el Proyecto *Musicat* en el año 2021 y que orientaron en primera instancia la redacción de este artículo: “La independencia de México según la música de las catedrales: ¿fin, principio o laberinto?”²⁰ Demolición-fin, despedida-principio, reparación-laberinto. Creo que no hace falta explicar el vínculo entre demolición y fin, por eso sigo con el segundo vínculo: despedida-principio. Y para eso tomo una referencia de carácter musical: el repetidísimo “recurso” *da capo al fine*, utilizado en dos de nuestros vales, *La despedida* y *La reparación*, y popularizado por la forma de *aria da capo* de la ópera italiana, otra de las presencias musicales más importantes en el México decimonónico, como ya se ha mencionado anteriormente, y más representativas de esa nueva sensibilidad romántica y su relación ambigua con la tradición.

Y, por último, el vínculo reparación-laberinto. El estudio de Lorenzo demuestra que el aparente consenso con respecto a la necesidad de demolición del Parián para embellecer y limpiar la plaza central “encontró sus límites cuando las dificultades financieras del gobierno central y del gobierno local aplazaron, restringieron y, finalmente, eludieron el pago de la indemnización a los afectados”.²¹ Podemos entender que los afectados directamente por la demolición del Parián, de hecho, acabaron entrando en un verdadero laberinto, preparado artificioosamente por las autoridades “para confundir a quien se [adentrara] en él, de modo que no [pudiera] acertar con la salida”.²² O sea, de modo que nunca pudiera finalmente recibir *la reparación*.

Abreviaturas

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes documentales

ACMM: *Archivo de música*, A0770, A1667, A1686.

Fuentes impresas

Bonta de la Pezuela, María. “Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato”. Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Cherñavsky, Analía y Gabriel Lima Rezende. “Particularidades de un repertorio domés-

19 Jacques Le Goff, “Documento/Monumento”, *História e memória* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996).

20 Evento transmitido el 27 de septiembre de 2021, en las celebraciones de doscientos años de la independencia, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=PLPk_A1uB-g (consultado el 2 de noviembre de 2021).

21 Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana”, 87.

22 Tomado de la voz “Laberinto” del diccionario de la RAE.

- tico y catedralicio: los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”. En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coordinado por Drew Davies, edición de Lucero Enríquez, 155-170. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el Ecsmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Esparza Liberal, María José. “Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 13/14 (marzo de 2023): 74-100.
- Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Hess, Remi. *El vals. Un romanticismo revolucionario*. Madrid: Paidós, 2004.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- Lorenzo, María Dolores. “Negociaciones para la modernización urbana: la demolición del mercado del Parián en la ciudad de México, 1843”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38 (julio-diciembre de 2009): 85-109.
- Ribera Carbó, Eulalia. “Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano”. *Boletín Americanista*, núm. 56 (2006): 203-215.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.

Fuentes electrónicas

- Carrasco V., Fernando. “Los Balderas, una estación del metro, un héroe y dos figuras de la música decimonónica”. Disponible en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/02/05/los-balderas-una-estacion-del-metro-un-heroe-y-dos-figuras-de-la-musica-decimononica-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 10 de septiembre de 2021).
- “Demolición a ritmo de vals”. Video producido por *Musicat*, Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Proyecto PAPIIT IT400218 DGAPA-UNAM con la colaboración de UAM-Xochimilco, 2019. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ntgfb1gyJ_4 (consultado el 1º de noviembre de 2021).

Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos

María José Esparza Liberal

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo plantea un acercamiento al estudio de las imágenes que adornan las portadas de las partituras mexicanas del siglo XIX en relación con los acontecimientos políticos de mediados de siglo. Cabe señalar que algunas de estas obras se encuentran dentro del acervo del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), y aunque no sabemos muy bien su procedencia, lo que es un hecho es que en este espacio religioso se conserva un número considerable de partituras de música profana: desde piezas de baile de salón –como valeses, polkas, mazurkas–, hasta arias de óperas, marchas e himnos.

Dentro de los estudios de fuentes visuales, las carátulas de las partituras no han sido casi consideradas, a pesar de que muchas de ellas muestran composiciones novedosas y enriquecen notablemente la iconografía política y social del siglo XIX. Así, a través de la figura de Manuel Murguía, uno de los más importantes editores de mediados de siglo, y de una selección de obras salidas de su taller, se da cuenta del devenir histórico de ese siglo crucial en el que se logró la independencia con la metrópoli y, después de una guerra civil y dos invasiones, en la segunda mitad de la centuria el país se consolidó como

un Estado liberal y moderno. Este proceso de cambio político, social y cultural se manifiesta en los motivos seleccionados para decorar las portadas y en la venta de piezas de música que venían a llenar los gustos de una burguesía en ascenso. De tal manera que en este trabajo se dará un breve contexto del mundo editorial musical de mediados de siglo, se analizará la trayectoria de Murguía y se comentarán algunos ejemplos litográficos como muestra de su ideario conservador.

Apenas recientemente, diversos especialistas se han acercado al estudio de las partituras decimonónicas, un género de impresos que había sido muy poco analizado y que en contrapartida es de una gran riqueza, no sólo en lo formal, donde se despliega un repertorio de imágenes e imaginarios muy variado y sugerente, sino también por la abundancia de composiciones, autores y actores que permiten configurar un mapa de la producción musical mexicana en el siglo XIX y que trasciende a las primeras décadas del siglo subsecuente.¹

1 La gran mayoría de los estudios sobre partituras se centra en los autores, los impresores y las obras, y pocos trabajos han buscado analizar las imágenes. Debo destacar el artículo de María Esther Pérez Salas C. "Imagen y pentagrama: las par-

Debemos considerar que en el siglo XIX se dan las condiciones para que se produzca un auge de los impresos que se multiplican y se diversifican. Este fenómeno ha llevado a decir que el siglo XIX es el siglo de la letra impresa: se vio favorecido tanto por la libertad de imprenta como por los avances tecnológicos que posibilitaron la producción de obras en menos tiempo, más baratas y con menos operarios. Aunado a esto, también se produce un desarrollo de la imagen, ya sea por la invención de la litografía a fines del siglo XVIII por Alois Senefelder, que tuvo un gran arraigo en México, o bien por la formación de grandes talleres donde se siguió trabajando el grabado, tanto en madera (xilografía) como en metal (caligrafía), sobre todo en Europa.

Este fenómeno, que arranca a fines del siglo XVIII, tiene su impacto en México a partir de la Independencia, cuando se estableció un número considerable de imprentas, algunas sólo pequeños talleres de escasa duración; otras, en cambio, verdaderas empresas de larga vida que diversificaron sus productos y mantuvieron una larga existencia a través del siglo. Dentro de la variedad de impresos que empezaron a circular de manera consistente en este siglo, como los diarios, los semanarios, los libros de viajeros, los calendarios, los álbumes litográficos o las revistas de caricaturas, se encuentran las partituras como piezas independientes y accesibles para cierta parte de la población.

tituras ilustradas del siglo XIX”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014), 169-229, que da cuenta de toda esta riqueza visual que presentan las partituras y quizá sea el primer acercamiento a este tema desde el análisis de la imagen.

A partir de la Independencia hubo varios empeños de gran envergadura por editar música profana, en los que destaca la figura del compositor José Mariano Elizaga, quien estableció una imprenta en la que además de partituras se editaron revistas, tratados y manuales de música. En la década de los treinta se vieron reflejados los esfuerzos de José Antonio Gómez, pero fue en los años cuarenta cuando se empezaron a configurar diversas empresas con una producción abundante de partituras.

Los estudios de Aguilar Ruz sobre los impresores de obras de música han situado a Murguía y, sobre todo, a José María Rivera y Fierro y a sus hijos como los emprendedores de un negocio que produjo un gran número de repertorios musicales, en la mayoría de las veces con portadas litografiadas.² Estas empresas nacionales van a decaer ante el empuje de las empresas alemanas como la casa Heinrich Nagel y, sobre todo, la de Wagner y Levien, que llegaron a dominar el panorama musical del Porfiriato.³

Manuel Murguía (1817-1860)

La figura de Manuel Murguía se nos revela como la de un impresor con características muy determinadas. En esta primera mitad de siglo hubo impresores, como Ignacio Cumplido, Vicente García Torres o Vicente Segura, que hicieron

- 2 El libro coordinado por Laura Suárez de la Torre, *Los papeles para Euterpe*, ha puesto en evidencia la importancia que tuvo, en el siglo XIX, la producción de partituras y repertorios musicales. Su incorporación dentro del desarrollo de la imprenta y las imágenes es una cuestión que enriquece los estudios de la prensa mexicana.
- 3 Véase Laura Suárez de la Torre, “Estudio introductorio”, y Olivia Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 18451-1910”, en *Los papeles para Euterpe*, 15 y 143-168, respectivamente.

evidente su posición política en estos años convulsos, ya sea porque tuvieron cargos públicos (lo que a veces les acarreó destierros o prisión) o porque externaron su posición a través de los diarios que publicaron: *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano* y *El Omnibus*, respectivamente. En cambio, Manuel Murguía no participó directamente en el debate público y se dedicó a editar obras de gran demanda que le reeditaron beneficios, como los calendarios anuales, más de cien, o bien impresiones derivadas de su afición a la música; tal es el caso de las partituras que gozaron de una gran aceptación entre el público. Sin embargo, es en la selección de imágenes y temas que salieron de su imprenta donde podemos advertir una cierta posición política en consonancia con el grupo conservador.

Manuel Murguía Romero nació en 1817⁴ y murió el 29 de agosto de 1860, a los 43 años de edad.⁵ Se casó en 1850 con Gertrudis Segura Argüelles, de veintitrés años de edad, hermana de Vicente y José Sebastián Segura, con la que tuvo dos hijos: Francisco de Sales y Eduardo Murguía Segura.⁶ A pesar de la temprana muerte de Manuel, la imprenta se mantuvo activa; seguramente Gertrudis se apoyó en su hermano José Sebastián Segura, quien se hizo cargo de la testamentaría. Los hijos de Manuel –a la muerte de éste– eran todavía muy pequeños; Francisco

contaba con nueve años y Eduardo, con ocho. José Sebastián Segura, al igual que sus hermanos Vicente y Francisco, estaba relacionado con el mundo editorial y era propietario de la Imprenta Literaria, por lo que pudo dar continuidad al negocio de Murguía, su cuñado. Ya para 1869 aparece en el pie de imprenta de las publicaciones de Murguía la leyenda “Vda. de Murguía e hijos”, lo que posiblemente indica que los últimos se incorporaron a las actividades de este negocio. En 1881, cambia la razón social por “Antigua imprenta de Murguía”, y posteriormente, “Librería y ediciones Murguía”; esta firma se ha mantenido hasta la actualidad, editando el célebre *Calendario Galván*.

Sobre la actividad de Manuel Murguía tenemos todavía algunas interrogantes; no contamos con un estudio de su trayectoria, sólo con noticias aisladas. Se ha afirmado que Manuel Murguía se inició primero como librero en 1846, por lo que se ha supuesto que su imprenta fue establecida también en ese año. Las fuentes citan el relato de Artemio del Valle Arizpe, según el cual el 11 de junio de 1846 Murguía inauguró su librería, situada en el portal del Águila de Oro, número 2.⁷ Al igual que otras librerías de la ciudad, la de Murguía era también centro de reunión de escritores.⁸ La misma publicidad del negocio señalaba la fecha de 1846, aunque podemos deducir que más bien se refería a la librería.

Recientes investigaciones, que ha llevado a cabo Luisa del Rosario Aguilar Ruz, han determinado que la actividad de Murguía en el ramo

4 La mayoría de los autores han situado en 1807 la fecha de nacimiento de Manuel Murguía; sin embargo, en el acta de matrimonio se asienta que en 1850 tenía 33 años, por lo tanto debió nacer hacia 1817. Agradezco a Javier Sanchiz Ruiz esta información.

5 “Antenoche ha fallecido en esta capital el Sr. D. Manuel Murguía. ¡Duerma en paz!”, “Defunción”, *La Sociedad*, 31 de agosto de 1860, 3.

6 Datos tomados de Geneanet, <http://gw.geneanet.com/sanchiz?lang=es&p=manuel&n=murguia+romero> (consultado el 2 junio de 2020).

7 Artemio del Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva* (México: Diana, 1980), 223.

8 Juana Zahar Vergara, *Historia de las librerías de la ciudad de México. Una evocación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 51.

de la imprenta inicia un par de años antes, en 1844, con un local en Puente de Jesús María número 2, en donde publica un periódico de música, *El Ruiseñor*.⁹ Para el año siguiente sigue con su actividad de impresor de música, y en junio aparece en la prensa un aviso de la venta de partituras en su taller, localizado en la calle de Tlapaleros número 19.¹⁰ Un par de meses después, el 28 de agosto de 1845, otro anuncio referido a la venta de una obra de música sitúa ya la imprenta en el portal del Águila de Oro número 6.¹¹

Es a partir de esta nueva localización que Murguía empieza a despuntar no sólo con obras especializadas en música, sino por la variedad de productos editoriales y por la gran actividad de su imprenta litográfica. Sin duda, esa llamada “imprenta musical” va a ocupar un lugar destacado en la producción de partituras en la década de los cincuenta. Marcos Arroniz, en 1858, comenta: “el señor Murguía se ocupa de preferencia de impresiones musicales que ejecuta con limpieza y perfección, y ha sido al mismo tiempo el editor de muchas colecciones

de aquel arte encantador, que las han formado piezas originales de mejicanos”¹²

Murguía, en 1847, imprime en la litografía del Águila de Oro la serie de Pedro Gualdi *Recuerdos de México*, compuesta por cuatro vistas de la Ciudad de México, y en ese mismo año aparece el libro *El proceso de Pedro de Alvarado*, que si bien fue publicado en los talleres tipográficos de Valdés y Redondas, las litografías llevan la leyenda “Lit. M. Murguía” y el dibujo está firmado por Hesiquio Iriarte. Al año siguiente, el taller de Murguía realiza dos litografías para el *Calendario de López*, y en 1849 imprime las *Poesías* de Manuel Carpio. Es a partir de esa fecha que la producción editorial de Murguía se diversificó; aunque continuó siempre como editor e impresor de piezas musicales, a la vez incursionó en múltiples géneros que hicieron de Murguía uno de los impresores más importantes del siglo. Además, como era habitual en estos negocios de imprenta, en el portal del Águila de Oro se vendían otros productos relacionados con la industria editorial, como papel, tintas, prensas y piedras litográficas, e incluso se alquilaban pianos.

Revisando con detalle su producción editorial, Murguía incursionó poco en la publicación de revistas y periódicos; sin embargo, se hizo cargo en 1851 del periódico *El Omnibus* (recordemos que el editor Vicente Segura era su cuñado) y en 1855 de *La Pata de Cabra*. Como autor de folletos tampoco fue demasiado prolífico, según consigna Nicole Giron,¹³ su ac-

9 Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877”, en *Los papeles para Euterpe*, 80.

10 “‘El sereno y la polka’ de Julien con el método para aprender el baile sin auxilio de maestro. Todas estas piezas y las publicadas por M. Murguía se venden en su imprenta, calle de Tlapaleros núm. 19”: “El sereno y la polka”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de junio de 1845, 4.

11 “Acaba de publicarse en la imprenta musical de Murguía, portal del Águila de Oro, donde se hallan a la venta, así como todas las piezas publicadas en la misma casa”: “Jarabes mexicanos para guitarra”, *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de octubre de 1845, 4. En esta ubicación permanece la imprenta hasta 1896; de ahí se trasladó a la calle 16 de Septiembre número 54, a un edificio construido exprofeso por los arquitectos Manuel Francisco Álvarez y Manuel Soto, que aún mantienen sus descendientes.

12 Marcos Arroniz, *Manual del viajero en México. Compendio de la historia de la ciudad de México* (París: Lib. de Rosa y Bouret, 1858), 43.

13 Nicole Giron Barthe, en su proyecto “Bases de datos de folletería mexicana del siglo XIX”, incluye a Murguía dentro

tividad editorial se concentró en la publicación de calendarios, partituras y, sobre todo, obras elementales para la enseñanza que le reportaron sustanciosas ganancias con tirajes muy amplios, como el *Silabario de San Miguel*, el *Fleuri*, el *Amigo de los niños*, la *Aritmética* de Urcullo, la *Gramática* de Herraz y Quiroz, etcétera.¹⁴

Pero también Murguía editó obras capitales dentro de la industria editorial mexicana del siglo XIX, como *Los mexicanos pintados por sí mismos*,¹⁵ publicación realizada con litografías de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo: primero apareció por entregas a lo largo de 1854 y 1855, tal como se acostumbraba en la época, y después en un solo volumen al finalizar la obra. Las imágenes de este libro fueron continuamente reutilizadas, y Murguía aprovechó este repertorio visual de tipos y oficios para difundirlo en otras obras de su taller. En 1853 sacó una edición de *El Periquillo Sarniento* y otra de *La Quijotita y su*

prima, de José Joaquín Fernández de Lizardi, que vienen a sumarse a las sucesivas reediciones de las obras de dicho autor; todas ellas enriquecidas con abundantes litografías.¹⁶ Otra obra destacada por su trascendencia política fue la primera impresión del Himno Nacional, en 1854, de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó. Aquí conjuga su interés por la música con una obra emblemática como es el Himno Nacional.

En el año de su muerte (1860) tuvo un incidente con el poeta español José Zorrilla, que éste relata en sus *Recuerdos del tiempo viejo*: Murguía había impreso la edición de su libro *Flor de los recuerdos* con tres mil ejemplares y no le había cubierto las ganancias de las últimas entregas, por lo que enfrentaron un juicio que perdió Murguía. Según Zorrilla, se corrió la voz de que el disgusto provocado a Murguía fue la causa de su muerte.¹⁷

Con respecto al taller litográfico de Manuel Murguía se plantean varias incógnitas; una de ellas, la principal, es quién fungía como responsable de dicho taller en ese momento. Sabemos que Murguía, desde 1847, empieza a circular imágenes con el sello “Litografía de Murguía” y que algunos de los dibujos están firmados por J. Campillo y, sobre todo, por Hesiquio Iriarte. La colaboración entre Murguía y este último fue frecuente, por lo que podemos considerar a Iriarte como responsable de ese taller hasta 1855, cuando empiezan a aparecer litografías

de un tercer grupo de editores que publicaron entre treinta y noventa folletos durante 1830-1855. Junto con Murguía se encuentra Juan R. Navarro, el primero con setenta y un títulos, y el segundo con cincuenta y siete. Véase Nicole Girón Barthe, “El entorno editorial de los grandes empresarios culturales: impresores chicos y no tan chicos en la ciudad de México”, en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001), 51-64.

14 Véase Lilia Guiot de la Garza, “Las librerías de la ciudad de México. Primera mitad del siglo XIX”, en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, coord. Miguel Ángel Castro (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001), 45.

15 *Los mexicanos pintados por sí mismos* representaba un compendio de tipos populares, sobre todo urbanos, que muestran la idiosincrasia nacional; tomó como modelo las obras francesa y española del mismo título. Véase María Esther Pérez Salas C., *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005).

16 Se trata de la sexta edición de *El Periquillo Sarniento*. En 1842, Galván, junto con Vicente García Torres, preparó una edición con litografías, y un par de años después fue Ignacio Cumplido quien sacó otra versión de la obra. Posteriormente Blanquel, en 1865, en la imprenta de Luis Inclán, realiza la séptima edición.

17 José Zorrilla, *Memorias del tiempo mexicano* (México: Conaculta, 1998), 78, 148.

firmadas ya en el taller litográfico de “Iriarte y Cía.”, ubicado en el callejón de Santa Clara número 23, por lo que su relación con Murguía va a ser esporádica al establecerse Iriarte de manera independiente.

Las partituras, Murguía y sus imágenes

Al analizar las imágenes que Murguía escoge para ilustrar sus portadas podemos advertir tanto ciertos comportamientos de la gráfica en el siglo XIX, como las preferencias de este impresor que, como hemos apuntado, a pesar de no haber participado activamente en el debate público, manifiesta una cierta tendencia política en la selección de temas para las portadas de las partituras.

Las primeras litografías, que aparecen en las partituras fechadas en torno a 1845, fueron realizadas en su taller de la calle Tlapaleros número 19.¹⁸ Es así que los escasos ejemplos que conocemos de esta época inicial muestran paisajes (fig. 1) o representaciones de mujeres, como la portada de un vals compuesto por J. Marzán¹⁹ que

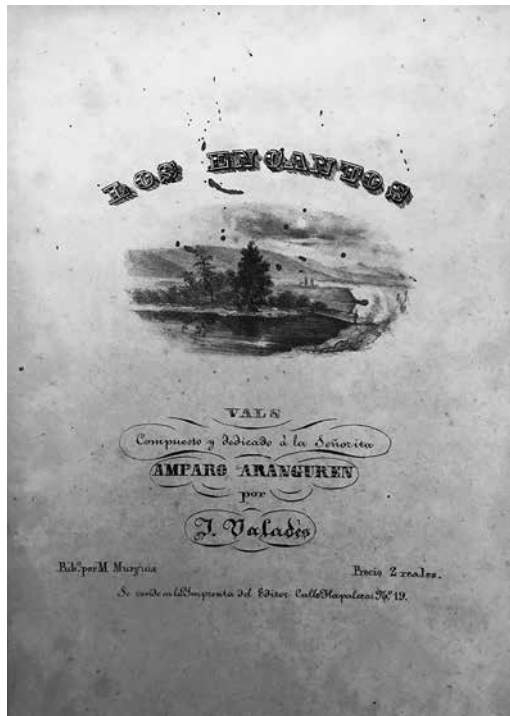


Figura 1. “Los encantos”. Vals compuesto y dedicado a la señorita Amparo Aranguren por J. Valadés, ca. 1844-1845. Publicado por M. Murguía. Se vende en la imprenta del editor, calle Tlapaleros, núm. 19. Colección particular.

- 18 Sobre este particular podemos señalar una problemática, porque la mayoría de las partituras no están fechadas y sólo podemos ubicarlas temporalmente por los anuncios que aparecieron en la prensa o bien por el episodio que muestran. Otra opción para saber la fecha de su producción es por la ubicación del taller, como en este caso.
- 19 Cabe mencionar que los estudios puntuales sobre los compositores de esta primera mitad de siglo XIX son muy escasos. Contamos con un gran número de nombres (entre compositores, algunos aficionados y otros más profesionales que también fueron reconocidos como ejecutantes de instrumentos —guitarra, flauta, piano—, integrantes de asociaciones filarmónicas, profesores de academias de enseñanza musical), pero muy pocos trabajos sobre estos artistas. En el caso de José Marzán, la información es escasa: nació en 1816 y murió en 1898. En 1844 se anuncia la venta de “Corina”, vals para pianoforte compuesto por él, y en 1849 participa en el “Concierto Monstruo” de Henri Herz, que se hizo acompañar de dieciséis pianistas mexicanos, en

el Teatro Principal. En 1864 dedica una marcha militar a Maximiliano. Fernando Carrasco Vázquez, “Quién es quién en el piano mexicano en la primera mitad del siglo XIX”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2021/04/28/quien-es-quien-en-el-piano-mexicano-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 15 de octubre de 2022).



Figura 2. Vals. Compuesto y dedicado a la señorita Antonia Martiarena por J. Marzan, ca. 1844-1845. Dibujante: Heredia. Imprenta del editor, calle de Tlalpaleros núm. 19. Publicado por Manuel Murguía, no se podrá reimprimir sin su permiso. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

se conserva en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) (fig. 2). Esta temática la mantendrá en obras posteriores, al igual que en las portadas de sus calendarios, con ejemplos de mujeres que acusan un sentimiento en consonancia con el romanticismo (figs. 3 y 4), sin desechar representaciones de tipos más nacionales, como la china poblana (figs. 5 y 6).

A Manuel Murguía le tocó presenciar los acontecimientos políticos que envolvieron el país a lo largo de la primera mitad de siglo: la invasión norteamericana, las frecuentes asonadas

militares y los conflictos derivados del deseo de transformar México en un Estado liberal y laico que se concretaron con la Constitución de 1857, que a su vez derivó en la guerra de Reforma. Murguía no se sustrajo de la situación imperante y en algunas de sus portadas dejó testimonio de los acontecimientos.

Del periodo de la invasión norteamericana conocemos dos partituras de 1846.²⁰ Ambas

20 Agradezco a Gustavo Amézaga sus diligencias para proporcionarme las imágenes de la colección Teixidor del Archivo General de la Nación.



Figura 3. “La hermosa Anita”, polka mazurka. Litografía de Murguía. Propiedad del editor. Colección Mercurio López.



Figura 4. *Calendario de Murguía para el año de 1856*. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

fueron anunciadas en la prensa, lo que nos permite fecharlas en noviembre de ese año (figs. 7 y 8).²¹ La que lleva por título “El guardia nacional” es un vals compuesto por Agustín Vallerias,²² que se conserva en el archivo de la Catedral de México (ACCM); presenta un enmarcamiento

21 “Wals del Guardia Nacional para piano. Canción del Soldado de la Libertad con acompañamiento de piano o guitarra. Estas dos piezas acaban de publicarse por M. Murguía, y se hallan a la venta en su litografía, portal del Águila de Oro”, *El Republicano*, 21 de noviembre de 1846, 4.

22 Sobre Agustín Vallerias, de momento no contamos con información.

en tinta verde de motivos vegetales que rodea la figura del personaje. Éste ocupa el centro de la composición y sobresale de los otros soldados del fondo, apenas abocetados. Aparece de cuerpo completo, apoyado en un largo mosquetón y en una actitud pensativa. La litografía tiene la firma de Iriarte como autor del dibujo.

La otra partitura, titulada “El soldado de la libertad”, muestra un jinete montado en su caballo, el cual mantiene la cabeza agachada y las patas delanteras al aire, por lo que parece tomar impulso para el trote. Destaca el uniforme de un

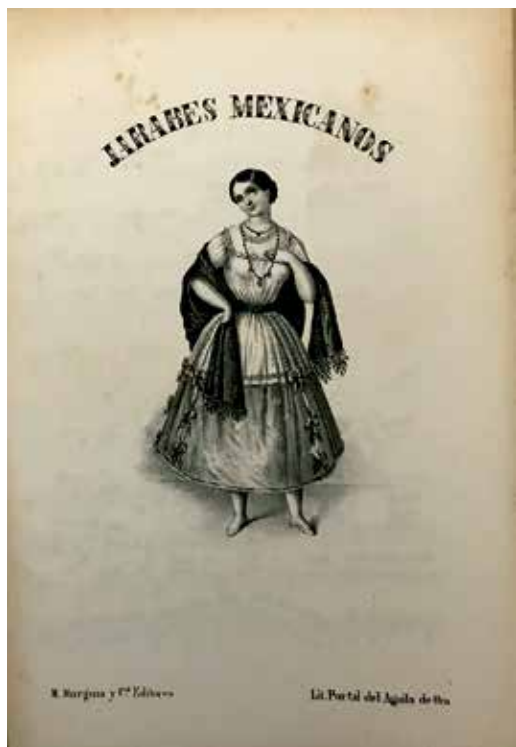


Figura 5. "Jarabes Mexicanos". M. Murguía y Cía, editores. Litografía Portal del Águila de Oro. Colección Mercurio López.



Figura 6. "La Pepa" de L. B., colección de canciones mexicanas, ca. 1855. Dibujante: Campillo. Litografía de M. Murguía. Colección Mercurio López.



Figura 7. “El Guardia Nacional”. Vals compuesto por Agustín Valleras, 1846. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Litografía Portal del Águila de Oro. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

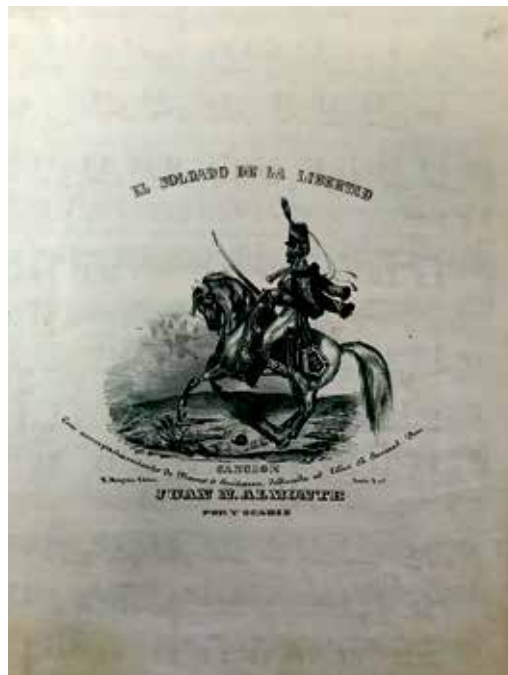


Figura 8. “El soldado de la libertad”. Canción con acompañamiento de piano o guitarra dedicada al Exmo. Sr. General Don Juan N. Almonte por Y. Ocadiz, 1846. M. Murguía, editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.



Figura 9. “Viva la República Mexicana”. Himno Nacional. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Impreso y publicado por M. Murguía, editor de música. Litografía Portal del Águila de Oro. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

oficial que no corresponde al ejército mexicano, sino que más bien se puede identificar con el de los húsares húngaros, por la chaquetilla y la larga pluma que aparece en su quepí. De igual manera, el fondo aparece apenas abocetado y el dibujo lleva la firma de Campillo.²³ La partitura es de Y. Ocadiz²⁴ y está dedicada a Juan N. Almonte, quien se desempeñó como ministro de guerra de agosto a diciembre de ese año y organizó la Guardia Nacional, por lo que sin duda esta imagen busca engrandecer la figura de Almonte al equiparlo con los húsares, cuerpo militar caracterizado por su valentía y arrojo.

Hay una tercera litografía, realizada también por Iriarte, de la que no contamos con fecha precisa, pero que, por las semejanzas formales, podríamos situar en estos momentos de 1846 o 1847, en la que se vuelve a representar un soldado de la Guardia Nacional, ya no en actitud de reposo, sino en posición de marcha, con el mosquetón en la mano. La pieza que acompaña es un “Himno Nacional”, con un “Viva la República Mexicana”, que posiblemente pretende infundir valor ante la presencia del ejército estadounidense (fig. 9).

Una obra clave dentro de la trayectoria de la “imprensa musical” de Murguía va a ser la impresión del Himno Nacional compuesto por Jaime Nunó, con letra de Francisco Bocanegra.

23 Tanto Andrés Campillo como Hesiquio Iriarte van a firmar muchas de las obras salidas de la imprenta litográfica de Manuel Murguía; la más importante fue la intitulada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de 1854 y 1855.

24 Ygnacio Ocadiz, chelista, contrabajista y guitarrista de las orquestas de la Colegiata de Guadalupe y del Coliseo de México. En 1841 abrió una academia de guitarra en la Ciudad de México. Dejó obras didácticas breves para guitarra y arreglos para ese mismo instrumento. Tomado de Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, II (México: Universidad Panamericana, 2017), 750.

En 1853, el presidente Antonio López de Santa Anna convocó un concurso para elegir la letra que debía acompañar a un Himno Nacional y que fue ganado por Bocanegra; en agosto de 1854 se eligió a través de otro concurso la música, resultando ganador Nunó.²⁵ La partitura, con un precio de cuatro reales, fue realizada en la litografía de Murguía, y el diseño se debe a Hesiquio Iriarte (fig. 10). En ella se recrean modelos clásicos de las alegorías de triunfo. Presenta un gran enmarcamiento lleno de motivos bélicos; en la parte derecha, las armas: cañones, espadas, mosquetones, cascos, rematado por la bandera nacional con su escudo; en la izquierda, instrumentos musicales de bandas militares –de percusión y de viento– y, de manera simétrica al otro lado, un par de banderas. Cierra la composición, en la parte superior, el águila sobre un fondo radiante, con sus alas desplegadas y sosteniendo una serpiente con sus patas y el pico.

Con la salida definitiva del presidente Antonio López de Santa Anna, en agosto de 1855, se abrió un periodo convulso que permitió ir avanzando en la conformación de un Estado liberal.

La imprenta de Manuel Murguía nos dejó tres litografías que ilustran una serie de partituras con obras de los hermanos Luis y José María Pérez de León, en las que se da cuenta de una serie de acontecimientos ocurridos a la caída del



Figura 10. “Himno Nacional”, poesía de D. Francisco G. Bocanegra, música de D. Jaime Nunó, 1854. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Litografía de Murguía y Cía. Colección particular.

25 Cristian Cantó Ferrer y Raquel Tovar Abad, *Jaime Nunó. Más allá del Himno nacional mexicano*. (Barcelona: Fundación Jaime Nunó, 2017), 77-86; e *Himno Nacional mexicano. Su historia* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2010), 74-81. No me detendré en los avatares del Himno Nacional promovido por Antonio López de Santa Anna, que ya ha sido estudiado por varios investigadores, entre ellos, Manuel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen, *Más si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa* (México: Gobierno del Distrito Federal, 2004).

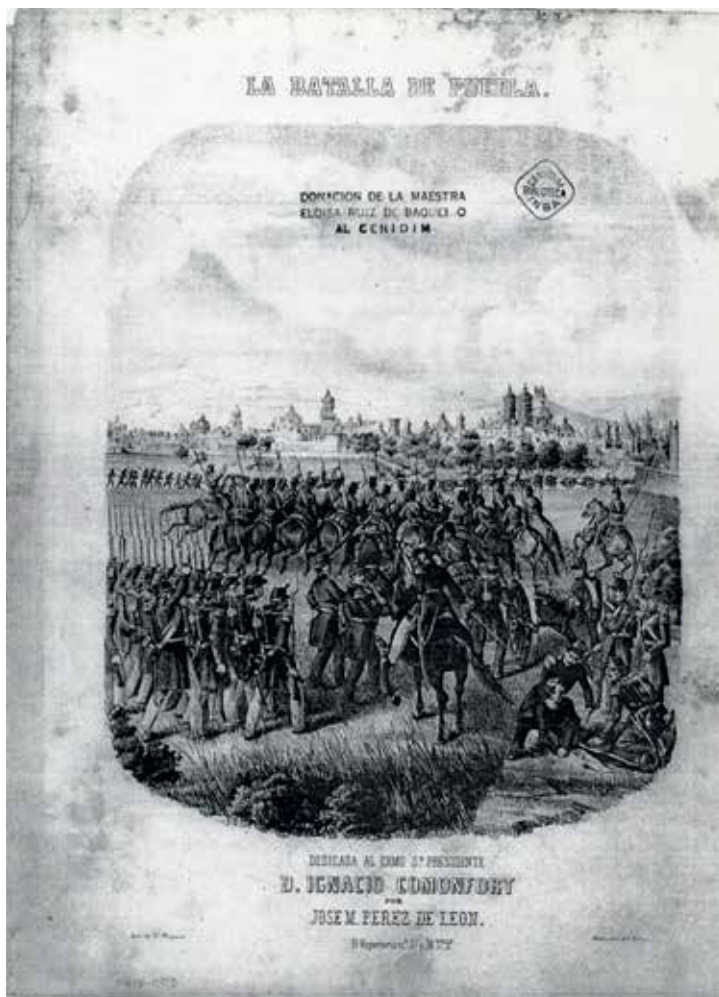


Figura 11. “La Batalla de Puebla”, dedicada al Exmo. Sr. Presidente D. Ignacio Comonfort por José M. Pérez de León, 1856. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Colección Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.

presidente Antonio López de Santa Ana. Dos de ellas fueron anunciadas para su venta en el *Diario de Avisos* del 6 de noviembre de 1856. Estas partituras se hermanan con otras, como “La demolición del Parián”,²⁶ que constituyen una directa crónica visual y musical de los acontecimientos y las transformaciones del país. En el primer caso, “La batalla de Puebla” (fig. 11), el *Diario de Avisos* de la capital lo anuncia de esta manera: “Con este título acaba de publicar una hermosa pieza de música para piano el hábil y acreditado profesor D. José María Pérez de León,²⁷ la cual se vende al precio de doce reales en la imprenta de Murguía; portal del Águila de Oro”.²⁸ Esta publicidad permite ubicar la partitura en noviembre de 1856 y señala su precio de “doce reales” o un peso y medio. La portada proporciona más información que el escueto anuncio, ya que nos da a conocer la dedicatoria al presidente Ignacio Comonfort y que la obra forma parte de un repertorio o serie

de entregas, práctica común en las publicaciones, pues el público, al suscribirse a una colección con entregas seriadas, posibilitaba al editor asegurarse la venta de un número determinado de obras. Está realizada en la litografía de Manuel Murguía; sin embargo, no aparece el nombre del artista que hizo el dibujo o el diseño de la escena.

La imagen se encierra dentro de un marco rectangular con los lados curvos y muestra los preparativos del ejército para acercarse y tomar la ciudad de Puebla. El objetivo era liberar Puebla de las fuerzas conservadoras que, bajo el mando de Antonio Haro de Tamariz y de creyentes fervorosos,²⁹ la habían tomado para mostrar su inconformidad con la política de los liberales de restringir el poder a las corporaciones religiosas. En un primer plano observamos varios grupos; en la parte central, un militar a caballo es el personaje de mayor rango; correspondería al presidente Ignacio Comonfort rodeado de un par de oficiales; uno de ellos mira directamente al espectador, un recurso formal bastante recurrente utilizado por los artistas para vincular al público con la escena. En el lado derecho se aprecia, en el suelo, un herido en una pierna que es auxiliado por otros dos soldados. En la parte izquierda de este primer plano, un grupo bien organizado de infantería inicia su marcha a la zona de conflicto, al igual que la tropa de caballería, junto con un armamento de artillería pesada. En un segundo término, se advierte el movimiento de la tropa que se aproxima a Puebla. En el tercer plano, la representación de la ciudad muestra una alameda y los perfiles de las múltiples torres

26 Véase Analía Chernavsky, “La demolición y despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”, en el presente *Cuaderno*.

27 Los hermanos Luis y José María Pérez de León gozaron de reconocimiento en su época como compositores y, sobre todo, por la dirección de bandas militares. Ambos participaron en el concurso para la música del Himno Nacional. Luis era dos años mayor; nació en 1813 y murió en 1879, y parte de su actividad la desarrolló como director de la Banda de la Gendarmería, que a partir de 1872 pasó a llamarse Banda del Primer Batallón del Distrito Federal, famosa por sus conciertos dominicales en la Alameda. José María (1815-1887) fue un incansable compositor de polkas, mazurkas, vales, marchas e himnos, y participó, en 1871, en la Sociedad Euterpe, conformada por treinta y dos jóvenes músicos. Sus obras se encuentran diseminadas en bibliotecas y colecciones particulares. Véase Fernando Carrasco V., “... yo sólo quería hablar de los Pérez de León...”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/12/31/yo-solo-queria-hablar-de-los-perez-de-leonpor-fernando-carrasco-vazquez> (consultado el 15 de octubre de 2022).

28 *Diario de Avisos*, 6 de noviembre de 1856, p. 4.

29 Para conocer más de este conflicto y los personajes involucrados en él, véase Jan Bazant, “La Iglesia, el Estado y la sublevación conservadora en Puebla en 1856”, *Revista Mexicana*, vol. XXXV, núm. 1 (1985): 93-103.



Figura 12. *Recuerdos del Convento de San Francisco*. Calle de la Independencia. Polka mazurka por José Ma. Pérez de León, 1856. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.

y cúpulas de los edificios religiosos. La composición se cierra al fondo con un cerro y la alta cumbre del volcán de la Malinche.

Predomina en esta litografía la fuerte y ordenada presencia del ejército, justo en el momento de iniciar el asedio a la ciudad, pero sin la presencia del enemigo; quizá la abundancia de las torres y las cúpulas alude al conflicto religioso con el que dibujante caracterizó la ciudad de Puebla.

La otra partitura anunciada en el *Diario de Avisos* es “‘La calle de la Independencia.’ Polka

mazurka para piano, por el acreditado profesor D. José María Pérez de León, adornada con la vista de la calle que lleva su nombre, y se vende al precio de cuatro reales en el despacho de M. Murguía en el portal del Águila de Oro” (fig. 12). Cabe mencionar el precio, cuatro reales, un tercio inferior al de la otra partitura, y la semejanza compositiva entre ambas obras.

Los acontecimientos a los que aluden la portada y el título se desarrollaron en septiembre de 1856. El día 14, a las once de la noche, el señor Vicente Pagaza, mayor del cuerpo del ejército de

nacionales llamado Independencia, descubrió una reunión de hombres en el atrio del convento de San Francisco. Se realizó un cateo en el que se encontraron refugiados diversos individuos sospechosos de tramar un alzamiento, los cuales fueron detenidos; entre ellos se encontraban algunos religiosos, acusados también de apoyarlos. Debido a ello, el 16 de septiembre el presidente Ignacio Comonfort expidió un decreto por el que se extendía el callejón de Dolores hasta la calle de San Juan de Letrán (actual Eje Central); así se dividió el convento de San Francisco por la mitad y se demolió una serie de edificios: la enfermería, la cocina, varias celdas y parte de la huerta.

Desde la promulgación de la llamada Ley Lerdo, el 25 de junio de 1856, por la que se ordenaba la desamortización de fincas rústicas y urbanas que eran propiedad de las corporaciones civiles y religiosas, se produjeron diversos conflictos; uno de los más sonados fue en la diócesis de Puebla que se muestra en la partitura comentada anteriormente.³⁰ No cabe duda que publicar una portada que alude a la apertura de la calle Independencia, que seccionó en dos partes el convento de San Francisco, fue una muestra más de la tirante situación que atravesaban las relaciones entre la Iglesia y el gobierno de Comonfort.

Por ello, en la litografía se aprecia una ancha calle, todavía de tierra, con montones de escombros. En un lado se sitúa un grupo de árboles que formaban parte de la huerta o el jardín del convento, y al otro, enmarcando la composición, sobresalen una gran viga de madera, como una

especie de arbotante, y una serie de edificaciones destruidas. Dos personajes se colocan casi en primer plano: uno, vestido de oscuro con sombrero de copa extiende el brazo hacia arriba; el otro, de espaldas y un poco más bajo de estatura, lleva un traje claro con una larga levita que le cubre hasta casi las rodillas y un sombrero de ala corta; ambos parecen dialogar sobre este nuevo aspecto de la ciudad. Más al fondo hay otros tres individuos vestidos con traje de manta; uno acarrea un bulto en su espalda, otro recoge algo del suelo y el último, colocado sobre un montón de escombros con su barreta, continúa la labor de demolición. Destaca la nula referencia a lo religioso; sólo el título nos recuerda de qué espacio se trata, y además, salvo estos cinco individuos, el lugar está desierto, hay una especie de desolación que podría hacer referencia a la expulsión de los franciscanos de su convento, e impresiona la soledad y amplitud de la vía.

Gracias a la información proporcionada por Helia Bonilla, a quien agradezco esta referencia que de manera desinteresada me compartió, en el archivo de Genaro Estrada, conservado en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, se encuentra una serie de seis fotografías (posiblemente albúminas) que muestran el momento de la destrucción del convento para abrir la calle de la Independencia. Este importante testimonio visual va acompañado, en algunos casos, de un papel sobrepuesto a la imagen en donde se identifican los lugares representados e incluso determinadas personas. De ellas, todas de gran interés, llama la atención esta fotografía, que es muy semejante a la litografía reproducida por Murguía en la partitura, lo que lleva a preguntarnos sobre el uso de la imagen fotográfica que en este caso funcionó

30 Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso: México, siglo XIX*, I (México: Miguel Ángel Porrúa, 2010), 511-600.



Figura 13. “La apertura de la calle de Independencia”, *ca.* 1856. Álbumina. The Nettie Lee Benson-Genaro García Collection. Austin, Texas.

como modelo para la estampa (fig. 13). Tendrían que pasar varias décadas para que el fotograbado o la fotografía como tal fueran utilizados de manera cotidiana en las publicaciones.

Dicha vista se sitúa de poniente a oriente; es decir, desde la calle de San Juan de Letrán hacia la Plaza de Armas. Así, se puede apreciar del lado izquierdo una cerca o un tapial de madera para formar el costado de la calle; detrás de él sobresale un conjunto de árboles enormes que están señalados en la fotografía como “un sauce y fresno de lo que llaman jardín del noviciado” y que tapan la parte del convento que queda hacia al norte. La perspectiva se abre en este extremo

para mostrar una serie de edificios: la siguiente construcción que se observa en esta larga calle es la Casa de Diligencias que se localizaba en la esquina de Coliseo Viejo y San José el Real. Más al fondo pueden distinguirse las casas de los portales de Mercaderes y, cerca de ellas, la “diputación”, que se trataría del edificio del ayuntamiento de la ciudad. El lado derecho de la fotografía, e igualmente de la litografía, está ocupado por una parte del conjunto conventual en su lado sur, donde sobresale en primer término una larga viga de madera que en la litografía está definida de mejor manera. En ambas hay personajes que dan escala a la composición.



Figura 14. Calendario franciscano. “Vista del interior del convento franciscano de Sn. Francisco en octubre de 1856”, 1858. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

En el caso de la fotografía, en el lado izquierdo y apenas captado por la exposición fotográfica, que necesitaba tiempos largos, hay un individuo vestido de negro con un sombrero de ala ancha. En la litografía aparecen representados más personajes, que muestran diversas actividades, como ya hemos señalado.

De igual manera, la litografía fue copiada para incluirse en el primer *Calendario franciscano* de 1858 con el título “Vista interior del convento de Sn. Francisco en octubre de 1856” (fig. 14). Es así que este suceso tuvo una amplia difusión en medios que permiten la multiplicación de la imagen. Esta reiteración del mismo

motivo nos lleva a pensar en el impacto del acontecimiento y de la propia imagen, que habla de la potencialidad que encierra lo visual.

La tercera portada de este grupo de partituras, que mantienen una estrecha relación con los acontecimientos políticos de mediados de siglo, se titula “Las garantías”, polka mazurca de las mexicanas reaccionarias, por J. M. Pérez de León, (fig. 15), y muestra una imagen inédita de los acontecimientos ocurridos en la Ciudad de México en enero de 1858, cuando a raíz de la promulgación de la Constitución y la renuncia de Ignacio Comonfort, una vez que se promulga el Plan de Tacubaya, se expiden



Figura 15. “Las Garantías”. Polka mazurca, de las Mexicanas Reaccionarias, por J. M. Pérez de León, 1858. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

cinco decretos donde se deroga la desamortización de las corporaciones religiosas, se reestablecen los fueros militares y eclesiásticos, se suprime la llamada Ley Juárez y se reponen sus empleos a los que no juraron la Constitución de 1857. La prensa conservadora, como el diario *La Sociedad*, relata la celebración de ese día:

Salió de la diputación a la una y cuarto de la tarde, y recorrió las principales calles de la Capital en medio de un entusiasmo popular que jamás se había visto en México.

Iban en coches el Ayuntamiento y el gobernador del distrito. La columna de tropas, al mando del general Osollo, constaba de infantería, artillería y caballería. Un gentío inmenso acompañaba a la columna. De todos los balcones había saludos halagüeños para el ejército restaurador; se echaban flores y coronas a los jefes y oficiales, y cintas trigarantes y papeles de colores con lemas alusivos al regocijo público con motivo de la eliminación de las leyes demagógicas. Las campanas de todos los templos repicaban a vuelo; una batería hizo salva en la Plaza de Armas; el pabellón nacional estaba enarbolado en los edificios públicos y casi todos los balcones de las casas particulares estaban adornados de cortinas. Por todas las calles resonaban el tronido de los cohetes y el rumor de los vivas lanzados al ejército restaurador de las *garantías*. El contento brillaba en todos los semblantes. El día de ayer jamás será olvidado de los habitantes de la capital.³¹

La composición, al centrar el motivo en un círculo, permite focalizar la escena y resaltar la figura de Osollo, a quien claramente le falta el brazo izquierdo, y que, con el derecho, levanta el bicornio para saludar a la multitud que lo rodea. Diversas clases sociales se reúnen en la calle: hombres con sombrero de copa y mujeres cubiertas con grandes mantones, incluso algunas con sombrilla, junto con otros personajes de vestimenta más modesta, con sombreros de ala ancha y las mujeres con rebozo en la cabeza. En los balcones aparecen más muchachas, “las mexicanas reaccionarias”, haciendo alusión a la dedicatoria; de las casas principales arrojan ramilletes de flores. Una cúpula y una torre despuntan de la altura de las casas, pero no permiten identificar claramente en qué calle del centro de la ciudad se desarrolla este desfile.

Manuel Murguía, en las portadas de estas tres partituras comentadas, hace una crónica visual de la consecuencia de los sucesos que, a raíz del Plan de Ayutla, llevaron a Juan Álvarez y después a Ignacio Comonfort a la presidencia de la República, así como de las sucesivas acciones de los liberales contra los conservadores y, sobre todo, contra el poder de la Iglesia. En esa misma tónica, Murguía dedica varias portadas litográficas a dos de los más destacados miembros del ejército conservador: Luis G. Osollo y Miguel Miramón.

En el caso del general Luis G. Osollo, Murguía utiliza los recursos visuales de la alegoría.³²

32 El lenguaje de la alegoría y la utilización de la iconología se van a mantener presentes a lo largo del siglo XIX, e incluso en México se prepara en 1865 una traducción del libro *Iconología o Tratado de las alegorías y emblemas*, de Gravelot y Cochin, publicado en 1791. Véase Fausto Ramírez, “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”, *Anales del*

31 “El bando de ayer”, *La Sociedad*, 29 de enero de 1858, 4.



Figura 16. “Marcha fúnebre”, a la memoria del valiente General D. Luis G. Osollo, por E. Gavira. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.

Esta marcha fúnebre, compuesta por Eduardo Gavira,³³ se anuncia en el periódico *El Siglo Diez*

Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 53 (1985): 95-125.

33 Moisés Eduardo Gavira (1829-1882) fue flautista, director de banda y compositor. A partir de 1855 dirigió la Banda de Artillería, la cual participó en algunas representaciones operísticas. Fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia y vicepresidente de la Sociedad Filarmónica Auxilios Mutuos. También Gavira actuó como solista y compuso, entre otras obras: “Himno a la libertad”, con letra

y *Nueve* el 17 de julio de 1858 (fig. 16), a menos de un mes de la muerte del general.³⁴ El deceso de Osollo tuvo lugar en la ciudad de San Luis Potosí, que se volcó en sus funerales; después de un desfile militar que recorrió el centro de la ciudad, el cuerpo fue velado en la Catedral de San Luis con todos los honores y bajo una pira funeraria.

La imagen que presenta Murguía en la portada de la partitura muestra lo que podría haber sido ese túmulo consistente en un sarcófago sobre el que se asienta un pequeño y robusto obelisco, adornado en una de sus caras por las armas militares o panoplias y coronado por una urna funeraria que se encuentra medio tapada por un gran paño negro, el cual cae hasta el féretro, en cuyos ángulos hay sendas coronas de laurel y, en el frente, una cruz.

Acompañando este monumento se encuentra la figura de la Historia, representación femenina bastante vigorosa que sigue las directrices de los tratados de emblemática: sedente, medio torso al descubierto y un manto que le cubre la parte inferior, con un par de alas a su espalda que “significan la facilidad que tiene en comunicarse en todas partes” y escribiendo en una tabla; la mira-

de Juan Díaz Covarrubias, en 1855; “La Camelia”, un nuevo baile en 1857; “Variaciones sobre la hija del Regimiento”; las zarzuelas “El cocinero” y “La venus negra”, entre otras composiciones musicales. Véase Fernando Carrasco V., “Moisés Eduardo Gavira (1829-1882), una semblanza del autor de la Camelia, a 134 años de su muerte”, <https://musicologia-casera.wordpress.com/2016/11/14/mois-es-eduardo-gavira-1829-1882-una-semblanza-del-autor-de-la-camelina-a-134-anos-de-su-muerte> (consultado el 28 de octubre de 2022).

34 “Marcha fúnebre a la memoria del valiente general D. Luis G. Osollo, puesta para piano por E. Gavira. Se expende en la librería calle Refugio, núm. 7, bajos de la Bella Unión”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de julio de 1858, p. 4.



Figura 17. “Un recuerdo del General de L. G. Osollo”, 1858. Litografía de Iriarte. Propiedad del editor. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

da la dirige hacia atrás, “para indicar que escribe las cosas pasadas y que las transmite a la posteridad”,³⁵ y lleva una corona de laurel. La tabla deja ver el escudo nacional, el águila y la serpiente, y con grandes letras: “Historia”; así, este personaje inscribe el nombre de Osollo en los anales de la historia para convertirse en inmortal.

35 Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin, *Iconología*, trad. María del Carmen Alberú Gómez (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 86.

En las mismas fechas que la “Marcha fúnebre”, se anuncia en la prensa “Un recuerdo del General L. G. Osollo”, canción con acompañamiento de piano y guitarra compuesta por Sabás Contla³⁶ con letra de Ignacio Sierra y Rosso y adornada con una magnífica carátula alegórica (fig. 17).³⁷ Esta otra variante del luctuoso acontecimiento corresponde a una partitura que se conserva en el archivo catedralicio de la Ciudad de México realizada por Hesiquio Iriarte, antiguo colaborador de Murguía. En ambas están presentes las metáforas y las alegorías; sin embargo, en este caso las referencias a la historia patria son más evidentes al situar en la parte central las armas de México, el águila con la serpiente en el pico, la fecha de 1821 sobre una columna y dos banderas cruzadas con las inscripciones: “Garantías” e “Independencia”. Más abajo, la palabra “Religión” y una cruz. Al centro, el uniforme militar y diversos implementos de guerra sobre el cenotafio; todo ello enmarcado por un sauce llorón y un militar, quien lleva una corona de laurel y se tapa la cara en señal de duelo.

Seguramente, a lo largo de 1859 Manuel Murguía sacó a la venta tres partituras con el retrato de Miguel Miramón; este mismo retrato lo utilizó en otra publicación de su taller, el *Calendario* de Murguía, de 1860 (fig. 18). Una de las partituras lleva el título de “El héroe de Colima”, polka mazurka para piano de Moisés Eduardo

36 Sabás Contla (1822-1872) fue músico, director de orquesta y compositor. Desde los años 40 encabezó pequeños grupos instrumentales y fue invitado a dirigir bandas militares y orquestas teatrales, como en la zarzuela “Un paseo en Santa Anita”, con un repertorio de aires nacionales. Escribió un “Diasón para bandolón”, método práctico para su aprendizaje. Véase Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música*, I, 269.

37 *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 16 de julio de 1858, p. 4.



Figura 18. “Exmo S. Presidente D. M. Miramón”, en el Calendario Mercantil para 1860. Manuel Murguía, editor. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Gavira (fig. 19); la segunda se titula “El valor” y es otra polka mazurka compuesta por José María Pérez de León; la tercera es un “Himno guerrero”, con música de Alejo Infante (fig. 20).³⁸ En todas ellas, a pesar de la diferencia de

38 Alejo Infante (1819-1874). Fue músico, compositor, coreógrafo, bailarín y profesor de música y baile. Comenzó su formación musical en la Colegiata de Guadalupe y fue organista suplente en la Basílica de Guadalupe y en la Catedral de México. Hizo coreografías para diversos espectáculos

títulos y autores, se repite el mismo retrato de Miramón que aparece en la litografía, con el uniforme de general, sentado y sujetando con una mano la empuñadura de la espada; con la otra sostiene un rollo de papel que se despliega. El trabajo del dibujo se concentra en el busto y el rostro; apenas se bocetan la parte inferior y la silla donde se encuentra sentado. Este uso y reuso de las imágenes es una práctica constante en la gráfica del siglo XIX; en diversos medios y en distintos tamaños se aprovecha y se reutilizan no sólo retratos, que posiblemente en este caso también provengan de una fotografía, sino también otro tipo de motivos.

Cabe advertir que hay una gran actividad editorial musical en estas primeras décadas del siglo XIX; quizá la más abundante se centró en producir piezas de baile o de salón, pero también la música se impregnó del ambiente del momento para honrar las “glorias nacionales” y reseñar los acontecimientos políticos por los que a través el país en estos años convulsos.

En los ejemplos seleccionados para este artículo, Manuel Murguía se nos revela como un empresario que sin duda mantuvo una estrecha relación con personajes de la familia de su mujer, directamente involucrados con el grupo de los conservadores.³⁹ La imagen para él no sólo fue un medio para hacer más atractiva una obra, sino

teatrales. Creó, junto con Cenobio Paniagua, una academia de música en 1859. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música*, I, 516.

39 Véase María José Esparza Liberal, “Vicente Segura y la caricatura política: *La constitución animada de 1860*”, en *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, coords. Pablo F. Amador Marro y Oscar H. Flores Flores (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020), 203-208.

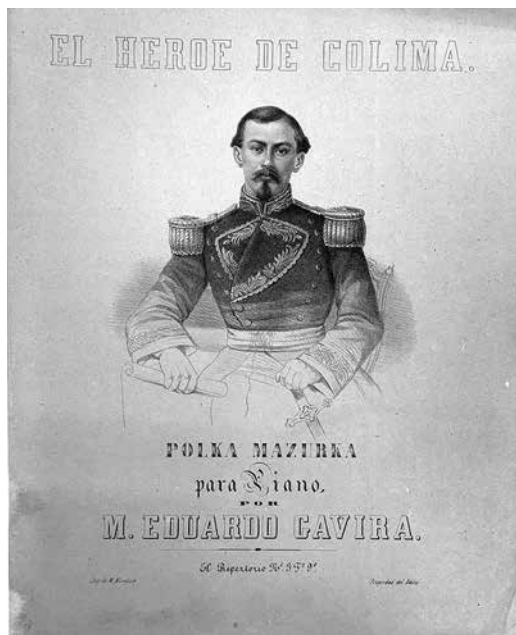


Figura 19. “El héroe de Colima”. Polka mazurka para piano por M. Eduardo Gavira, ca. 1860.

Litografía de Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.



Fig. 20. “Himno guerrero”, dedicado al Exmo. S. Presidente D. Miguel Miramón. Música de Alejo Infante, ca. 1860. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

que cumplió la función de ensalzar visualmente, ante una población en su gran mayoría analfabeta, hechos y personajes de un país que se encontraba en proceso de construcción y en un momento en que se libraba una lucha en pos de un Estado liberal. Podemos decir que Murguía se posicionó con los temas elegidos para mostrar sus propias preferencias y propagar su credo conservador.

Igualmente, es un ejemplo que permite destacar la importancia que tienen las imágenes para el

estudio de la gráfica del siglo XIX, en este caso, las portadas de las partituras, que hasta hace poco no habían sido consideradas dentro del panorama de la producción de imaginarios que circularon en estos años convulsos del país. Este trabajo es todavía un esfuerzo parcelado, porque faltan estudios que vinculen las imágenes con las composiciones musicales, para reflexionar hasta qué punto se relacionan e interactúan las ilustraciones con la música y la letra, como claramente sucede con

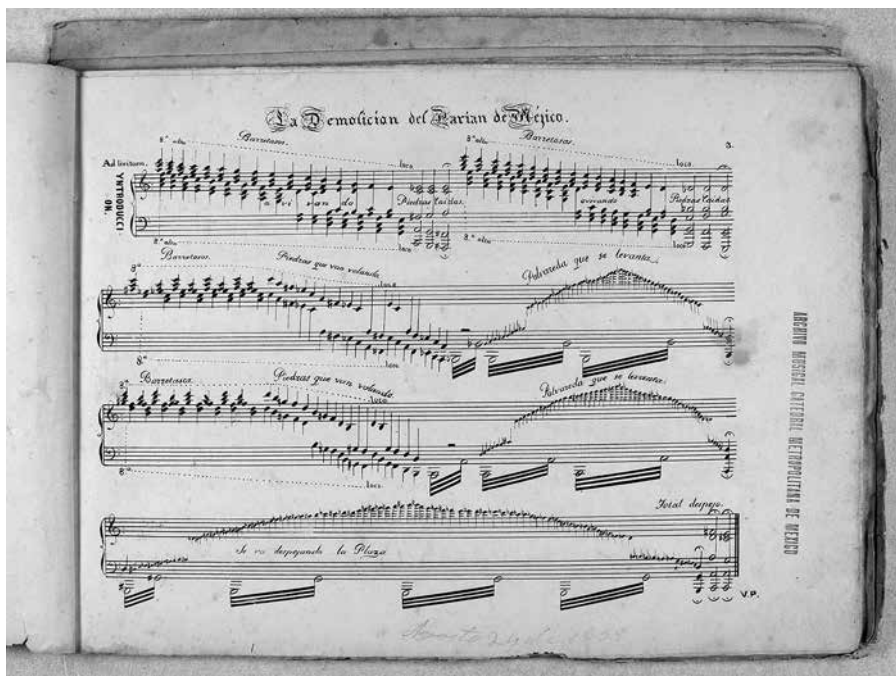


Figura 21. “La demolición del Parián de Méjico”. Vals para piano de J. Alejandro Gómez, 1843. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

“La demolición del Parián”, obra que trata Analía Cherñavsky en su texto y cuya introducción es un contundente ejemplo de música de programa en la que tipográficamente se indica y sonoramente se representan los “barretazos”, las “polvaredas”, las “piedras que van volando” y, al concluir, el “total despeje”.⁴⁰

40 Cherñavsky, “La demolición y despedida del Parián”, en el presente Cuaderno.

Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes impresas

Hemerográficas

Diario de Avisos

La Sociedad

El Siglo Diez y Nueve

Bibliográficas

- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 62-99. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Arroniz, Marcos. *Manual del viajero en México. Compendio de la historia de la ciudad de México*. París: Lib. de Rosa y Bouret, 1858.
- Bazant, Jan. “La Iglesia, el Estado y la sublevación conservadora en Puebla en 1856”. *Revista Mexicana*, vol. XXXV, núm. 1 (1985): 93-103.
- Cantó Ferrer, Cristian y Raquel Tovar Abad. *Jaime Nunó. Más allá del Himno nacional mexicano*. Barcelona: Fundación Jaime Nunó, 2017.
- Cherñavsky, Analía. “La demolición y despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 13/14 (marzo de 2023): 64-73.
- María José Esparza Liberal. “Vicente Segura y la caricatura política: *La constitución animada* de 1860”. En *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, coordinado por Pablo F. Amador Marrero y Oscar H. Flores Flores, 203-208. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.
- García Ugarte, Marta Eugenia. *Poder político y religioso: México, siglo XIX*, I. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Giron Barthe, Nicole. “El entorno editorial de los grandes empresarios culturales: impresores chicos y no tan chicos en la ciudad de México”. En *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, 51-64. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.
- Gravelot, Hubert François y Charles Nicolas Cochin. *Iconología*, traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Guiot de la Garza, Lilia. “Las librerías de la ciudad de México. Primera mitad del siglo XIX”. En *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, coordinado por Miguel Ángel Castro, 35-48. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México: Imprenta de M. Murguía y Compañía, 1854.
- Molina Álvarez, Manuel y Karl Bellinghausen. *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa*. México: Gobierno del Distrito Federal, 2004.
- Moreno Gamboa, Olivia. “Casa, centro y emporio del arte musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”. En *Los papeles para Euterpe*.

- La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 143-168. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vols. I y II. México: Universidad Panamericana, 2017.
- Pérez Salas C., María Esther. “Imagen y pentagrama: las partituras ilustradas del siglo XIX”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 169-229. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- _____. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Ramírez, Fausto. “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53 (1985): 95-125.
- Suárez de la Torre, Laura. “Estudio introductorio”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 7-26. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Valle Arizpe, Artemio del. *Calle vieja, calle nueva*. México: Diana, 1980.
- Vergara, Juana Zahar. *Historia de las librerías de la ciudad de México. Una evocación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Zorrilla, José. *Memorias del tiempo mexicano*. México: Conaculta, 1998.

Fuentes electrónicas

- Carrasco Vázquez, Fernando. “Quién es quién en el piano mexicano en la primera mitad del siglo XIX”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2021/04/28/quien-es-quien-en-el-piano-mexicano-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 15 de octubre de 2022).
- _____. “Moisés Eduardo Gavira (1829-1882), una semblanza del autor de la Camelia, a 134 años de su muerte”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/11/14/mois-es-eduardo-gavira-1829-1882-una-semblanza-del-autor-de-la-camelina-a-134-anos-de-su-muerte> (consultado el 28 de octubre de 2022).
- Geneanet: <http://gw.geneanet.org> (consultado el 2 junio de 2021).

Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896

Olivia Moreno Gamboa

*Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México*

La finalidad de estas páginas es dar a conocer la programación de la primera temporada de música de cámara interpretada en el Salón Wagner de la Ciudad de México y examinar las opiniones de la crítica periodística sobre este suceso.¹ Su importancia reside, entre otras cosas, en haber sido la primera serie ejecutada en una sala pública de conciertos por ensambles mexicanos de reciente creación, el Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio Nacional. A principios de 1896, los integrantes de estas agrupaciones entraron en contacto con los propietarios de la casa alemana Wagner & Levien con la finalidad de organizar una temporada de conciertos en su nuevo auditorio. La iniciativa fue un acontecimiento sin precedentes en la comunidad filarmónica porque a ella se sumaron algunos de los mejores instrumentistas del país y las “jóvenes promesas” del arte musical.

Poco conocido, el estudio del repertorio interpretado en esa primera temporada, que daré a

conocer de forma casi íntegra, permitirá profundizar en la historia de la difusión de la música de cámara europea en México. De manera concreta, busco aportar a la historia de los cuartetos de cuerdas profesionales que arrancó, precisamente, con los ensambles mencionados. Si bien la prensa contemporánea siguió paso a paso la trayectoria del Cuarteto Saloma en sus primeros años de vida y, más tarde, algunos compositores de la generación “nacionalista” escribieron sobre él y su fundador, Luis Gabriel Saloma, en términos muy elogiosos, las historias generales de la música en México y en América Latina le han dedicado escasas líneas.² Y no sobra decir que en éstas la figura de Saloma ha acaparado el interés, mientras que del resto de los cuerdistas sólo se citan sus nombres.³ Considero que para

1 Agradezco a Analía Cherñavsky su atenta lectura de este trabajo y las atinadas sugerencias que me hizo para mejorarlo. Y a Berenice Guerrero Vargas, alumna de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por su apoyo en la búsqueda de los programas musicales, trabajo que realizó durante su servicio social en el Instituto de Investigaciones Filológicas.

2 Por ejemplo, Manuel M. Ponce llamó a Saloma “el apóstol” de la música de cámara en México; véase “Falleció el maestro Saloma”, *Gaceta de la Universidad*, vol. III, núm. 45 (5 de noviembre de 1956): 1. También José Rolón se expresó efusivamente sobre el Cuarteto y su aportación al desarrollo musical del país; véase *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, I, ed. Ricardo Miranda (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1993), 160-161.

3 Juan José Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”, *Historia de la música en Puebla* (México: Conaculta, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla,

lograr una historia documentada de los primeros cuartetos mexicanos no basta con trazar las biografías y trayectorias de sus integrantes; es necesario, además, conocer el contexto y los espacios en que se desarrollaron y, por supuesto, los repertorios que interpretaron a lo largo del tiempo.

El Salón Wagner, nuevo escenario de la música de cámara⁴

A principios de 1896, la casa de artículos y ediciones musicales de Wagner & Levien, fundada en la Ciudad de México en 1851, inauguró un salón público de conciertos en uno de sus establecimientos comerciales. Con este proyecto sus propietarios dieron un paso importante en la expansión de la Casa, que tenía a la Steinway & Sons como modelo empresarial. En 1864, esta firma neoyorkina, asimismo de origen alemán, abrió una amplia sala de conciertos con capacidad para dos mil personas, a semejanza de las *salles de musique* y los *concert halls* que algunos fabricantes de pianos fundaron en las principales capitales de Europa; tales fueron los casos de Érard y Pleyel, en París.

La presencia de afamados solistas en estos nuevos espacios de audición musical, ubicados en el interior de los propios almacenes, o bien, en edificios anexos, fue una estrategia comercial bien meditada porque la celebración de conciertos garantizaba la afluencia de aficionados a la sala y, de paso, a la tienda. En suma, estos empresarios hicieron del público de las salas clientes potenciales de las mercancías que ellos mismos fabricaban y distribuían: pianos, instrumentos de banda y orquesta, accesorios, libros, partituras, papel pautado y, ya entrado el siglo xx, discos y fonógrafos. Si William Steinway hizo construir el Steinway Hall en el segundo piso de su hermoso almacén, fue con la intención de que los asistentes a los conciertos tuvieran que pasar forzosamente a través de las salas de exhibición de sus pianos.⁵

En México, la Casa Wagner & Levien, que desde los años sesenta se ostentaba como distribuidor exclusivo de los multipremiados pianos Steinway, copió el esquema publicitario de esta firma, lo que se evidencia en la ubicación estratégica de su salón de conciertos y, más adelante, en la inserción de anuncios comerciales en los programas de mano de las funciones (fig. 1).

Para crear la Sala, los empresarios alemanes adaptaron dos habitaciones al fondo del primer piso de su “Almacén de pianos”, ubicado en la calle de Zuleta (fig. 1).⁶ Probablemente no cumplía con las condiciones acústicas de las modernas salas de concierto, por tratarse de un espacio

2010), 149-156. Desafortunadamente, el autor no cita sus fuentes.

4 En este apartado recupero partes de mi artículo “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”, en *En distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, ed. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2020), 171-201. Hice un primer acercamiento a la historia de los Wagner y su empresa en “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coord. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014), 143-168.

5 Richard K. Lieberman, *Steinway & Sons* (New York: Dover Publications, Inc., 1982).

6 El Almacén estaba en el número 13 y enfrente, en el 14, la Fábrica de Pianos donde ensamblaba y reparaba estos instrumentos. En el número 11 de la calle de San Francisco tenía el Repertorio de Música, es decir, la tienda de instrumentos y partituras.

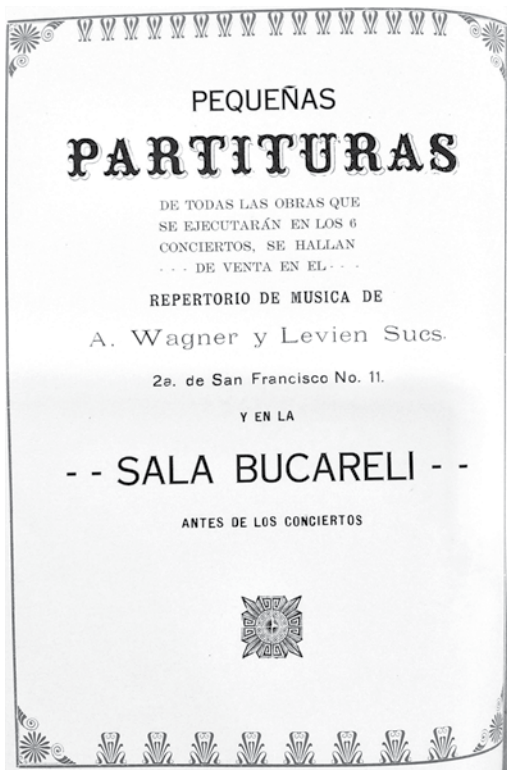


Figura 1. En este programa de 1909, la empresa avisa al público que “todas las obras que se ejecutarán en los 6 conciertos [del Cuarteto Saloma] se hallan en venta en el Repertorio de Música”. Como puede verse, la Casa Wagner & Levien aprovechó estos folletos para hacerle publicidad a su otro establecimiento de instrumentos y partituras. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

improvisado en un edificio colonial, pero satisizo los requisitos de intimidad y refinamiento que se esperaba de ese tipo de salas, destinadas a la interpretación de música de cámara y recitales solistas. De la lectura de crónicas y anuncios se deduce que el Salón Wagner fue, en sus inicios, un espacio limitado a ciento cincuenta o doscientas personas, es decir, tenía las dimensiones de las salas europeas de principios del siglo XIX.⁷

A pesar de su reducido tamaño, los críticos celebraron la apertura del Salón porque, decían, los “iniciados” resentían la falta de un espacio semejante. Por fin, en este escondido “templo de Euterpe”, sus oídos podrían deleitarse con la “verdadera” música y descansar de la “estruendosa” zarzuela que, en su opinión, tenía secuestrado el gusto de la juventud mexicana.⁸ Pero las características del nuevo espacio y el género de obras que ahí comenzaron a divulgarse exigieron del público un comportamiento distinto

7 Cabe señalar que en 1910 la empresa alemana mandó construir un lujoso edificio en la calle de las Capuchinas. El proyecto arquitectónico incluyó un espacioso auditorio al fondo del segundo piso. La nueva Sala Wagner tuvo desde entonces las características de una sala moderna, con forma semicircular para una mejor acústica, un escenario ligeramente elevado, dos conjuntos de cómodas butacas separadas por un pasillo y luz eléctrica. El auditorio contaba con un órgano tubular y un piano de concierto, por supuesto, de la firma Steinway & Sons.

8 En las reseñas de los conciertos del Salón Wagner, “Sans Souci”, cronista de *El Nacional* cuya identidad no he podido descubrir, oponía la música de cámara a la zarzuela. Sus críticas a este espectáculo lírico y, sobre todo, a sus aficionados, eran demoleadoras. Aquí un ejemplo: “Hacemos un llamamiento formal a los amantes de la bella música de cámara y al público que aún no esté pervertido por la insulsa zarzuela, para que concurra a las audiciones de la calle de Zuleta, seguros de que nos lo agradecerán, pues esta clase de música no es conocida en México entre los aficionados del bello arte”. “Sans Souci”, “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2.



Figura 2. Interior del almacén de pianos de Zuleta, ubicación del primer salón de música de Wagner & Levien. Un piano de cola de concierto daba la bienvenida a los asistentes. *El Mundo Ilustrado*, número extraordinario, 19 de septiembre de 1897. Colección personal de la autora.

al que acostumbraba tener en el teatro y, sobre todo, una gran apertura de oídos. Ante todo, se esperaba de él una paciencia infinita para escuchar un repertorio casi o del todo desconocido. No faltaron los impuntuales que pretendían ingresar al salón una vez iniciado el concierto ni las parejas que intercambiaban “impresiones” durante la interpretación de las obras. Todavía a inicios del siglo xx los programas de mano de la Sala Wagner suplicaban a los asistentes guardar “el más profundo silencio durante la ejecución” (fig. 3).

Al poco tiempo de haberse inaugurado el salón de Zuleta, sus propietarios y las “jóvenes promesas” del arte musical mexicano organizaron temporadas y ciclos de conciertos. Como es sabido, la venta de largas series de funciones artístico-musicales no era novedad; la oferta de temporadas se remontaba a las compañías de ópera del siglo xviii. De éstas, solistas y conjuntos de cámara tomaron el modelo, pero acortaron su duración a ciclos más breves, acordes con la demanda de públicos reducidos y emergentes. También de la ópera adoptaron el

PRECIOS:

Lanetas de preferencia (6 Conciertos) . . .	\$ 6 00
.. sin número	5 00
.. eventuales.....	1 00
Antiteatro numerado.....	9 75
.. sin número.....	9 50

VENTA DE BOLETOS:
 REPERTORIO DE MUSICA DE
A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
 2a. San Francisco No. 11
 Todos los días hábiles hasta las 6 p. m.
 Y EN LA
SALA BUCARELI
 Las noches de Conciertos, desde las 8 p. m. y Domingos en la tarde,
 desde las 10 a. m.

Se suplica respetuosamente al público guarde el más profundo
 silencio durante la ejecución.

PIANO STEINWAY

Figura 3. En la parte inferior de este programa de mano del Cuarteto Saloma, se recuerda a los asistentes la “regla de oro” del salón de conciertos: guardar silencio. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

sistema de suscripción o abono, gracias al cual se financiaban anticipadamente una parte de los gastos de la empresa.

En México, el Cuarteto Saloma fue pionero en poner a la venta ciclos de música de cámara; sin embargo, es importante subrayar que esta modalidad de la economía del espectáculo, por así llamarla, sólo pudo implementarse a raíz de la apertura de las primeras salas públicas de conciertos. La adopción de los ciclos fue paralela al desarrollo de estos acotados escenarios. Por ahora, el avance de esta investigación no permite valorar, en términos económicos, el éxito o el fracaso de las series de música de cámara ni saber si la venta de abonos representó un ingreso importante para los músicos o fue un

mero complemento de los salarios que percibían como profesores y atrilistas en las orquestas de los teatros.

Es probable que los ciclos y las temporadas de música de cámara contribuyeran, poco a poco, a difundir nuevos hábitos de consumo musical y nuevas formas de sociabilidad entre artistas, promotores y aficionados. Hasta qué punto la cultura del concierto arraigó en el México contemporáneo es tema de otra discusión. Aquí, por lo pronto, me limitaré a señalar que la consolidación de la Sala Wagner como espacio artístico, social y empresarial fue posible, en gran medida, gracias a la constancia de los músicos mexicanos (aquí sólo veremos el caso de los dos primeros cuartetos de cuerda, pero la pre-

sencia de los pianistas fue igualmente relevante) y a sus rigurosos calendarios de audiciones. También, como se verá en el último apartado, tuvo un peso importante la promoción que los diarios de la capital hicieron, no sólo del nuevo salón, sino también de las agrupaciones de Luis Saloma y del Conservatorio, y de la “excelsa” música instrumental. Algunos cronistas intentaron persuadir a sus lectores —incluso, con argumentos morales— para que asistieran a la Sala y “secundaran” las iniciativas de los jóvenes músicos, con lo cual hacían mucho más que “educar” el gusto del público mexicano.

El Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio

Luis G. Saloma (primer violín), Ignacio del Ángel (segundo violín), Antonio Saloma (viola) y Francisco Velázquez (violonchelo) conformaron el Cuarteto Saloma en su primera década de vida. Todos eran egresados y/o profesores del Conservatorio Nacional de Música.⁹ Su debut como Cuarteto ocurrió la velada del miércoles 8 de abril en el Salón de la casa Wagner & Levien, en el concierto inaugural de la primera temporada de música de cámara. Si bien es verdad que se trataba de una agrupación nueva, como destacaron los cronistas que reseñaron el evento, es importante aclarar que sus integrantes se conocían de tiempo atrás y coincidieron en las audiciones que organizó la Sociedad de Conciertos del Conservatorio en el teatro de la escuela.

El fundador del Cuarteto Saloma fue Luis Gabriel Saloma Núñez (1866-1956), originario de Huejotzingo, hijo de un maestro y director de

coros de la misma localidad. Comenzó sus estudios formales de violín en la ciudad de Puebla y en 1888 marchó a la capital para estudiar en el Conservatorio, del que egresó tres años después, a la edad de veinticinco años. Ahí cursó armonía con el célebre Melesio Morales; piano con Carlos J. Meneses, que más tarde colaboraría con él en los ciclos de conciertos; y violín con José Rivas, entonces director interino de la escuela.¹⁰ Para 1896, año en que formó el Cuarteto, Luis ya tenía cierta experiencia como concertino y director de orquesta porque, al igual que muchos otros instrumentistas mexicanos, trabajó durante algunos años para distintas compañías líricas (aspecto en el que convendría profundizar). Fuera del ámbito teatral, Saloma se presentó como solista en algunos recitales y conciertos, así en la capital como en el interior de la república.

Los autores que han escrito sobre su trayectoria coinciden en que el antecedente de su agrupación fue su intervención, en 1893, como violín segundo en el cuarteto del violinista español Andrés Gaos Vereza,¹¹ y al año siguiente, en el

10 Virginia Elena Fuentes, “Maestro Luis G. Saloma”, México: [s. p. i.], 1971. Agradezco al historiador Martín Ríos Saloma haberme compartido esta desconocida biografía de su bisabuelo.

11 Esto afirma Juan José Escorza: “La iniciación del maestro [Saloma] en la orquesta de cámara se debe al violinista español residente en México Andrés Gaos”; Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 153. Por su parte, la historiadora Áurea Maya señala que la agrupación de Gaos —también llamada “Sociedad del Cuarteto”— fue la primera que se estableció formalmente en México y “se integró con alumnos pertenecientes a la primera generación del Conservatorio Nacional de Música”; *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1994), 86. En un artículo reproducido en esta compilación, el compositor Melesio Morales señaló que la agrupación “organizó cinco conciertos de música de cá-

9 Velázquez era o se incorporó poco después a la escuela como maestro de contrabajo.

ensamble de cámara organizado por el pianista Theodor Hansen, encargado de la legación rusa en México. Por fin, apuntan que en 1895 Luis G. Saloma, Gabriel Unda (segundo violín), Andrés Herrera (viola) y Rafael Galindo (violonchelo) interpretaron el *Cuarteto de cuerdas* de Gonzalo de J. Núñez en una función que este pianista y compositor puertorriqueño ofreció en el Teatro del Conservatorio.¹² Luego de esto, Saloma fundaría “el primer cuarteto de cuerdas permanente del país”.¹³

mara con obras de Mozart, Mendelssohn, Schubert, Rubinstein, Bernard, Beethoven, Haydn, Schumann, Wieniawski, Bruch, Ries, Grieg y Tchaikowsky”, 87-88.

- 12 Fuentes, “Maestro Luis G. Saloma”, [1-2]; Escorza, “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 153; Consuelo Carredano, “La música de cámara”, en *La música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 319. El pianista Núñez vino a México a ofrecer una serie de conciertos en el Teatro del Conservatorio. El primero, celebrado el 21 de enero, tuvo un público “reducido, pero muy entusiasta”. Además de su *Cuarteto de cuerdas núm. 1*, se interpretó su *Gran sonata para piano*. Núñez también ofreció obras de Chopin, Liszt y unas romanzas para piano y canto de Gustavo E. Campa. Por cierto, esa noche se estrenó un piano de gran cola de concierto Steinway & Sons. Asistieron a la audición Julio Ituarte y el ministro de Justicia e Instrucción Pública Joaquín Baranda. El siguiente concierto se llevó a cabo el miércoles 30; véase “En el teatro del Conservatorio. El primer concierto del Sr. Núñez”, *El Universal*, 23 de enero de 1895, 1. Por su parte, el cronista Gil Blas hizo una reseña poco elogiosa de Núñez y sus obras, y no se preocupó por nombrar a los músicos que interpretaron su *Cuarteto y Gran sonata*. Eso sí, subrayó la escasa concurrencia del público; véase Gil Blas, “En el teatro del Conservatorio. El primer concierto del pianista Gonzalo de J. Núñez”, *La Voz de México*, 25 de enero de 1895, 3.
- 13 Fuentes da como fecha de creación del Cuarteto Saloma el 22 de abril de 1896; sin embargo, el primer concierto que ofreció la agrupación, ya con ese nombre, fue el 8 de abril en la Sala Wagner. Carredano, siguiendo a Tello, apuntó equivocadamente que se fundó en 1895 (“La música de cámara”, 319). Cabe añadir que, a mediados de ese año, Saloma se encontraba gravemente enfermo y fue sometido a una ciru-

Estas presentaciones debieron dar un fuerte impulso a la carrera de Luis Saloma como intérprete y director de conjuntos de cámara. La historiografía ha tendido a reducir el papel de los músicos no pianistas en la búsqueda de la renovación musical emprendida en esos años en el país. Los violinistas Saloma y Julián Carrillo, así como los violonchelistas Wenceslao Villalpando y el antes citado Rafael Galindo, también impulsaron la reforma del Conservatorio y sus planes de estudios; y cuando ésta no cumplió con sus expectativas, buscaron realizar sus proyectos pedagógicos y artísticos en academias privadas, tal como hicieron Gustavo E. Campa y Carlos J. Meneses.¹⁴ Asimismo, colaboraron en la creación de organismos extraoficiales para promover la actividad concertística y abrir nuevos espacios artístico-laborales.

En este sentido, interesa destacar la participación de los integrantes del futuro Cuarteto Saloma en la Sociedad Filarmónica de México, agrupación de profesores y alumnos fundada el 2 de mayo de 1895 en la capital del país, bajo la dirección del pianista Ricardo Castro.¹⁵ La Sociedad ofreció conciertos públicos dos veces al mes en el salón de actos de la Escuela Nacional Preparatoria. La prensa la estimó una verdadera novedad, tanto por los estrenos de obras como por el hecho de que éstas se interpretaban de

gía; véase “Enfermo de gravedad”, *El Tiempo*, 18 de julio de 1895, 2.

- 14 Seis meses después de celebrarse la primera temporada de música de cámara en el Salón Wagner, Gustavo E. Campa inauguró en el mismo almacén de la empresa alemana una “Academia de Armonía y Composición”; véase *El Mundo*, 6 de enero de 1897, 3. Escorza señala que Saloma tomó un curso de armonía en esta Academia en el bienio de 1898-1899; “Luis G. Saloma, paladín de la música”, 152.
- 15 A. E., “Revista de espectáculos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de mayo de 1895, 1.

forma íntegra, a diferencia de lo que ocurría en los programas de aficionados, las más de las veces conformados por retacería. Otro acierto que la prensa le reconoció a la Sociedad fue que en los conciertos para piano supliera la orquesta con pequeños conjuntos de cuerdas en lugar de darlos a conocer mediante arreglos o reducciones.¹⁶ En estas funciones, Saloma comenzó a llamar la atención de los críticos; en la reseña del 7 de junio se lee lo siguiente:

La nota culminante de la velada fue la interpretación de la *Elegía en la menor* de Tchaikowski y el wals del propio autor. La primera es un pensamiento delicadísimo forjado con una sensibilidad suma. Arranca lágrimas, ¡tal es de sentimental y de tierna! El Sr. Saloma hizo llorar el violín. ¡Parecía que de su arco se desprendían sollozos y lágrimas! Conmovió tal composición a los oyentes y rostros vimos en los cuales se notaban las huellas de la melancolía. El Sr. Saloma es un artista que siente, que no pierde la oportunidad de mostrar su talento y que es apasionado y vibra en su corazón la fibra de la ternura. Cuando ejecuta pensamientos tan delicados como la *Elegía* de Tchaikowsky, se nos figura un romántico cuyo espíritu sufre con los dolores delineados por ciertos compositores en sus grandes composiciones musicales.¹⁷

Saloma fue una pieza clave de la Sociedad Filarmónica impulsada por Castro porque, en calidad de primer violín, le tocó dirigir el cuarteto y la orquesta de cuerdas. Cuando a mediados de 1895 cayó gravemente enfermo, la Sociedad

tuvo que suspender sus audiciones hasta el 23 de octubre, día en que Saloma, acompañado por Arturo Herrera, Rafael Galindo y el pianista Julio Muirón —discípulo de Castro—, volvió al escenario para interpretar el *Trío en si bemol mayor op. 99* de Franz Schubert, el *Cuarteto español en re mayor op. 11* (1883) de la compositora Louise Hérítte-Viardot y el *Cuarteto para piano en si bemol mayor op. 41* de Camille Saint-Saëns.¹⁸ Además de Herrera y Galindo, otros cuerdistas mexicanos participaron en estos conciertos, como el violinista Rosendo Romero y el contrabajista Francisco Velázquez. Poco después, todos ellos se presentaron en la primera temporada de música de cámara del Salón Wagner, unos como integrantes del Cuarteto Saloma y otros del Cuarteto del Conservatorio.

Estos fueron, pues, los antecedentes musicales de Saloma y su longeva agrupación (fig. 4). Las sociedades y los ciclos de conciertos realizados entre 1893 y 1896 favorecieron el acercamiento artístico y personal entre cuerdistas mexicanos y extranjeros, una experiencia vital sin la cual sería difícil comprender el surgimiento y desarrollo de los primeros cuartetos profesionales del país.

Todas estas iniciativas ocurrieron en un momento en que Castro, Saloma y otros músicos de las nuevas generaciones buscaban con ahínco difundir los géneros instrumentales, formar orquestas y ensambles, organizar sociedades y ciclos de conciertos; en suma, elevar la cultura artística y el gusto musical del público.

En las primeras reseñas de la temporada de música de cámara, los cronistas llamaron “Cuarteto Aguirre” al ensamble del Conservatorio Nacional porque su director y primer violín

16 “Concierto”, *La Voz de México*, 16 de abril de 1896, 3.

17 “El tercer concierto de la Sociedad Filarmónica de México”, *El Tiempo*, 9 de junio de 1895, 2.

18 “Concierto”, *El Tiempo*, 26 de octubre de 1895, 2.



Figura 4. El Cuarteto Saloma en 1909. Con excepción de Luis Gabriel, siempre primer violín (sentado a la derecha con partitura en mano), los demás integrantes se renovaron en 1907: en la foto aparecen Pedro Valdés Fraga, segundo violín; Francisco Baltazarez, viola; y Rafael Galindo, violonchelo. Archivo General de la Nación, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

era el profesor Arturo Aguirre. Por tratarse de una agrupación adscrita a la escuela, sus integrantes –siete en total– se alternaron en cada audición, pues con esto se buscaba fomentar la participación de los profesores y estudiantes más destacados; esta política también se aplicó a la Orquesta del Conservatorio.

El Cuarteto del Conservatorio estuvo conformado por el mencionado Aguirre y los profesores Pedro Valdés Fraga y Lauro Beristáin hijo (violines segundos); Andrés Herrera y el alumno Julián Carrillo (violas); Rafael Galindo y Wenceslao Villalpando (violonchelos), maestros del

Conservatorio.¹⁹ En audiciones que incluyeron sextetos y octetos, se convocó a todos ellos y se invitó, además, a otros: los violinistas Rosendo Romero, Arturo Rocha y Eduardo Unda.²⁰ Al menos dos generaciones de músicos, unos en la etapa final de sus estudios y otros ya al frente de

19 Lauro Beristáin Salazar (n. 1867), chelista, nieto de Joaquín Beristáin. Rosendo Romero, violinista, ya era profesor del Conservatorio en 1891.

20 Esto puede verificarse en las crónicas periodísticas de los ocho conciertos que ofreció el Cuarteto Aguirre en la Sala Wagner en 1896.

cátedras, coincidieron en 1896 en el auditorio de la calle Zuleta.

La programación de la primera temporada.

Autores, obras e intérpretes

El 8 de abril de 1896, tan sólo tres semanas después de haberse inaugurado el Salón Wagner, comenzó la primera temporada pública de música de cámara; un acontecimiento al que la historiografía ha prestado poca atención. Una crónica local informó que la Casa Wagner había organizado dicha temporada “en combinación con algunos de nuestros mejores artistas filarmónicos” y que en ella participarían dos cuartetos de cuerda, “así como algunos de los más hábiles pianistas de la capital”.²¹ De acuerdo con esta nota, la iniciativa habría venido de ambas partes, la empresa y los músicos.

La primera temporada se prolongó hasta el 24 de julio. Constó de quince audiciones y una función extraordinaria, realizadas una vez a la semana, casi siempre los días miércoles a las nueve de la noche, horario habitual para las veladas musicales. La frecuencia de los conciertos, impensable aún en nuestros días, traduce el entusiasmo que impulsaba a sus promotores; pronto comprobarían, una vez más, que los aficionados a la “buena música” no eran tantos ni tan constantes como esperaban.

El Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio se alternaron cada semana. El repertorio que eligieron sus directores para esta temporada incluyó cuartetos de cuerdas y diversas formas camerísticas, toda vez que su intención era invitar a participar en ella a otros músicos

mexicanos. Por esa razón también programaron la interpretación de tríos, cuartetos, quintetos y sextetos con piano y/o instrumentos de viento.

En esta primera serie de conciertos se presentaron Pedro Ogazón y César del Castillo –pianistas y profesores del Conservatorio–, y los jóvenes Alberto Villaseñor y Luis Moctezuma, destacados discípulos de Carlos J. Meneses, considerado entonces el mejor maestro de piano de la capital. Él también, por cierto, se presentó en un par de audiciones como solista y director. Para los alientos se convocó al flautista Ambrosio Vázquez, al clarinetista Nabor Chávez y a los cornistas Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha. Asimismo, dos alumnas de Meneses, Carmen Munguía y Amparo Pardo, tuvieron una actuación importante en la primera temporada.

Con todos estos artistas, el Cuarteto Saloma y el Cuarteto del Conservatorio ofrecieron al público del Salón Wagner una programación rica y variada en formas y estilos, que incluyó el estreno de obras clásicas y modernas. En el siguiente cuadro se presenta la reconstrucción, casi íntegra, de los dieciséis conciertos de la serie:

21 “Conciertos de música de cámara”, *El Tiempo*, 11 de abril de 1896, 2.

**Programación de la primera temporada de conciertos de música de cámara.
Sala Wagner, 1896.²²**

Fecha	Evento	Programa
8 abril Miércoles 9 pm.	1º concierto del Cuarteto Saloma Cuerdas: L. Saloma, <i>primer violín</i> Ignacio del Ángel, <i>segundo violín</i> Antonio Saloma, <i>viola</i> F. Velázquez, <i>violonchelo</i> Invitado: Nabor Chávez, <i>clarinete</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en sol mayor op. 18 (Cuarteto de las reverencias)</i> , L. V. Beethoven ²³ - <i>Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor (Stadler)</i> , KV 581, W. A. Mozart - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en mi bemol mayor op. 12</i> , F. Mendelssohn ²⁴
15 abril Miércoles 9 pm.	1º concierto del Cuarteto Aguirre Invitado: Pedro Ogazón, <i>piano</i>	<i>Cuarteto para cuerdas núm. 15 en la menor op. 132</i> , L.V. Beethoven - <i>Trío en si bemol op. 97 (Archiduque)</i> , L.V. Beethoven - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en do menor</i> , A. Rubinstein
22 abril Miércoles 9 pm.	2º concierto Saloma Invitado: Jorge Romero Malpica, <i>cornu</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 13 en la menor op. 29</i> , D. 804 (Rosamunda), F. Schubert - <i>Quinteto para corno en mi bemol</i> , KV 407, W. A. Mozart - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en la menor op. 41</i> , R. Schumann

22 Para la reconstrucción de la temporada, me resultaron de gran utilidad las siguientes grabaciones “integrales” y sus correspondientes cuadernillos de notas, las cuales recomiendo al lector: *Haydn. The String Quartets*. The Aeolian String Quartet, London; *Schubert. The String Quartets*. Melos Quartet, Deutsche Grammophon; *Ludwig van Beethoven. Intégrale des quatuors*. Le Quatuor Talich, Caliope.

23 *Cuarteto núm. 2 en sol mayor op. 18: Allegro / Adagio cantabile. Allegro scherzo: Allegro / Allegro molto quasi presto.*

24 *Cuarteto núm. 1 en mi bemol mayor op. 12: Adagio non troppo. Allegro non tardante. Canzonetta: Allegretto / Andante espressivo / Molto allegro e vivace.*

Fecha	Evento	Programa
29 abril Miércoles 9 pm.	2º concierto Aguirre Invitados: Alberto Villaseñor, <i>piano</i> Y otros cuatro músicos del Conservatorio (?)	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 4 en do menor op. 18</i> , L.V. Beethoven - <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en re menor op. 49</i> , F. Mendelssohn - <i>Octeto para cuerdas en mi bemol op. 20</i> , F. Mendelssohn
6 mayo Miércoles 9 pm.	3º concierto Saloma Invitados: Rafael Galindo padre, <i>segundo violonchelo</i> Luis Moctezuma, <i>piano</i> Dr. L. Romero, F. Solares y Julián Carrillo, <i>violín</i>	- <i>Quinteto para cuerdas</i> , L. Boccherini ²⁵ - <i>Cuarteto para piano núm. 1 en sol menor</i> , K. 478, W. A. Mozart Estreno en México: - <i>Octeto para cuerdas en la mayor op. 3</i> , J. Svendsen ²⁶
13 mayo Miércoles 9 pm.	3º concierto Aguirre Invitados: César del Castillo, <i>piano</i> Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha, <i>cornos</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 2 en la mayor op. 37</i> , B. Godard ²⁷ - <i>Trío para piano, violín y violonchelo</i> , C.V. Sternberg ²⁸ - <i>Sexteto para dos cornos, dos violines, viola y violonchelo en mi bemol op. 81 (b)</i> , L.V. Beethoven

25 Boccherini compuso ciento veinticuatro quintetos de cuerdas, en su mayoría para dos violines, dos violonchelos y viola. Como virtuoso del violonchelo, otorgó en su obra un lugar destacado a este instrumento. No he logrado precisar cuál quinteto se interpretó en esta audición, pero se sabe que tenía los siguientes movimientos: *Andante con moto*, *Mimuetto*, *Grave* y *Rondo*. Véase *La Voz de México*, 5 de mayo de 1896, 3.

26 Compositor noruego nacido en 1840 y fallecido en 1911.

27 Benjamin Louis Paul Godard (1849-1895), profesor del conservatorio de París, compuso tres *Cuartetos para cuerdas*: éste que se interpretó en la Sala Wagner, el *núm. 1 op. 33* y el *núm. 3 op. 136*.

28 Constantin von Sternberg (1852-1924), compositor ruso-alemán. El *Trío* interpretado debió ser el *núm. 1 op. 69*, publicado en 1895, es decir, un año antes de inaugurarse la temporada que nos ocupa. Los siguientes *Tríos* de Sternberg se publicaron en 1898 (*núm. 2 op. 79*) y 1912 (*Aus Italien op. 105* y *núm. 3 op. 104*).

Fecha	Evento	Programa
20 mayo Miércoles 9 pm.	4º concierto Saloma Invitado: N. Vázquez, <i>clarinete</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 3 en do mayor op. 76 (Emperador)</i> , J. Haydn ²⁹ - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 9 en do mayor op. 59</i> , L. V. Beethoven ³⁰ Estreno en México: - <i>Quinteto para clarinete en si menor op. 115</i> , J. Brahms ³¹
23 mayo Sábado 9 pm.	Audición extraordinaria ³² (repetida el domingo 24 de mayo)	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en la menor op. 41</i> , R. Schumann - <i>Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor</i> , KV 581 (Stadler), W. A. Mozart - <i>Octeto para cuerdas en la mayor op. 3</i> , J. Svendsen
27 mayo Miércoles 9 pm.	4º concierto Aguirre Invitados: Manuel Otea, <i>contrabajo</i> Pero Luis Ogazón, <i>piano</i>	- <i>Serenata para trío de cuerdas en re mayor op. 8</i> , L. V. Beethoven - <i>Sonata violonchelo y piano núm. 1 en do mayor op. 18</i> , A. Rubinstein - <i>Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo en la mayor op. 114 (La trucha)</i> , F. Schubert

29 Haydn compuso alrededor de setenta cuartetos para cuerdas, agrupados en distintos *opus*. El *Cuarteto núm. 3 en do mayor*, conocido como “Emperador”, pertenece al *op. 76*, que comprende cinco cuartetos más.

30 Beethoven compuso dieciséis cuartetos; éste es el noveno en orden de composición y el tercero del grupo de cuartetos llamado *Rasumowsky*. El 22 de mayo, *La Voz de México* lo anunció como “*op. número 9*”.

31 Véase Sostenido, “El quinteto de Brahms”, *La Voz de México*, 24 de mayo de 1896, 1; “Sans Souci”, “Música de Juan Brahms”, *El Tiempo*, 17 de mayo de 1896, 4 (lo anunció equivocadamente como quinteto en *fa menor*, obra compuesta para cuarteto de cuerdas y piano y publicada en 1865 bajo el *opus 34*).

32 “El Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896, 2.

Fecha	Evento	Programa
6 junio ³³ Sábado 9 pm.	5º concierto Saloma Invitados: Luis Moctezuma, <i>piano</i> Ambrosio Vázquez, <i>flauta</i>	- <i>Serenata para flauta, violín y viola núm. 6 en re mayor op. 25</i> , L. V. Beethoven - <i>Chacona de Bach</i> (ejecutada con violín y piano) ³⁴ - <i>Cuarteto para cuerdas op. 44</i> , F. Mendelssohn ³⁵ *Como <i>encore</i> , L. Saloma tocó la <i>Serenata op. 7</i> , Gabriel Pierné (1863-1937). La repitió a petición del público
10 junio Miércoles 9 pm.	5º concierto Cuarteto del Conservatorio Invitado: Alberto Villaseñor, <i>piano</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas</i> , F. Mendelssohn - <i>Sonata para violín y piano</i> , Beethoven (P. Valdés, segundo violín del cuarteto, interpretó esta pieza) - <i>Quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y corno en mi bemol mayor op. 16</i> , L.V. Beethoven
17 junio Miércoles 9 pm.	6º concierto Saloma	Estreno en México: - <i>Trío para violín, violonchelo y piano en sol menor op. 63</i> , J. 259, K. M. V. Weber - <i>Quinteto para cuerdas</i> , Rubinstein - <i>Sexteto para cuerdas núm. 2 en sol mayor op. 36</i> , J. Brahms

33 Por enfermedad de Luis G. Saloma, el concierto programado para el miércoles 3 se dio el sábado 6; véase “El Cuarteto Saloma”, *La Voz de México*, 9 junio de 1896, 2.

34 ¿Chacona, quinto movimiento de la partita núm. 2 para violín? El cronista “Sans Souci” señaló que la chacona se tocó por primera vez en México en el Teatro del Conservatorio por el afamado violinista White, el 2 de junio de 1875; véase “Sans Souci”, “Concierto”, *El Tiempo*, 9 junio de 1896, 2.

35 Mendelssohn compuso tres cuartetos de cuerdas *opus 44: núm. 1 en re mayor; núm. 2 en mi menor; y núm. 3 en mi bemol mayor*. Ningún cronista aclaró cuál de los tres se ejecutó esa noche. Véase A. H. [Antonio Herrera], “Música de cámara”, *La Voz de México*, 9 de junio de 1896, 2; y “Concierto”, *El Tiempo*, 9 de junio de 1896, 2.

Fecha	Evento	Programa
27 junio Sábado 9 pm.	6º concierto Aguirre Invitados: César del Castillo, <i>piano</i> Adrian Guichenné, <i>tenor</i>	-Mozart - <i>Suite</i> , Emilio Bernard - <i>Dos romanzas</i> , Schumann - <i>Ich liebe dich</i> (Te amo), E. Grieg
1 julio Miércoles 9 pm.	7º concierto Saloma Invitado: Alberto Villaseñor, <i>piano</i>	- <i>Cuarteto para cuerdas núm. 1 en sol menor op. 27</i> , E. Grieg - <i>Sonata para violín y piano núm. 1 en sol mayor op. 78</i> , J. Brahms - <i>Cuarteto para piano en mi bemol mayor op. 47</i> , R. Schumann
15 julio Miércoles 9 pm.	Doble concierto: 7º Aguirre 8º Saloma Invitados: Carlos J. Meneses, <i>dirección</i> Carmen Munguía y Amparo Pardo, <i>piano</i>	- <i>Concierto para piano y orquesta núm. 1 en mi menor op. 25</i> , Rubinstein (C. Munguía, piano) - <i>Wals estudio para piano</i> , C. Saint-Saëns (C. Munguía, piano) - <i>Cuarteto para cuerdas</i> , Rubinstein (?) (Cuarteto del Conservatorio) ³⁶ - <i>Cuarteto para cuerdas núm. 15 en re menor</i> , KV 421 (417b), W. A. Mozart (Cuarteto Saloma) - <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 2 en do menor op. 66</i> , Mendelssohn (A. Pardo, piano; L. G. Saloma, violín; y F. Velázquez, violonchelo) - <i>Sexteto para cuerdas núm. 2 en sol op. 36</i> , Brahms (Cuarteto Saloma, Guillermo y Julián Carrillo)

36 *El Tiempo*, en su edición del 19 de julio de 1896, no aclaró de qué cuarteto se trató. Hasta el momento, no he localizado otra crónica o anuncio de esta audición.

Fecha	Evento	Programa
24 julio Viernes 9 pm.	8º concierto Aguirre Invitados: Carlos Meneses y Pedro Ogazón, <i>piano</i>	- <i>Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en do menor op. 63</i> , R. Schumann - <i>Concierto para violín núm. 2 en do menor op. 22</i> , H. Wieniawski, acompañado con quinteto de cuerdas - <i>Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor op. 44</i> , R. Schumann (C. Meneses, director)

Como puede verse, en las primeras nueve audiciones los artistas privilegiaron las partituras de Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn, cuyo estudio era obligatorio en las clases de Música de Cámara del Conservatorio, por tratarse de los maestros del género. Pero fue la obra de Beethoven (1770-1827) la que dominó en toda la serie. La inclinación de Saloma y de Aguirre por este compositor resulta evidente una vez que se conoce la programación completa. Asimismo, los críticos de la prensa hablaron de Beethoven como el máximo representante de la “escuela alemana”.³⁷ En las nueve primeras audiciones se interpretaron del “inmortal” maestro de Bonn

cuatro cuartetos de cuerdas: dos del periodo temprano (*núm. 2 y 4 op. 18*), uno del medio (*núm. 9 en do mayor op. 59* de la triada “Razumovsky”) y otro más del tardío (*núm. 15 en la menor op. 132*). De sus tríos se eligieron dos *Serenatas*, una para violín, viola y violonchelo (*re mayor op. 8*), y otra para flauta, viola y violín (*núm. 6 op. 25*), así como el *Trío “Archiduque” en si bemol mayor op. 97* para piano, violín y violonchelo. En la sexta audición del ciclo, realizada el 13 de mayo, el Cuarteto del Conservatorio interpretó, junto a los cornistas Jorge Romero Malpica y Arturo Rocha, el *Sexteto en mi bemol mayor op. 81 (b)* para dos cornos, dos violines, viola y violonchelo.

Cuatro meses después de haber concluido la primera temporada, el cronista de *El Tiempo* hizo un balance general y lamentó que el Cuarteto Saloma hubiera seleccionado obras de “indiscutible mérito, pero que sólo [estaban] al alcance de un reducidísimo número de personas”. En particular, señaló la dificultad del auditorio para apreciar “la atrevida estructura”

37 A propósito de su *Cuarteto para cuerdas op. 18 núm. 6*, interpretado en la segunda temporada, un cronista escribió lo siguiente: “Si hubiera de expresarse por medio de la palabra todo lo que el nombre de Beethoven trae a la mente de los amantes del arte divino, habría que derrochar la galanura de los más floridos lenguajes y de las más brillantes fraseologías; habría que pulsar acaso en guzlas sobrenaturales, la cuerda de los sentimientos inefables; habría que pedir la frase auricroma y dulcemente triste de Byron y de Musset. Pero a veces aun esto sería poco”: *“Cuarteto de Beethoven op. 18 núm. 6”*, *La Voz de México*, 10 de diciembre de 1896, 1.

de las obras de Brahms,³⁸ asunto al que volveré más adelante.

En cuanto a la interpretación de las obras, los cronistas prestaron particular atención a los “nuevos talentos”. Uno de ellos dijo estar sorprendido por los “adelantos” que Luis G. Saloma había hecho en el manejo del violín. Si bien lo consideró un “maestro” de su instrumento, opinó que aún no alcanzaba el “último grado de perfección”. No obstante, halló en Saloma “el gusto, la delicadeza y la inspiración que caracterizan al verdadero artista”; de perseverar en el estudio llegaría, sin duda, a ser “una notabilidad”.³⁹ A propósito del violinista Julián Carrillo, Antonio Herrera opinó que era un “alumno muy aprovechado del Conservatorio y joven de gran porvenir”; en la tercera audición impresionó gratamente al crítico “por su buena escuela y fácil manejo del arco, así como por sus dotes artísticas”. También elogió a Luis Moctezuma por su correcta técnica pianística, que Herrera atribuyó a su buen conocimiento del repertorio pero, sobre todo, a las enseñanzas de su maestro.⁴⁰

La primera temporada en la prensa capitalina

Los eventos artísticos y literarios celebrados en el Salón Wagner fueron noticia en la prensa nacional desde el día en que abrió sus puertas al público, el 15 de marzo de 1896. A partir del 8 de abril los principales diarios de la capital siguieron semana con semana el desarrollo de

la primera temporada de música de cámara. Algunos se limitaron a anunciar las próximas audiciones, refiriendo vagamente los contenidos de los programas. Otros, en cambio, tuvieron el cuidado de reproducirlos de forma íntegra, aunque en ocasiones con graves erratas.

Tres periódicos de la Ciudad de México mostraron verdadero interés en reseñar y emitir una opinión crítica de estos conciertos: *El Nacional* (1880-1896) y, sobre todo, los principales portavoces del catolicismo militante, *La Voz de México* (1870-1908), órgano de la Sociedad Católica Mexicana, y *El Tiempo* (1883-1900), editado por el periodista Victoriano Agüeros.

Al decir de la historiadora Erika Pani, estos dos últimos diarios se erigieron defensores de la Iglesia romana. En política pretendieron ser apartidistas, comprometiéndose únicamente con la paz y el orden, si bien con el paso de los años fueron endureciendo sus críticas a los principios del liberalismo y al propio régimen de Díaz. También condenaron “las ‘llagas sociales’ que eran resultado de la tan aplaudida ‘modernización’ económica: miseria, criminalidad, ‘desmoralización’”.⁴¹ De ahí su preocupación por los sectores marginados, su activismo y su defensa de la caridad y la moral cristiana como remedio de males.

El perfil ideológico de *La Voz de México* y *El Tiempo* podría explicar su interés en la música clásica, que valoraban por su potencial como medio de regeneración social. En sus páginas

38 Véase “El primer concierto de Zuleta”, *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1896, 2.

39 “Conciertos de música de cámara”, *El Tiempo*, 11 de abril de 1896, 1.

40 “Música de cámara. Tercera audición del Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 10 de mayo de 1896, 2.

41 Erika Pani, “‘Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes’: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en *La República de las letras. Asumos a la cultura escrita del México decimonónico. Volúmen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 126.

transcurrieron las polémicas musicales más importantes de la década de 1890, motivadas, entre otros temas, por la reforma del Conservatorio Nacional y la introducción de la enseñanza musical en las escuelas primarias. Estas polémicas enfrentaron a personajes de la talla de Melesio Morales, Alfredo Bablot (“Proteo”) y Eduardo Gariel. Por lo tanto, es posible que a la pluma de estos tres personajes se deban algunas crónicas de la primera temporada, publicadas de forma anónima en esos diarios o bajo seudónimos.⁴²

En los talleres tipográficos de *El Tiempo* Gariel publicó, precisamente en 1896, su controvertido ensayo *Causas de la decadencia del arte musical en México*, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública. Su lastimoso balance generó un largo debate en las columnas del diario católico, así como sus propuestas para sentar lo que consideraba las bases mínimas para el desarrollo de la música. Gariel atribuía su “lenta, muy lenta” evolución a tres factores: la “incompetencia” del cuerpo docente del Conservatorio, gran parte del cual no tenía instrucción preparatoria; un programa de estudios “absurdo y antipedagógico”, carente de métodos racionales y uniformes; por último, la “falta de medio apropiado”, entendiendo por medio apropiado “el gusto del público cuando está a la altura del arte”.⁴³

Por su relación con la primera temporada, en las siguientes páginas retomaré algunos argumentos de Eduardo Gariel sobre el gusto

musical del público mexicano. Para él, la prueba irrefutable de su bajo nivel era su ausencia en la sala de conciertos:

Nadie olvida todavía el fracaso de la última serie de conciertos organizados por la “Sociedad Anónima”; y si esto no fuera bastante, allí están los conciertos de música de cámara que, con un celo y abnegación dignas de todo elogio, están dando actualmente dos sociedades de cuartetos [las de Saloma y Aguirre] en el salón que acaba de inaugurarse en la calle de Zuleta, los que según veo por la prensa, están teniendo lugar ante reducidísima concurrencia.⁴⁴

En efecto, más pronto que tarde se hizo evidente la huida de los *diletantti* del Salón Wagner & Levien. Como tema de la crítica, el público de la primera temporada sacó a la luz las contradicciones de cultura musical del México porfirista.

En las primeras semanas, la prensa celebró el aumento de los asistentes, en particular de señoras de “buena sociedad” que no acostumbraban asistir a esa clase de conciertos.⁴⁵ Con todo, *El Tiempo* reconoció que la mitad de los asientos seguía sin ocuparse. Para su sorpresa, el 29 de abril hubo lleno casi completo.⁴⁶ A esto contribuyeron tanto el diseño del programa como la calidad del artista invitado. El Cuarteto del Conservatorio eligió para esa velada dos autores clásicos, Beethoven y Mendelssohn, y de este

42 En los años ochenta, Morales publicó varias críticas musicales en *El Nacional*, y entre 1893 y 1905 las escribió con frecuencia para *El Tiempo*. Véase Melesio Morales (1838-1908). *Labor periodística*.

43 Eduardo Gariel, *Causas de la decadencia del arte musical en México. Estudio presentado al Sr. Ministro de Justicia e Instrucción Pública* (México: Tip. de *El Tiempo*, 1896), 16-22.

44 Gariel, *Causas de la decadencia del arte musical en México*, 22.

45 Véase “Música de cámara”, *El Tiempo*, 17 de abril de 1896, 2; “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2; “Música de cámara”, *El Tiempo*, 24 de abril de 1896, 2.

46 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2; “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 2 de mayo de 1896, 2.

último uno de sus tríos para piano, instrumento por el que los aficionados sentían particular devoción. Por lo mismo, debió resultarles muy atractiva la participación del pianista Alberto Villaseñor, a quien *El Tiempo* promocionó esa misma mañana como “unos de los más aventajados artistas de la escuela del maestro [Carlos] Meneses”.⁴⁷

Al inicio de la temporada, los cronistas se mostraron condescendientes con el público; “inteligente”, “culto”, “ilustrado” fueron algunos calificativos empleados para describir a tan “selecto” auditorio. En varias ocasiones la prensa católica se dirigió a esa minoría, formada por las familias “más honorables” de la capital, para recordarle que “su misión” era proteger las “obras civilizadoras”, siendo una de éstas la música clásica. Con esta retórica, críticos y filarmónicos esperaban asegurar el patrocinio y la permanencia del público. Cuando el argumento de la responsabilidad de la élite con los jóvenes artistas no pareció suficiente, apelaron a su interés personal, haciéndole ver los grandes beneficios que le traería el cultivo de la “buena música”. Así, *El Tiempo* recomendó a las señoras acudir con sus hijas a la Sala Wagner para que allí se les formara el gusto y desterraran de su imaginación “los efectos perniciosos de la detestable música zarzuelera, que tanto se ha popularizado entre la moderna juventud, y tanto ha contribuido a esa decadencia del arte que, dos años atrás, se viene notando en nuestra sociedad”.⁴⁸

Como es sabido, la corriente romántica hizo de la música un arte “divino” y le otorgó a los géneros instrumentales poderosos atributos mo-

rales e intelectuales. En opinión de los cronistas de la primera temporada, la escucha de un repertorio semejante favorecería, sin lugar a dudas, la inclinación del público hacia “lo bueno” y “lo bello”.⁴⁹ Tal como sucedió años antes, a raíz del debut de la Sociedad Anónima de Conciertos que en 1892 ofreció varias sinfonías y conciertos, ahora, la interpretación de música de cámara avivó la discusión pública sobre la superioridad de la música instrumental. En esos años, algunos críticos mexicanos se sumaron al cuestionamiento que un sector del medio filarmónico lanzó a la tradición del bel canto, a la que reprochaban haber subordinado lo instrumental a lo vocal, la armonía a la melodía.⁵⁰ En el México porfiriano, como en Europa medio siglo atrás, “escuela alemana”, “Beethoven” y “sinfonía” comenzaron a emplearse como sinónimos de “música moderna”:

¡Menos música de Donizzetti, Bellini y..... demás autores antiguos. Durante largos años hemos sufrido audiciones forzosas de “Lucía”, “Traviata”, etc., bajo las formas de potpurris, fantasías y transcripciones. El oído rechaza ya esa música.

¡Es tiempo de que caigan de su pedestal los ídolos falsos y se haga justicia a los verdaderos genios!

49 Unos meses más tarde, durante la segunda temporada, el periódico siguió insistiendo a las “madres de familia” sobre la buena influencia que la música de cámara tendría en el carácter de sus hijas: “Así como la zarzuela y el cancan contribuyen poderosamente a despertar en el hombre los instintos animales, la música clásica inclina el alma hacia lo bueno y hacia lo bello”: “Los conciertos del cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 17 de noviembre de 1896, 1.

50 Armando Rivas Gómez, “Crítica musical en México, 1982”, tesis de doctorado en Musicología (Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 100-102.

47 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 29 de abril de 1896, 2.

48 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 17 de abril de 1896, 2.

Beethoven, Chopin, Mozart, Ricardo Wagner y otros muchos genios alemanes constituyen la encarnación del arte.⁵¹

Mark Evan Bonds atribuye tal inversión de valores a la “revolución” de los fundamentos epistemológicos y estéticos ocurrida entre finales del siglo XVIII y principios del XIX en los territorios de habla germana. Este musicólogo sostiene que la filosofía idealista llevó la música instrumental —en particular, la forma sinfónica— al mundo de las ideas. En consecuencia, el acto de escuchar se asoció al acto de pensar; de conocer “lo sublime”, “lo absoluto”:

En lugar de un discurso, la obra musical pasó a considerarse un objeto de contemplación, el catalizador potencial de una revelación accesible para quienes participaran activamente en la obra escuchando con imaginación creativa [...]. En la primera década del siglo XIX, el peso de la inteligibilidad pasó a marchas forzadas del compositor al oyente. El nuevo marco de la escucha era filosófico, y partía de la premisa de que el oyente debía esforzarse para comprender e interiorizar el pensamiento del compositor, seguir el argumento de la música y comprenderla como un todo.⁵²

Para finales de la centuria, filarmónicos, críticos y aficionados mexicanos habían hecho suya esta filosofía. Durante la primera temporada del Salón Wagner, las principales premisas del idea-

lismo musical salieron a flote en varios artículos periodísticos. El crítico de *El Tiempo* defendió la superioridad de la música instrumental incluso sobre un género tan respetado como el de la ópera, pues, en su opinión, aquélla no hablaba a los sentidos sino al espíritu, produciendo una “satisfacción noble, nítida, que purifica los sentidos y eleva el alma hacia las regiones de lo infinito”.⁵³

La prensa capitalina, en particular la católica, enalteció la capacidad regeneradora de los géneros instrumentales, sobre todo cuando se trató de censurar la inclinación del público por la zarzuela española y la opereta francesa porque, afirmaban, sus melodías y ritmos “cancanescos” no hacían sino despertar “instintos animales”, “violentos movimientos” y “bajas pasiones”. Por el contrario, “¡Qué diferente espectáculo presenta el público en un salón de conciertos, en el cual se rinde culto a la música clásica! Aquella música sublime conduce irresistiblemente a su auditorio al recogimiento y a la meditación”.⁵⁴ Como puede verse, la aspiración de la crítica era ver reunidos a los adeptos del verdadero arte en ese nuevo templo de la calle de Zuleta, rindiendo homenaje a los “apóstoles” de la música: Haydn, Mozart, Beethoven.

Sin embargo, en 1896 el repertorio clásico de cámara era prácticamente desconocido en México, incluso para los propios integrantes de los cuartetos dirigidos por Saloma y Aguirre. Ningún cronista se atrevió a ponerlo en duda, y en cada función de la temporada tomaron nota de las reacciones del público. En las primeras semanas informaron con agrado que los aficionados prodigaban entusiastas aplausos a

51 R. N. Montante, “Última audición del ‘Cuarteto Saloma’”, *El Diario del Hogar*, 30 de diciembre de 1898, 2.

52 Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven* (Barcelona: Acanalado, 2014), 98.

53 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2.

54 “Música de cámara”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1896, 2.

los artistas, “escuchaban con deleite las obras clásicas de los maestros alemanes”, se impresionaban “vivamente” con el *andante molto lento* del segundo cuarteto de Rubinstein, escrito “en estilo wagneriano”, y entre ¡bravos! pedían la repetición del *scherzo presto* del cuarteto en la menor de Schumann.⁵⁵

Pero el crítico de *El Correo Español* no se hacía muchas ilusiones sobre los resultados de estos conciertos para el progreso del arte y la transformación del gusto del público. En su demoledor artículo del 29 de abril, afirmó que el repertorio que se interpretaba en el Salón Wagner no era para “inteligencias medianamente educadas, apenas quizá, en el mecanismo de algún instrumento”, porque “sin conocimiento de la tónica armónica y melódica; sin el criterio estético o histórico, y sin el sentimiento educado en artísticos modelos, esta música es superior, y las más de las veces hasta incomprensible”.⁵⁶ Sin ambages, aseguró que tanto los aficionados como los “cultivadores” del arte en México eran, por desgracia, de esas medianas inteligencias. Resuenan en estas líneas las opiniones de Eduardo Gariel sobre el atraso de la enseñanza musical en el país y su impacto negativo en el desarrollo de un público para la música clásica.

De ahí que el estreno de obras generara tanta expectativa y, al mismo tiempo, desconfianza. Incluso, el cronista de *El Tiempo* reaccionó en contra de los estrenos, pero no porque al público le faltara preparación para apreciar piezas desconocidas, sino por el poco tiempo que los músicos dedicaban a su perfeccionamiento:

55 “El concierto del miércoles. Brillante resultado”, *El Nacional*, 24 de abril de 1896, 2.

56 “La música de cámara”, *El Correo Español*, 29 de abril de 1896, 2.

En la próxima audición tocará el cuarteto del Conservatorio. El Sr. Aguirre, a juzgar por el último concierto que nos dio, tiene muy buen gusto para formar su programa. Nosotros, por ahora, solo nos permitiremos indicarle que no pretenda darnos en cada audición tres números nuevos. No es posible que sus artistas, en un plazo relativamente corto, puedan dedicar al estudio de las grandes obras que ejecutan todo el tiempo que requiere para obtener una ejecución perfecta. El público que asiste al Salón de Zuleta es conocedor de la buena música, y estamos seguros que él preferiría escuchar algunas repeticiones, a oír algunas obras que no sean interpretadas a la perfección.

Para evitar un fracaso, sugirió al director del ensamble repetir el *Cuarteto para cuerdas núm. 2 en do menor* de Rubinstein que habían interpretado en su primera audición. Con ese comentario, el crítico esperaba influir en la programación. No obstante, la independencia de los artistas se impuso y en su segundo concierto estrenaron, como tenían previsto, el *Octeto para cuerdas en mi bemol op. 20*, el *Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1 en re menor* de Mendelssohn, y el *Cuarteto núm. 4 en do menor op. 18* de Beethoven.

Dos semanas después, este mismo cronista aseguró que el anuncio del *Octeto para cuerdas en la mayor op. 3* de Johan Svendsen se había recibido con indiferencia. Para su sorpresa, la obra del desconocido compositor noruego, aún vivo, resultó “una verdadera maravilla”.⁵⁷ Por su parte, el músico Arturo Herrera publicó en el mismo diario una crítica del *Octeto*; su examen

57 “El concierto del miércoles”, *El Tiempo*, 8 de mayo de 1896, 2.

de la obra es uno de los más especializados que se escribieron con motivo de la primera temporada. En su opinión, esta pieza era “la más perfecta y grandiosa que hasta ahora se ha escuchado en las casa de los Sres. Wagner y Levien, no solamente por su valor artístico, también por su magistral ejecución”; su interpretación estuvo a cargo del Cuarteto Saloma, de Rafael Galindo, L. Romero, F. Solares y Julián Carrillo, “alumno muy aprovechado del Conservatorio y joven de gran porvenir”.⁵⁸

El buen recibimiento del *Octeto* de Svendsen por parte del público y la prensa convenció a Luis Saloma de interpretarlo nuevamente.⁵⁹ Tal parece que fue el mayor éxito de la agrupación en la primera temporada. A punto de finalizar la serie, *La Voz de México* exclamó que el público no podía olvidar “el famoso octeto, y lo solicita[ba] sin cesar por medio de todas las personas influyentes cerca del Sr. Saloma”.⁶⁰

58 A propósito de esta obra, Herrera escribió lo siguiente: “Difícil en extremo es dar una idea siquiera ligera del mérito de esta composición tan vasta, tan grandiosa, tan colosal; su factura pertenece al género elevado, sus ideas originales, su armonización es riquísima, con infinita variedad de colorido, contiene grandes marchas modulantes en el bajo: la idea es grandiosa, su forma muy bella, sus melodías deliciosas, sus ritmos grandiosos, variados y nuevos. Por su plan tan hermoso y el desarrollo de los temas, merece figurar como una gran sinfonía, de vastas y arrogantes proporciones. Nuestra admiración y grata sorpresa crecían cada vez más, pues no sabemos qué número es más bello de los cuatro que componen tan vasta y rica composición”: “Música de cámara. Tercera audición del Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 10 de abril de 1896.

59 “El Cuarteto Saloma”, *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896, 2. También el cronista de *La Voz de México* opinó que esta obra era lo mejor que hasta entonces se había escuchado en la temporada; véase “Audición musical”, *La Voz de México*, 8 de mayo de 1896, 2.

60 “Cuarteto Saloma”, *La Voz de México*, 5 de junio de 1896, 1. En la segunda temporada Saloma programó el *Quinteto para cuerdas op. 5* de Svendsen.

El armónico desarrollo de la temporada dio su primera disonancia la noche del 20 de mayo. En esta audición se interpretó por primera vez a Johannes Brahms, compositor vivo al igual que Svendsen, ya entonces considerado el más revolucionario de la escuela alemana. Días antes, el cronista “Sans Souci” describió al “heredero de Beethoven” como un autor de “raras facultades”, arrebatadora pasión e ideas profundas.⁶¹ La interpretación de su *Quinteto para clarinete* vendría a ser la prueba de fuego del público y los críticos mexicanos, aun de los más expertos. Muy pocos “entendieron” a Brahms; en general, su música no gustó.

“Sans Souci” fue capaz de apreciar su estilo polifónico y su maestría en el contrapunto, pero el público se quedó “a oscuras”, pues sus obras “les está dado gozar a los músicos compositores que tengan conocimientos tan elevados en el contrapunto y puedan apreciar los detalles de conjunto, los cuales pasan desapercibidos para la mayoría de los concurrentes”.⁶² En opinión de ese crítico, al *Quinteto* de Brahms le faltaba “la melodía sencilla” de un Beethoven, de un Mozart, de un Schubert.

Tendrían que pasar muchos años para que el público mexicano, “cuyo oído no está acostumbrado a esta clase de música, llegue a comprenderla”. Por este motivo, *El Tiempo* sugirió a Saloma excluir a Brahms de la segunda serie que ya comenzaba, y ceñirse al “repertorio alemán netamente clásico” –Beethoven, Mozart y Mendelssohn– y a la “escuela francesa moderna”

61 Sans Souci, “Música de Juan Brahms”, *El Tiempo*, 17 de mayo de 1896, 2.

62 Sans Souci, “Música de cámara”, *La Voz de México*, 22 de mayo, 1896, 3.

–Chopin y Saint Saëns–, más fáciles de “entusiasmar” a los aficionados.⁶³

La recepción en México de la obra camerística de Brahms es un tema que amerita una investigación aparte, pues el rechazo inicial que despertó entre los cronistas diletantes pone en evidencia las tensiones que se estaban generando en el ámbito artístico mexicano como resultado del cambio de paradigma en la creación musical. Cambio que supuso el paulatino desplazamiento de la ópera como máxima expresión en favor de los géneros instrumentales, y la consiguiente transformación del gusto del público, de los espacios de difusión y las formas de consumo musical.

Fuentes impresas

Hemerográficas (anuncios, reseñas y crónicas periodísticas de 1896)

El Correo Español, 21 y 29 abril.

El Diario del Hogar, 22 de abril.

El Nacional, 9 y 24 de abril; 30 de junio; 4 de julio.

El Siglo Diez y Nueve, 12 de junio.

El Tiempo, 11, 15, 17, 24 y 29 de abril; 10, 13, 17 y 29 de mayo; 9 y 12 de junio; 19 y 24 de julio.

La Voz de México, 5 y 22 de mayo; 4, 9 y 14 de junio; 1 y 5 de julio.

Bibliográficas

Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, traducción de Fran-

cisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014.

Carredano, Consuelo. “La música de cámara”. En *La música en España e Hispanoamérica, 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, edición de Consuelo Carredano y Victoria Eli, 312-322. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Escorza, Juan José. “Luis G. Saloma, paladín de la música en México”. En *Historia de la música en Puebla*, 149-156. México: Conaculta, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010.

“Falleció el maestro Saloma”. *Gaceta de la Universidad*, vol. III. núm. 45 (5 de noviembre de 1956): 1.

Fuentes, Virginia Elena. “Maestro Luis G. Saloma”. México: [s. p. i.], 1971.

Gariel, Eduardo. *Causas de la decadencia del arte musical en México. Estudio presentado al Sr. Ministro de Justicia e Instrucción Pública*. México: Tip. de *El Tiempo*, 1896.

Lieberman, Richard K. *Steinway & Sons*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.

Maya, Áurea, ed. *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1994.

Miranda, Ricardo, ed. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, I. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1993.

Moreno Gamboa, Olivia. “Un nuevo espacio para la audición musical. La Sala Wagner de la ciudad de México”. En *En distintos*

63 “El primer concierto de Zuleta”, *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1896, 2.

espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX, edición de Laura Suárez de la Torre, 171-201. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2020.

_____. “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Suárez de la Torre, 143-168. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.

Pani, Erika. “Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”. En *La República*

de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volúmen II. Publicaciones periódicas y otros impresos, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 119-130. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Rivas Gómez, Armando. “Crítica musical en México, 1982”. Tesis de doctorado en Musicología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua

Antonio Ruiz Caballero

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Introducción

De acuerdo con el musicólogo Giuseppe Fiorentino,¹ en el siglo XVI se podían encontrar en las catedrales y otras iglesias del ámbito hispánico tres tradiciones de canto eclesiástico:

1) el canto llano, es decir, el canto monódico litúrgico;

2) el “canto de órgano”, nombre con el que se conocía en aquella época a la polifonía escrita;

3) y por último, una tradición de canto casi desconocida hoy día, que algunos académicos han llamado “contrapunto improvisado” y que, en términos generales, consistía en la habilidad de improvisar una o más voces o líneas melódicas sobre un canto llano o una melodía previamente escrita.²

Además de estas tradiciones, aparentemente propias de un ámbito “culto” o especializado, Fiorentino ubica otros procedimientos polifónicos más sencillos como:

4) el fabordón y relacionado con éste,

5) otro que llama “polifonía popular”, que sería propio de “hombres y mujeres que no saben de música”, citando al teórico fray Tomás de Santa María.³

Este breve artículo, desde un enfoque principalmente histórico, enriquecido con elementos musicológicos y trabajo etnográfico, tiene por objetivo presentar algunos indicios de la práctica y transmisión en las catedrales novohispanas-mexicanas, así como en ciertos ámbitos indígenas, de esas antiguas tradiciones de canto que dejaron huellas en documentos tales como las actas de cabildo de las catedrales o las crónicas de las órdenes religiosas mendicantes, así como en algunos cantorales de la Catedral de México de los siglos XVIII y XIX. Me interesa

1 Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, coords. Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 147-160.

2 Philippe Canguilhem, “Toward a stylistic history of *Cantare super librum*”, en *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*, ed. Massimiliano Guido (London/New York: Routledge, 2017), 55-71. De acuerdo con Canguilhem, “this way of practicing counterpoint with multiple singers adding two or more parts to the plainchant melody was called *contrapunto concertado* in Spain, *contrapunto alla mente* in Italy, *chant sur le libre* in France, and *sortisatio* in the German speaking countries”. De acuerdo con Fiorentino y con teóricos de la época como Francisco Tovar, no existía diferencia entre el canto de órgano y el contra-

punto; ambos estaban contruidos sobre un tenor o “*cantus firmus* escrito y preexistente”, pero en el canto de órgano las demás líneas melódicas se escribían, mientras que el contrapunto se improvisaba sobre aquel tenor o *cantus firmus*; véase Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado”, 150-151.

3 Giuseppe Fiorentino, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (junio de 2008): 9-39.

también arrojar alguna luz sobre la posible relación entre aquellas prácticas de origen europeo y las que aún pueden ser escuchadas en Santa María Ostula, una comunidad indígena nahua situada en la etnorregión llamada Costa-sierra de Michoacán, a las cuales es posible aproximarse por medio del trabajo etnográfico y la recopilación de testimonios orales.

Para dar cuenta de las continuidades y discontinuidades de tales prácticas en diversos momentos y contextos, acudiré al concepto del “ciclo de la tradición” propuesto por el historiador Carlos Herrejón Peredo, quien señala que “la tradición que en verdad vive es aquella que tiene correspondencia, de tal manera que pueda darse de nuevo, en infinitad de veces, en una larga serie, la *traditio* y la *receptio* recurrentes”. Dicho ciclo está conformado por cinco elementos: “1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe; 5) la acción de recibir”.⁴

Con base en esta idea propongo considerar —a manera de hipótesis— que las prácticas de canto descritas por Giuseppe Fiorentino para el contexto hispánico fueron transmitidas en los ámbitos catedralicio y parroquial por la acción de los clérigos seculares y regulares europeos, así como recibidas y apropiadas por la población local —grupos multiétnicos en las catedrales, e indígenas en las comunidades—, lo que generó en la Nueva España ciclos de tradición desde el siglo XVI. Por diversos factores, entre ellos la inestabilidad política y económica tras la Independencia y el impacto de ciertas reformas litúrgicas, esos

ciclos comenzaron a desdibujarse en las catedrales en el siglo XIX y se interrumpieron en el XX; no así en otros ámbitos —concretamente en pueblos indígenas como Santa María Ostula, en Michoacán— más difíciles de alcanzar por las reformas litúrgicas o con mayor resistencia al cambio, en donde el ciclo continúa su marcha aún actualmente. Conviene aclarar que en los diferentes apartados del texto me referiré a contextos y épocas diferentes, pero el hilo conductor serán siempre la presencia y las transformaciones de las tradiciones de canto enunciadas por Fiorentino.

A lo largo del texto me referiré también a la clasificación que Ignazio Machiarella realiza —basado a su vez en las consideraciones de Walter J. Ong— acerca de los distintos tipos de oralidad musical: 1) oralidad primaria: “expresiones sonoras que no tienen ninguna relación con notaciones o simbolizaciones visibles”; 2) otras que, “aun estando presentes en los contextos en los que hay nociones de la existencia de procesos de escritura, no han sido influenciadas por ella”; 3) aquellas expresiones “que se constituyen a partir de o en relación con la escritura, y por lo tanto se pueden definir como oralidad secundaria”; 4) las expresiones que “se transmiten esencialmente a través de instrumentos de reproducción electroacústica”.⁵ Esta clasificación tiene interés para

4 Carlos Herrejón Peredo, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XV, núm. 59 (1994): 135.

5 Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1995]), XXIX. El pasaje original de Macchiarella es el siguiente: “Esistono, infatti, espressioni sonore che non hanno alcun rapporto con simbolizzazioni visive (per esempio nelle culture ad oralità primaria dell’Africa); altre che, pur essendo presenti in contesti in cui si ha nozione della esistenza dei processi di scrittura, non sono da questi influenzate (basti per esempio pensare alla grande quantità di repertori tradizionali ancora assai diffusi in tutte le regioni italiane — come i cosiddetti canti dei contadini, dei carreteri, eccetera); altre ancora che pertanto si possono definire dell’oralità secon-

esta investigación puesto que las tradiciones de canto aludidas se mueven entre la representación gráfica de los sonidos a través de la notación (el canto llano y el canto de órgano) y las prácticas de oralidad secundaria (el contrapunto, el faborción y la polifonía popular).

La transmisión de las prácticas de canto eclesiástico europeo en ámbitos indígenas mesoamericanos

Durante el largo proceso de colonización y evangelización del área cultural conocida como Mesoamérica, el cambio cultural en materia sonora fue notable, pues los sonidos prehispánicos de carácter ritual fueron en gran parte sustituidos por la cultura sonora europea, si bien ambos componentes participaron de un complejo proceso de hibridación cultural,⁶ por medio del cual sobrevivieron algunos elementos precolombinos como las lenguas indígenas o el uso de ciertos objetos sonoros. Entre las manifestaciones sonoras que los europeos trajeron consigo estaban aquellas ligadas estrechamente a la religión católica, que se propagaron por muchos lugares del territorio que llevaría el nombre de la Nueva España.

Los frailes franciscanos, dominicos y agustinos comenzaron el proceso de conversión de la población indígena a la religión católica, aunque también el clero secular hizo lo propio en las

parroquias que poco a poco se establecieron para la conversión y atención espiritual de la población indígena. En las escuelas anexas a los conventos inició la transmisión de saberes europeos a los hijos de los nobles indígenas, saberes que facilitaron la conversión, como la lecto-escritura occidental o como el canto litúrgico, que tenía carácter oficial y era cantado en latín; aunque sabemos que también se usó el canto en lenguas originarias como estrategia para una mejor penetración del mensaje cristiano en los ámbitos indígenas.⁷

En las crónicas, cartas y otros documentos escritos por los integrantes de esas corporaciones religiosas existen indicios de que las tradiciones de canto planteadas por Fiorentino fueron transmitidas por los frailes y clérigos a la población indígena. Tal fue el caso del dominico fray Julián Garcés, nombrado primer obispo de Tlaxcala, quien escribió al papa Paulo III declarando que en su obispado los indios: “aprenden cumplidamente el canto eclesiástico, así el canto de órgano como el canto llano y contrapunto, de tal suerte que no hacen mucha falta músicos extranjeros”.⁸ Por su parte el franciscano fray Jacobo de Testera afirmaba también que “los hijos

daria (rientrano in questo caso i repertori oggetto di questo studio, ma anche certe forme della musica d'arte del passato como le giustiniane del quindicesimo secolo - vedi oltre); altre, infine, che si trasmettono essenzialmente grazie agli strumenti di riproduzione elettroacustica (per esempio i repertori della cosiddetta pop music o della musica 'leggera' eccetera)”.

6 Recupero el concepto de Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid: Akal, 2010).

7 Véase al respecto Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993); Berenice Alcántara Rojas, “Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmódia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún”, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos (Universidad Nacional Autónoma de México, 2008); Antonio Ruiz Caballero, “Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701”, tesis de doctorado en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

8 Fray Juan José de la Cruz y Moya, *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, II (México: Librería de Manuel Porrúa, [1955]), 58.

de los naturales de esta tierra [...] escriben, leen, cantan llano y de órgano y contrapunto, hacen libros de canto, enseñan a otros”⁹

Su compañero de orden, fray Toribio de Benavente “Motolinía”, describió en general el proceso de aprendizaje de tales saberes, en el que participaron los niños y muchachos indígenas. Según el fraile, durante el primer año aprendieron a “leer brevemente, así en romance [castellano] como en latín”, y también a escribir, incluso en sus lenguas. Durante el segundo año aprendieron a hacer “letras grandes y griegas, pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, hacen muy liberalmente y han hecho muchos libros de ello. Y también han aprendido a encuadernar y luminar”. En el tercer año, escribe el religioso: “les impusimos en el canto [...]. Y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro”.¹⁰

Aún no hemos valorado en toda su dimensión las consecuencias que generó en el mundo sonoro de los grupos indígenas mesoamericanos —en el que aparentemente el canto se aprendía, usaba y transmitía a través de la oralidad primaria— la introducción de prácticas como la lectoescritura de la notación musical europea. En relación con prácticas equivalentes, como la enseñanza de la lectoescritura alfabética, Serge Gruzinski se refiere a una verdadera “revolución de los modos de expresión y comunicación”.¹¹

De acuerdo con la descripción aportada por fray Toribio de Benavente “Motolinía”, en el proceso de transmisión de saberes europeos a los niños indígenas se introdujeron desde el principio la escritura alfabética y la notación musical, seguidas del canto. Podemos hablar entonces de oralidad secundaria, dada la relación entre el canto y su representación gráfica, así como la relación entre el texto alfabético y el canto. Sin embargo, hay que matizar esto si consideramos que el propio Benavente afirma que los muchachos —que en virtud de su formación adquirieron cierto grado de especialización— tenían “gran memoria” y por ende la mayor parte de lo que cantaban lo sabían “de coro”, es decir, de memoria, sin necesidad del uso de la notación musical.

Esa fue también la manera en la que el resto de la población, aquellos que no recibieron tal formación especializada, aprendieron muchos de los nuevos cantos cristianos sin tener acceso a la notación. Por ejemplo, fray Toribio de Benavente afirmaba que en Huejotzingo las indias asistían a una capilla dedicada a la Virgen donde “las más iban luego de mañana a decir sus Horas de Nuestra Señora muy entonadas y muy en orden, aunque ninguna de ellas no sabía el punto del canto”.¹² Es posible que ellas hayan aprendido especialmente otras formas de polifonía oral más sencillas como el fabordón y la “polifonía popular” que menciona Fiorentino.¹³

9 *Cartas de Indias* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1877), 62.

10 Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, eds. Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Cas-tany Prado (Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014), 224-225.

11 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 76. Gruzinski se refiere a prácticas como “la pintura de gli-

fos, la puesta por escrito, el dibujo cartográfico o la creación plástica”, pero considero que lo mismo puede aplicarse a la lectoescritura del canto y la música europeos.

12 De Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, 183.

13 Véase Fiorentino, “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»”.

Sobre el fabordón tenemos algunos indicios para el ámbito franciscano novohispano, como el *Manual summa de las ceremonias de la Provincia de el santo evangelio de Mexico*, en el cual aparece la mención de esta técnica asociada al canto de los salmos.¹⁴ Asimismo, en ámbitos indígenas administrados por los agustinos hay indicios de ello, como en Charo, en la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, donde fray Pedro Salguero refiere que los indígenas matlaltzincas allí asentados “saben todos los himnos de las festividades grandes, todas las letanías mayores, las letanías de Nuestra Señora de Loreto, el Miserere a fabordón, un responso a canto de órgano, y todo lo cantan de memoria y en sus tonos propios”.¹⁵

De acuerdo con fray Juan de Torquemada, una vez que los indígenas aprendieron de los frailes el canto llano y el canto de órgano —y seguramente también el contrapunto, el fabordón y la polifonía popular, si atendemos a los testimonios citados anteriormente—, “después acá unos a otros se lo van enseñando y hay entre ellos muchos y muy diestros cantores y maestros de capilla”.¹⁶ También los franciscanos de Guadalajara informaban hacia 1570 que en la Custodia de Jalisco —aún dependiente de la provincia de

San Pedro y San Pablo de Michoacán— había en cada convento un “indio maestro”, quien enseñaba “a leer, escribir, y contar, y tañer, a todos los muchachos que se quisieren enseñar, y así son ya muchos diestros en el canto y música”.¹⁷ De estos testimonios se deduce que el ciclo de la tradición se había instalado entre la población indígena, incluso sin necesidad de la mediación de los frailes y clérigos europeos.

Tradiciones de canto en las catedrales novohispanas

En los archivos de las catedrales novohispanas abundan también las noticias sobre la presencia de algunas de las tradiciones que establece Fiorrentino, especialmente el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y el fabordón. No podría ocurrir de otra manera, pues las catedrales americanas fueron herederas en gran medida —en organización, en costumbres litúrgicas y en muchos otros aspectos— de sus homólogas en la península ibérica.

Por ejemplo, a fines del siglo XVI se contrató a un músico en la Catedral de México para enseñar tales tradiciones a los niños. El 13 de julio de 1599 el cabildo eclesiástico decidió lo siguiente:

Este día, por muerte del padre Barrientos, que tenía a cargo los niños del coro, se nombró por

14 *Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de Mexico: Segun el orden del capitulo general de Roma, el año de 1700* (México: Miguel de Rivera Calderón, 1703), 23, 34.

15 Pedro Salguero, *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N. P. San Agustín* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1664), 28v.

16 Juan de Torquemada, *Tercera parte de los veynte y un libros rituales y monarchia indiana con el origen y guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra* (Sevilla: Mathias Clavijo, 1615), 243.

17 “Relación que los franciscanos de Guadalajara dieron de los conventos que tenía su orden, y de otros negocios generales en aquel reino”, en *Códice franciscano*, p. 169. Lamentablemente no conocemos la información que al respecto debieron proporcionar los franciscanos de Michoacán para la visita del licenciado Juan de Ovando al Consejo de Indias hacia 1569-1570, a cuyo interrogatorio responden estos informes de los religiosos de México y Guadalajara. En un documento de este tipo debieron informar los religiosos michoacanos sobre las características de la enseñanza en los conventos de esta provincia.

su maestro y con el salario que el dicho difunto tenía, a Francisco de Covarrubias, ministril, porque así pareció ser muy conveniente, para enseñarles canto llano, de órgano y contrapunto.¹⁸

Poco después, al inicio del siglo XVII, las actas de cabildo indican que estaban presentes también estas tradiciones en la Catedral de Valladolid de Michoacán. En 1606 el cabildo acordó:

que el dicho Luis de Montes de Oca se recibe por cantor que cante su voz de contralto y contrapunto [...], y que todos los días tenga lección pública de canto llano y de órgano de diez a once en esta catedral enseñando a todos los que vinieren a aprender, y a los tiples y cantores de la iglesia.¹⁹

El término que se usaba en la época para designar la acción de improvisar una segunda línea melódica sobre la principal era “echar contrapunto”, como se puede ver en las actas capitulares de la Catedral de Puebla en 1679, cuando se presentó a oposición por el magisterio de capilla el cantor Agustín de Leiba; a este pretendiente, como parte del examen, se le mandó que entrara a dirigir la capilla y “echar el contrapunto”.²⁰ Respecto de ese mismo examen, en el cual salió triunfador el otro contendiente, Antonio de Salazar, un acta posterior registra que, entre

otras cosas, a ambos se les mandó cantar sobre un libro de canto de órgano o polifonía, tapando una voz “para que la supliesen”; además de cantar “en otro de canto llano, echando contrapunto”, es decir, improvisando una segunda línea melódica sobre el canto llano escrito en el libro.²¹

Por lo que respecta al fabordón, tenemos menciones explícitas de su uso en la Catedral de México en 1700 y en 1742.²² Asimismo, en un *Manual de ceremonias* de la Catedral de Valladolid de Michoacán formado a fines del siglo XVIII, se hace referencia al canto del himno *Iesu corona* y de salmos de vísperas *de commune virginum* “de fabordón” en el marco de la procesión de la fiesta de San Ramón Nonato.²³

A partir de los indicios aquí presentados, queda claro que el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y el fabordón eran tradiciones de canto presentes en las catedrales novohispanas, tanto en la enseñanza como en la práctica litúrgica. El ciclo de la tradición estaba en plena marcha también en estas instituciones. En el cuadro 1 resumo los elementos del ciclo de la tradición respecto de las prácticas de canto eclesiástico en las catedrales, así como en las parroquias, doctrinas y capillas de visita situadas en ámbitos indígenas.

18 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 4, fol. 225v., 13 de julio de 1599.

19 Archivo Capitular de la Catedral de Morelia (ACCM), *Actas de cabildo*, libro 1, fol. 183v., 16 de noviembre de 1606.

20 Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante AVCMP), *Actas de cabildo*, libro 17, fol. 244v., 23 de junio de 1679.

21 AVCMP, *Actas de cabildo*, libro 17, fol. 247-248, 11 de julio de 1679.

22 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 25, fs. 160v-161, 9 de marzo de 1700; y libro 36, fs. 29-29v., 12 de enero de 1742.

23 *Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán* (manuscrito), 1850. Se trata de una copia del original escrito en la segunda mitad del siglo XVIII durante la gestión episcopal de fray Antonio de San Miguel Iglesias, según se dice en el prólogo.

Cuadro 1. El ciclo de la tradición en catedrales y en ámbitos indígenas.

Elementos del ciclo de la tradición	Catedrales	Parroquias, doctrinas y visitas en ámbitos indígenas
1. Sujeto que transmite o entrega.	Maestros de capilla, sochantres, cantores, ministriles a quienes se da salario como maestros de “los niños del coro”.	Primer momento: frailes y clérigos seculares. Segundo momento: cantores indígenas formados en las prácticas de canto eclesiástico.
2. Acción de transmitir o entregar.	Escoleta, colegios de infantes (donde los hubo).	1. Cantores especializados: escuelas de cantores anexas a conventos o parroquias. 2. Pueblo en general: enseñanza del catecismo, canto de la doctrina y “canciones devotas” como acto devocional.
3. Contenido de la tradición.	Canto llano, canto de órgano, contrapunto, fabordón.	1. Cantores especializados: canto llano, canto de órgano, contrapunto, fabordón. 2. Pueblo en general (hombres y mujeres): fabordón y polifonía popular.
4. Sujeto que recibe.	Seises, mozos de coro, clérigos al servicio de la catedral.	1. Cantores especializados (hasta el presente). 2. Pueblo en general (hasta el presente).
5. Acción de recibir.	Se deduce de la continuidad de la tradición hasta el siglo XIX. De acuerdo con Giuseppe Fiorentino, “las capillas musicales catedralicias tuvieron una función fundamental en la formación de músicos profesionales: la misma estructura que proveía la música para las ceremonias de culto era la que se encargaba también de la formación de los cantores”. (Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado”, 147).	Se deduce de la continuidad de la tradición hasta el presente. De acuerdo con fray Juan de Torquemada, después de las primeras enseñanzas del canto por los frailes, los indios continuaron enseñándolo “unos a otros”. (Juan de Torquemada, <i>Tercera parte de los veynete y un libros rituales de monarquía indiana con el origen y las guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra</i> . Sevilla: Mathias Clavijo, 1615, 243).



Figura 1. ACCMM, Cantoral M01, f. 079v-080r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.



Figura 2. ACCMM, Cantoral M01, f. 082v-083r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

***Et incarnatus est*: prácticas de ornamentación del canto monódico en los cantorales de la Catedral de México**

En los cantorales de la Catedral de México es posible encontrar indicios sobre la continuidad y las transformaciones de algunas de las tradiciones de canto eclesiástico antes referidas. Algunos de estos libros contienen posibles indicios de prácticas de oralidad secundaria, como el contrapunto o el fabordón, que servían para ornamentar el canto llano. Ejemplo de ello es el cantoral M01 de la Catedral Metropolitana de

México, que contiene obras –sobre todo del siglo XVIII– para ser cantadas en el marco de la misa. Como podemos ver en la fig. 1, se trata de canto monódico. A partir de las palabras *Et incarnatus est* (fig. 2), el texto está escrito en color rojo.

Se trata del *Credo* –oración que se reza o se canta en la segunda parte de la misa, después de la homilía o sermón (véase el esquema general de la misa en el cuadro 2)–, que en términos generales es la declaración pública de un católico respecto de sus creencias y de su adhesión a la Iglesia.

Cuadro 2. Partes cantadas de la misa en la liturgia tridentina y en la época posterior al Concilio Vaticano II.²⁴

Propio	Ordinario	Equivalente en la liturgia post Vaticano II
Introitus		Canto de entrada
	Kyrie Eleison	Señor, ten piedad
	Gloria in excelsis	Gloria
Alleluia		Aleluya
	Credo	Credo
Offertorium		Ofertorio
	Sanctus	Santo
	Agnus Dei	Cordero de Dios
Communio		Comunión

24 Este esquema se basa en general en la propuesta de Juan Carlos Asensio Palacios, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Música, 2011), 190.

La frase resaltada en rojo en la fig. 2 son las palabras: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est*, que en la versión en español actualmente en uso se traduce como: “Y por obra del Espíritu Santo se encarnó de la Virgen María y se hizo hombre”. Resaltar en rojo esta frase en el cantoral referido indica retóricamente que son las palabras más importantes en el Credo, porque se trata del misterio de la Encarnación de Cristo en el que se sustenta la religión católica. En los manuales litúrgicos antiguos se mandaba que, al llegar a este punto durante el rezo o canto del Credo, los fieles debían ponerse de rodillas. El *Costumbrero* de la Catedral de México señala al respecto lo siguiente:

El preste en el altar mayor entonará el Credo, y Su Ilustrísima con el venerable cabildo lo rezará hincándose al *et incarnatus*, y acabado de rezar se sientan, y la capilla de músicos sigue cantando con solemnidad el credo, y llegando a las mismas palabras: *et incarnatus*, se hincarán todos, menos los señores preste y ministros del altar, que sólo se quitarán el bonete.²⁵

Pero a través de las sonoridades también debía resaltarse esta frase, marcando un contraste con el resto de las palabras. En ese sentido, es posible que estas palabras específicamente fuesen ornamentadas improvisando una segunda línea melódica —en contrapunto o en fabordón— para darles el realce aludido, dado que la práctica de adornar y resaltar esta frase era co-

mún desde el siglo xv en Europa.²⁶ Incluso en contextos como en el Escorial, donde el uso de la polifonía escrita estaba prohibida por orden de Felipe II buscando la austeridad del canto eclesiástico, se usaba el fabordón como procedimiento que permitía resaltar aquella frase;²⁷ esto nos muestra también que tales prácticas no eran consideradas polifonía —o canto de órgano, en la terminología de la época—, sino una técnica para ornamentar el canto llano.

En las actas de los cabildos eclesiásticos es común encontrar que la tradición es casi siempre preferida frente a la innovación. Incluso después de la Independencia y durante el convulso siglo xix, el puerto más seguro para instituciones eclesiásticas como las catedrales fue el apego a la tradición. Quizá con ello tiene que ver que durante aquel siglo se hayan copiado algunas misas que estaban en uso desde el siglo xviii y que vienen al caso porque contienen pasajes a dos partes que pueden estar relacionados con las prácticas de ornamentación del canto llano aludidas.

26 Antonio Alcalde, *El canto de la Misa. De una “liturgia con cantos” a una “liturgia cantada”* (Santander: Sal Terrae, 2002), 59.

27 Véase al respecto la crónica de fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Madrid: Aguilar, 1963), 333, en la que se menciona que los monjes jerónimos no usaban la polifonía, sino una “consonancia llana que llaman fabordones”; citada por Lorenzo Candelaria, *The Rosary Cantoral. Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo* (Rochester/Woodbridge: University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2008), 182. De acuerdo con Sergi Zauner, para algunos teólogos del siglo xvi como Diego Pérez de Valdivia el fabordón encarnaría el ideal polifónico de la Iglesia contrarreformista (Sergi Zauner, “El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico”, *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (enero-junio 2015): 50-51.

25 Vicente Gómez, *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819* (México: Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004), 99-100.



Figura 3. ACCMM, Cantoral M02, f. 038v.-039r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

Un buen ejemplo de ello lo podemos ver en el cantoral que lleva la signatura M02 y que contiene varias misas. La fig. 3 muestra un Credo; la primera frase: *Credo in unum Deum* no se escribía porque la entonaba el sacerdote que celebraba la misa usando la fórmula melódica correspondiente al modo en que ese Credo estaba escrito. Acto seguido, el coro comenzaba cantando: *Patrem omnipotentem*, etcétera. Como podemos ver en la misma imagen, se trata de canto monódico que se puede caracterizar también como canto figurado, es decir, las figuras son diferentes porque los sonidos que representan tienen diversa duración; por ello también se conoce como canto mensural.²⁸

28 Cabe señalar que el canto figurado estuvo presente en la Catedral de México al menos desde fines del siglo XVII, cuando encontramos en las actas capitulares la primera mención (ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, f. 318, 3 de septiembre

Al llegar a la frase: *Et incarnatus est* (fig. 4) —cuyo importante significado he explicado anteriormente— encontramos que, en lugar de que se use para el texto tinta de otro color, como en el cantoral M01, en este caso hay una segunda línea melódica escrita en notas rojas por encima de la melodía principal, escrita en notas negras. A mi parecer, esto constituye un testimonio del uso de las prácticas de ornamentación del canto

de 1688; en esta sesión se le mandó a un maestro de apellido Carrión continuar como responsable de los libros de canto llano y canto figurado), y hasta fines del XIX, cuando encontramos la última (ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, fol. 079-080, 7 de julio de 1893. El reglamento del Colegio de Infantes aprobado el 7 de febrero de 1893 señalaba que los muchachos debían recibir cada tercer día “cátedra de canto llano, canto figurado, teoría y violín”).



Figura 4. ACCMM, Cantoral M02, f. 040v.-041r. Foto: Silvia Salgado Ruelas.

monódico y señala claramente que se mantuvieron en uso hasta el siglo XIX.²⁹

Sin embargo, en este convulso siglo, que afectó en varias formas a las catedrales mexicanas, es notoria una decadencia reflejada en las prácticas de canto y música eclesiásticas y en la paulatina desaparición de las tradiciones de ornamentación e improvisación. Esto debido a la falta de dinero que repercutió en la carencia de personal suficiente y eficiente, así como a una pre-

caria formación musical y litúrgica de clérigos y músicos empleados. También se hizo notar la influencia de nuevos estilos musicales, aceptados por algunos eclesiásticos, pero duramente criticados por otros al considerar que se trataba de una invasión de la música profana que restaba solemnidad a las ceremonias. Ejemplo de ello es la sesión celebrada el 10 de enero de 1837, en la cual el cabildo de la Catedral de México ordenó, entre otras cosas, que no se tocaran piezas teatrales en ese recinto.³⁰

29 Es necesario tomar en cuenta que manifestaciones como los fabordones, además de ser prácticas de oralidad secundaria, es decir procedimientos de improvisación oral sobre el canto monódico que se hallaba escrito en los cantorales, también se plasmaron en soportes escritos (a dos o más partes) ya desde los siglos XV y XVI (véase Zauner, "El fabordón hispánico como *res facta* salmódica", 54-61), de manera que no resulta extraño que en los cantorales decimonónicos de la Catedral de México aparezcan por escrito ornamentaciones del canto monódico como las que aquí presento.

30 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 123, 10 de enero de 1837. En realidad la presencia de las piezas teatrales o de obras litúrgicas con influencia de la música teatral había sido denunciada desde el siglo XVIII y no sólo en la Nueva España; es conocida la postura del padre Feijoo, quien atribuía la falta de gravedad, devoción y modestia de la música eclesiástica en esa época a la influencia italiana. Al respecto véase Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, I

Estas y otras prácticas fueron vistas como “abusos” y “deformaciones” del canto litúrgico, sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX. En 1902, el maestrescuela de la Catedral de México se lamentaba por el estado del canto eclesiástico en ese recinto:

Siguiendo los puntos propuestos por el señor maestrescuela que quedaron pendientes, se trató sobre los defectos en el coro y en el altar. El mismo señor maestrescuela expuso largamente las deficiencias que se notan en el canto del coro, todo es con el fin de probar que lo que se canta actualmente no es canto llano, ni toledano, ni romano, sino una cosa que no encuentra cómo calificar, pero sí muy impropia de la catedral. Acerca de lo del altar dijo que tampoco los señores que cantan las misas lo hacen como se debe [...]. Y en cuanto a los ministros, exceptuando al Padre Luna, ninguno canta los evangelios y epístolas en el tono debido [...].³¹

En la visión pesimista que presenta el sacerdote aludido, queda claro que el antiguo ciclo de la tradición respecto del canto eclesiástico se hallaba desdibujado en la institución catedralicia.

La reacción contra esos “abusos” es la que llevó al intento de “restauración” del canto gregoriano, iniciada por los monjes del monasterio benedictino de Solesmes, y a la reforma litúrgica establecida por el *Motu proprio* “*Tra le sollicitudine*” del papa Pío X el 22 de noviembre de 1903.³²

A partir de la promulgación de este documento, en todo el orbe católico los obispos publicaron cartas pastorales e instruyeron a su clero para poner en marcha la renovación de la música litúrgica, sustituyendo las viejas prácticas de canto eclesiástico por la tradición surgida del monasterio benedictino de Solesmes.³³

Para responder al llamado del pontífice, por citar un ejemplo, se fundó en 1914 la Escuela de Música Sacra de Morelia —conocida después con el nombre de Conservatorio de las Rosas— a iniciativa del padre José María Villaseñor, canónigo de la Catedral de Morelia. Villaseñor tenía en mente formar músicos con tres objetivos:

a) cumplir con los lineamientos establecidos en el *Motu Proprio* [...]; b) satisfacer las necesidades musicales en los múltiples templos de Michoacán y demás estados circunvecinos para esplendor del culto y, c) formar en las *Scholae Cantorum* de los templos, los coros que habrían de tomar parte en los servicios litúrgicos.³⁴

El viejo ciclo de la tradición se había roto del todo, y se puso en marcha uno nuevo que tendría como contenido de la transmisión el canto gregoriano de Solesmes. A su vez, dicho ciclo sería interrumpido por una nueva reforma litúrgica a partir del Concilio Vaticano II, celebrado a mediados de la década de 1960. Sin embargo, existen indicios de que algunas de

(Madrid: D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778), 279, 296.

31 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, 23 de enero de 1902.

32 Ismael Fernández de la Cuesta, “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2 (1991): 481-488.

33 Véase Ángel Medina, “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”, *Música oral del sur*, núm. 8 (2009): 11-23.

34 Hirepan Solorio Farfán y Raúl Wenceslao Capistrán Gracia, “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”, *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, vol. 8, núm. 15 (2020): 32.

las antiguas tradiciones de canto planteadas por Fiorentino, como el canto monódico o los procedimientos de improvisación oral usados para ornamentar aquél, permanecieron vivas —al menos parcialmente— en otros lugares en los que fue más difícil implementar aquellas reformas. A continuación presentaré un caso concreto.

Santa María Ostula, la pervivencia de una tradición

Desde la época colonial, las catedrales fueron importantes centros de irradiación cultural, pues eran capitales de extensos territorios —conocidos como diócesis u obispados— en los cuales estaban establecidas varias parroquias para la atención espiritual de la población. Muchos de los sacerdotes que ocuparon las parroquias fueron formados en las escoletas y los colegios de infantes de las catedrales donde, entre otras cosas, aprendieron el canto eclesiástico a partir de las tradiciones que presenté anteriormente, y luego posiblemente lo transmitieron en las parroquias del obispado, incluidas aquellas con población indígena.³⁵

Un caso concreto en el que aún encontramos vivas algunas de estas tradiciones es Santa María Ostula, una comunidad indígena nahua

situada en la Costa-sierra de Michoacán. Es difícil rastrear en fuentes escritas el proceso histórico concreto por medio del cual los saberes litúrgicos y musicales fueron transmitidos a la población de este lugar desde la época colonial, pero sabemos que la conversión —y posiblemente con ella la transmisión de saberes litúrgico-musicales— fue iniciada por los franciscanos y, especialmente, los agustinos que establecieron misiones en la costa de la Mar del Sur (el Pacífico) a partir de la década de 1530; sabemos también que desde la década de 1570 aquella región, conocida como la provincia de los Motines,³⁶ fue administrada por sacerdotes seculares que dependían del obispado cuya sede se encontraba en la ciudad de Valladolid de Michoacán; por tanto, era la catedral de aquella ciudad la que regía en términos litúrgicos y musicales para todas las parroquias de la diócesis y sus visitas, incluido el pueblo de Ostula.³⁷

Si bien no contamos con muchos más indicios sobre dicho proceso a partir de la documentación, en cambio existen aún ciertas personas

35 Aún falta para el Obispado de Michoacán un estudio como el de Taylor sobre los clérigos seculares para el caso de la Arquidiócesis de México (véase William Taylor, *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. 2 vols. (Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999). Pero es posible inferir que en la diócesis michoacana los sacerdotes diocesanos, auxiliados por las personas que Taylor define como las “redes seculares” de los párrocos, tuvieron también un papel importante en asuntos como la intermediación entre las autoridades eclesiásticas y la feligresía, así como en la transmisión de saberes como los catequéticos, litúrgicos y sonoros o musicales.

36 Existen diversas interpretaciones sobre el origen del nombre de esta provincia. Entre las más presentes está la incidencia de constantes rebeliones o “motines” por parte de los pobladores indígenas de la región; se habla también del acontecimiento de un motín de marineros contra su capitán frente a las costas de la Mar del Sur; por último, se habla de la derivación del término de una lengua indígena, posiblemente el náhuatl. Véase David Figueroa Serrano, “Litorales de la memoria: un acercamiento a la percepción del territorio y las relaciones interétnicas en Pómaro, una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán”, tesis de doctorado en Ciencias Humanas en el área de Estudios de las Tradiciones (El Colegio de Michoacán, 2012), 130-131.

37 Antonio Ruiz Caballero, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula”, tesis de doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2021).

cuyo testimonio de carácter oral puede ayudar a trazar la posible relación entre las prácticas conservadas en Ostula y las que en otro tiempo existieron en las iglesias novohispanas y mexicanas, según vimos en los apartados anteriores. En Ostula existe un grupo de “cantores oficiales” formado por cuatro personas: Celerino Martínez Mata –quien funge como maestro cantor o coordinador de la cantoría–, Nicomedes Domínguez Flores, Rómulo Balvino Macías y Gelasio Nemesio Alejo. Estas personas mantienen viva la tradición del canto litúrgico en latín para la mayor parte de las fiestas religiosas. El canto en lengua latina se usa sobre todo en ceremonias que derivan de la liturgia tridentina como las *vísperas*, *laudes* y *tercias* que se cantan en las fiestas principales, además de otras ceremonias como el Oficio de Tinieblas, que tiene lugar en Semana Santa.³⁸ Cabe señalar que estos cantores saben leer los textos, aunque no conocen el significado de las palabras en latín; dichos textos están consignados en libros, cuadernos copiados a mano y fotocopias. En cuanto a las melodías, los cantores las saben de memoria, por lo que en este caso podemos hablar de otro tipo de oralidad secundaria que depende de la lectura de los textos, pero no de la notación musical.

La mayor parte del repertorio en latín se canta a dos partes –sobre todo los salmos y los himnos interpretados en las ceremonias mencionadas– aunque está presente también el canto monódico en otras partes de la liturgia como las antífonas, oraciones, bendiciones, entre otras. En otro lugar he analizado más de-



Figura 5. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (carátula).

Foto: Antonio Ruiz C.

tenidamente este repertorio, sobre todo el que está ligado a la Cuaresma y la Semana Santa,³⁹ pero en este caso basta decir que considero que es heredero del canto llano, y de las prácticas de ornamentación de éste, especialmente del fabordón y de la “polifonía popular” de la que trata Giuseppe Fiorentino recuperando a Tomás de Santa María.

Los cantores aún recuerdan cuando, en la década de 1970, los sacerdotes llevaron a Ostula la noticia de que se realizarían cambios en la liturgia por orden del Vaticano. A partir de entonces la misa fue celebrada en español, desde luego sin

38 Ruiz, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano”, 154-161.

39 Ruiz, “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano”, 289.

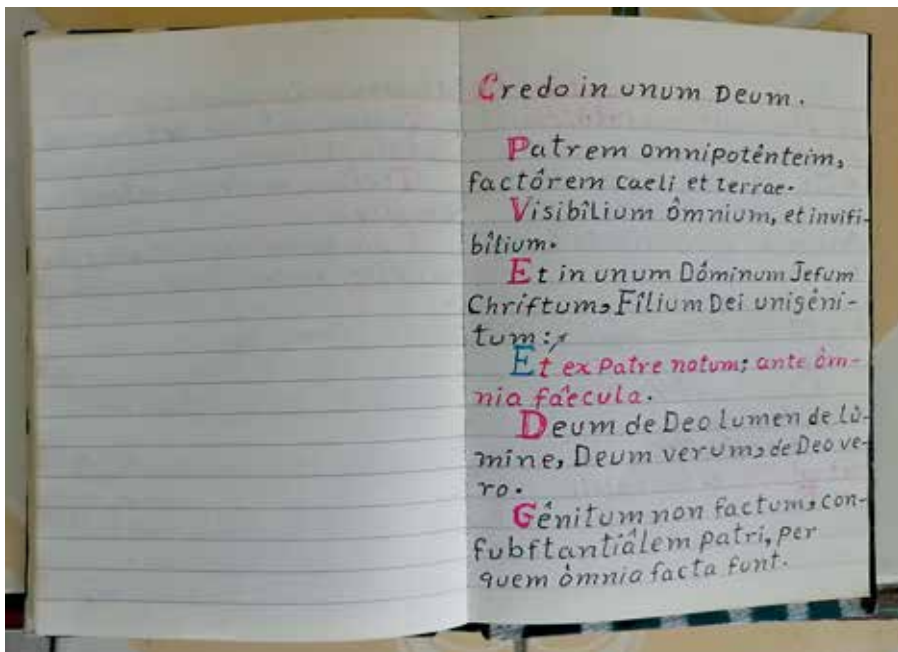


Figura 6. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (Credo).

Foto: Antonio Ruiz C.

la participación de los cantores, y desde entonces a la fecha ha existido presión por parte de los ministros para que la cantoría deje de celebrar otras ceremonias con canto en latín por no estar acordes con la liturgia oficial en uso.⁴⁰

Sin embargo, el maestro cantor, don Celerino Martínez, aún recuerda los “tonos”⁴¹ de gran

parte de la “misa cantada”, incluido el Credo. En uno de los pequeños cuadernos copiados a mano que el cantor posee —que en la portada tiene escrito precisamente el título “Misa cantada en latín” (fig. 5)—, podemos ver escrito ese texto en la antigua lengua litúrgica, sin notación musical (figs. 6 y 7), y es muy interesante que, al igual que en los cantoriales de la Catedral de México que presenté líneas arriba, la frase: *Et incarnatus est* está resaltada, en este caso con tinta de color azul y con otro tipo de letra (fig. 7). El texto del Credo a su vez fue copiado de un antiguo misal que los cantores guardan en un mueble ubicado

40 Entrevista realizada por el autor a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.

41 Es el término local o *emic* para referirse a la melodía propia de cada canto, que le da identidad frente a otros.

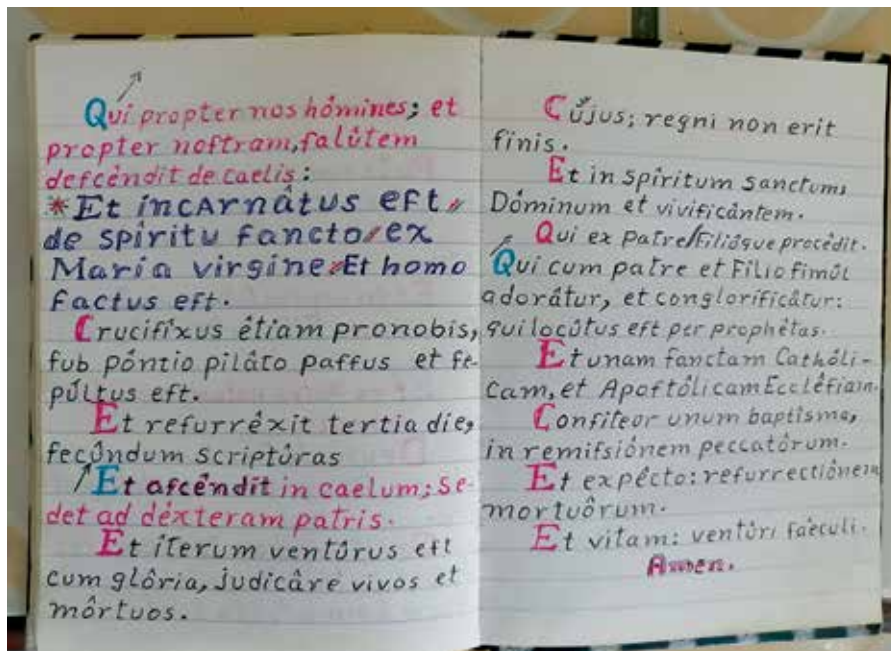


Figura 7. Celerino Martínez, cuaderno de la misa cantada en latín (Credo). Foto: Antonio Ruiz C.

en el coro de la iglesia;⁴² en ese libro, asimismo, podemos ver que la frase *Et incarnatus est* está señalada por medio de un asterisco, indicando posiblemente también un cambio en la voz para recitarla o cantarla (fig. 8).

Al ser cuestionado sobre estas señales distintivas de la frase *Et incarnatus est* en el cuaderno, el cantor respondió lo siguiente:

En el credo en español hay un momento en que le hacen una reverencia, la gente como que se postra, se hinca, y hacen una reverencia [...]. Entonces, en latín, esa parte [...] en ese tiempo hasta el sacerdote está de rodillas y terminándose eso se vuelve a sentar en su lugar y sigue el canto como lo iban haciendo. Como que le guardaban un respeto, una... una reverencia.⁴³

42 No conozco los datos de la edición, pues no cuenta con portada que dé cuenta de ellos, pero de las aprobaciones que contiene se infiere que puede tratarse de una edición del siglo XVIII.

43 Entrevista realizada por Antonio Ruiz Caballero a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.



Figura 8. Misal perteneciente a la cantoría de Ostula, ca. siglo XVIII. Foto: Antonio Ruiz C.

Don Celerino recuerda que, cuando aún estaba en uso la misa en latín, el sacerdote iniciaba con la entonación *Credo in unum Deum*, misma que aparece escrita en el cuaderno (véase fig. 6 y apéndice) y cuya melodía tiene bastante correspondencia con la entonación para los domingos y la infraoctava que aparece en el misal antiguo (fig. 8); acto seguido continuaban los cantores entonando el resto de la obra a dos voces. En la memoria del cantor aún se conservan las dos líneas melódicas, y fue capaz de cantarlas, aunque con alguna dificultad, sobre todo la más aguda, porque las notas más altas no están dentro de su rango vocal. A partir de la grabación obtenida realicé una reconstrucción parcial de la obra, que incluyo como apéndice.

En ese apéndice podemos ver que se trata de una obra en ritmo ternario, al igual que el Credo contenido en el cantoral M02 de la librería de cantorales del ACCMM. Sin embargo, exactamente al contrario del Credo de la catedral, cantado monódicamente con ornamentaciones en bifonía, en Ostula la mayor parte del Credo se cantaba a dos partes, mientras que el *Et incarnatus est* se cantaba de manera monódica y con un ritmo más flexible y pausado. Pero el principio retórico es el mismo, esa importante frase es resaltada por medio de un cambio notable en la melodía, el ritmo y el adorno.

Reflexiones finales

Durante los tres siglos que abarca el periodo vi-reinal, la cultura sonora eclesiástica europea fue transmitida y arraigó en la Nueva España, desde las catedrales hasta las parroquias y capillas de visita ubicadas en la periferia de los obispados, incluidas aquellas con población indígena. Además del canto llano, en las catedrales estuvieron

presentes otras tradiciones consideradas propias de cantores especializados, como el canto de órgano o polifonía y el contrapunto improvisado, pero también tuvo amplio uso el procedimiento más sencillo conocido como fabordón. En los ámbitos indígenas existen indicios de la transmisión de las mismas tradiciones de canto, pues allí se formaron grupos de músicos y cantores cuyos integrantes de igual manera tuvieron cierto grado de especialización; pero también se generalizó el uso de procedimientos más simples, como el llamado “polifonía popular” por Giuseppe Fiorentino, propio de aquellos que no conocían la lectoescritura musical y que constituían la mayor parte de la población.

En ambos casos se generaron ciclos de tradición que aseguraron la continuidad de tales prácticas durante siglos. A pesar del prestigio del cual gozaba la tradición frente a la innovación, las catedrales —al ser los centros litúrgicos y musicales rectores de las diócesis, y al tener una relación directa con la autoridad de Roma después de la Independencia— fueron más permeables a los cambios, sobre todo a aquellos generados por reformas litúrgicas profundas como las que iniciaron con el *Motu proprio* de Pío X o por el Concilio Vaticano II, que determinaron el fin de los correspondientes ciclos de tradición.

En cambio, en contextos de la periferia de ciertas diócesis como la de Michoacán, como es el caso de la comunidad indígena nahua de Santa María Ostula, la introducción de tales reformas fue un proceso más complicado debido a factores como la lejanía con respecto al centro episcopal, las condiciones históricas de aislamiento y la tendencia a conservar las costumbres por estar estrechamente ligadas a la organización comunitaria y a las identidades locales.

En el caso de esta comunidad, el ciclo de la tradición que atañe a prácticas de canto en latín derivadas del canto llano, el fabordón y la polifonía popular continúa su marcha, si bien actualmente está amenazado por nuevos factores como el cambio cultural motivado por la migración, el contacto más constante de sus pobladores con personas y grupos ajenos —incluido el turismo nacional y extranjero— o la influencia de los medios masivos y las redes sociales, entre otros elementos que afectan sobre todo a las generaciones más jóvenes, lo que deriva en la posible interrupción del ciclo en el mediano plazo.⁴⁴

El estudio comparativo de las tradiciones musicales en ámbitos aparentemente tan diferentes como las catedrales y las comunidades indígenas, tanto a nivel sincrónico como diacrónico, puede ayudar a comprender mejor ambos casos. La tradición viva del canto en latín —monódico y a dos partes— en una comunidad como Ostula puede ayudar a entender cómo funcionaron en otro tiempo la liturgia y el canto que le era propio en las catedrales y en otras iglesias, y especialmente cómo funcionaban algunas técnicas de ornamentación del canto llano. En sentido inverso, no es posible entender la tradición de canto en Ostula sin recurrir al estudio de las tradiciones litúrgicas y musicales que en el pasado funcionaron en las catedrales y otras instituciones eclesiásticas, desde donde irradiaron a otros lugares de las diócesis, incluidas las parroquias y visitas situadas en ámbitos con población indígena.

44 Es necesario también llamar la atención sobre el tipo de valoración que se hace en la comunidad acerca de estas prácticas en términos de costumbres religiosas y no en el sentido de un patrimonio cultural cuya conservación pueda ser relevante para los pobladores de Ostula, más allá del ámbito religioso.

Abreviaturas

- ACCM: Archivo Capitular de la Catedral de Morelia
 ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
 AVCMP: Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla

Fuentes documentales

- ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1.
 ACCMM, *Actas de cabildo*, libros 4, 22, 25, 36, 74 y 93.
 AVCMP, *Actas de cabildo*, libro 17.

Fuentes manuscritas

- Códice franciscano*, s. XVI.
Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias conforme a los ritos, práctica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán, 1850.

Fuentes orales

- Entrevista realizada por Antonio Ruiz Caballero a los cantores Celerino Martínez Mata, Nicomedes Domínguez Flores y Rómulo Balvino Macías en Ostula, Michoacán, el 3 de marzo de 2022.

Fuentes impresas

- Alcalde, Antonio. *El canto de la Misa. De una "liturgia con cantos" a una "liturgia cantada"*. Santander: Sal Terrae, 2002.
 Alcántara Rojas, Berenice. "Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún". Tesis de doctorado en

- Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
 Asensio Palacios, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Música, 2011.
 Benavente, Toribio de ["Motolinía"]. *Historia de los indios de la Nueva España*, edición estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
 Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.
 Candelaria, Lorenzo. *The Rosary Cantoral. Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*. Rochester/Woodbridge: University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2008.
 Canguilhem, Philippe. "Toward a stylistic history of *Cantare super librum*". En *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*, edición de Massimiliano Guido, 55-71. London/New York: Routledge, 2017.
Cartas de Indias. Madrid: Ministerio de Fomento, 1877.
 Cruz y Moya, Fray Juan José de la. *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, II. México: Librería de Manuel Porrúa, [1955].
 Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*, I. Madrid: D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778.
 Fernández de la Cuesta, Ismael. "La restauración del canto gregoriano en la España del

- siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2 (1991): 481-488.
- Figueroa Serrano, David. “Litorales de la memoria: un acercamiento a la percepción del territorio y las relaciones interétnicas en Pómaro, una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán”. Tesis de doctorado en Ciencias Humanas en el área de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2012.
- Fiorentino, Giuseppe. “La música de «hombres y mujeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1 (junio de 2008): 9-39.
- _____. “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”. En *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, coordinado por Amaya García Pérez y Paloma Otaola González, 147-160. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- Gómez, Vicente. *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819*. México: Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XV, núm. 59 (1994): 135-149.
- Macchiarella, Ignazio. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1995].
- _____. *Manual summa de las ceremonias de la provincia de el santo evangelio de Mexico: Segun el orden del capitulo general de Roma, el año de 1700*. México: Miguel de Rivera Calderón, 1703.
- Medina, Ángel. “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”. *Música oral del sur*, núm. 8 (2009): 11-23.
- Ruiz Caballero, Antonio. *Música y cultura sonora para una cristiandad india: los tarascos en el Obispado de Michoacán, 1525-1701*. Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- _____. “Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula”. Tesis de doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2021.
- Salguero, Pedro. *Vida del venerable P. y exemplarissimo varon, el M. F. Diego Basalenque, provincial que fue de la Provincia de San Nicolas de Michoacan, de la orden de N. P. San Agustin*. México: Viuda de Bernardo Calderon, 1664.
- Sigüenza, Fray José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Solorio Farfán, Hirepan y Raúl Wenceslao Capistrán Gracia. “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”. *Magotzi. Boletín*

Científico de Artes del IA, vol. 8, núm. 15 (2020): 27-38.

Taylor, William. *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. 2 vols. Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999.

Torquemada, Juan de. *Tercera parte de los veynte y un libros rituales y monarchia indiana con el origen y guerras de las Yndias Occidentales, de sus pobladores, de su descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra*. Sevilla: Mathias Clavijo, 1615.

Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Zauner, Sergi. “El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico”. *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (enero-junio 2015): 47-77.

Fuentes electrónicas

<http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca>

Apéndice: Credo de la tradición de Santa María Ostula.

Criterios de notación

1. La obra se ha notado a partir de la altura real registrada en la grabación de campo, realizada en Ostula el 5 de marzo de 2022: <http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca/>
2. La notación que propongo es solamente una aproximación, un esquema de referencia para visualizar los principales movimientos de las voces, pero en la grabación es posible escuchar pequeños adornos difíciles de registrar por escrito.
3. En el texto he tratado de representar de manera aproximada la pronunciación de los cantores que, en lo que respecta a la división silábica, no corresponde a las reglas ortográficas de la lengua latina, sino que se aproximan más a las del castellano. La pronunciación del latín se realiza a partir de la fonética del español mexicano, y en ocasiones incluso sustituyen claramente palabras en latín por castellano.

Credo (Tradición de Ostula)

Intérprete: Celerino Martínez Mata

Celebrante

Cre - - do in u - num De - um.

Cantores

Pa - trem om-ni-po - ten - - - tem, fac - to - rem ce - le - te - rre.

Vi - si - bi - lium om - - - nium et in - vi - si - bi - - - lium.

Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chris - tum Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum.

Et ex Pa - tre na - - - tum, an - te om - nia se - - - cu - la.

De - um de - De - o, lu - men [luz] de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Ge - ni - tum non fac - - - tum, con - subs - tan - cia - lem Pa - [tri] per quam om - nia fac - ta sunt.

Qui prop - ter nos ho - mi - ne, et prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de ce - lis.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - - - - - cto

ex Ma - ria Vir - gi - ne: et ho - mo fa - - - - - ctus est.

Cru - ci - fi - xus e - ciam pro - no - bis, sub Pon - cio Pi - la - to pas - sus et se - pul - tos es.

2

Et re-su-rre-xit ter-cia di - e, se-cun-dum Es-cri-tu - ras.

Et as - cen - dit in ce - lo se-de-a-dex-te-ram Pa - tris.

Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glor - ria, ju - di - ca - re vi-vos et mor - tuos.

Cu - jus reg-ni non e-rit fi - nis.

Et in Es - pi-ri-tum San - tum Do-mi-num et vi-vi - fi - can - tem:

Qui ex Pa - tre Fi - lio que pro - ce - dit.

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a - do - ra - tur, et con-glo - ri - fi - ca-tur qui lo-cu-tus est per pro-fe - tas.

Et u-nam sanc-tam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam cum E - cle - siam.

Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re-mi - sio - nem pec - ca - to - rum.

Et ex - pec - tum re - su-rrec - tio - nem mor - tuo - rum.

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men.

Notas curriculares

ANALÍA CHERÑAVSKY

Es docente e investigadora de tiempo completo en el Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, en Foz de Iguazú, Brasil. Es responsable de las cátedras de Canto e Historia de la Música. Sus investigaciones, por un lado, se dedican a la teoría y didáctica de la historiografía de la música, y por otro, a la canción latinoamericana. Es coeditora del catálogo impreso y corresponsable del OPAC del *Archivo de música* de la Catedral de México, en el marco del Proyecto Musicat-ADABI. También es cantante; en 2022 lanzó el disco *Movimiento*, dedicado a la cantautoría del Uruguay, y realizó el proyecto “Arriba la mezcla”, apoyado por Ibermúsicas.

DREW EDWARD DAVIES

Es profesor asociado de Musicología y jefe del departamento de Estudios Musicales en la Northwestern University, donde sus investigaciones enfocan la música en la Nueva España, siglos XVI-XIX. Es coordinador académico del proyecto MUSICAT en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2021 es presidente de la Society for Eighteenth-Century Music. Con Javier Marín-López, es coeditor de la serie *Ignacio Jerusalem (1707-1769). Obras Selectas/Selected Works*, publicada en Madrid por Dairea Ediciones (2019). También es editor de *Manuel de Sumaya: Villancicos from Mexico City* (2019) y *Santiago Billoni: Complete Works* (2011), los dos de A-R Editions (Middleton, Wisconsin), y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (UNAM, 2013). Sus artículos y ensayos han sido publicados por las revistas *Early Music*, *Sanctorum*, *Revista Portuguesa de Musicologia* y en las colecciones *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment* (2019), *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (2019), entre otras.

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

Doctora en Historia del Arte. Clavecinista solista, graduada en el Bach Conservatorium de Ámsterdam. Investigadora titular de tiempo completo en el área de música

colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Coordina desde 2001 el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Autora de tres obras de música escénica. Ha editado libros y publicado en México y España artículos de musicología histórica enfocados desde la historia cultural. Premios y reconocimientos: grado de Caballero de la Orden de Orange Nassau, medalla Águila de Tlatelolco, medalla al mérito académico “Alfonso Caso”, premio Caniem al Arte Editorial, reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz, premio Universidad Nacional en Investigación en Artes.

MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL

Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid (España) y obtuvo la maestría y el doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ambas con mención honorífica. Desde 1985 hasta 1991 trabajó como investigadora en el Museo Nacional de Arte. De 1991 a 1993 colaboró en la elaboración del nuevo guion museológico del Museo de América de Madrid. Actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas en el área de arte moderno. Cuenta, entre sus publicaciones, con nueve guías de los fondos del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud y artículos para catálogos de exposiciones sobre arte novohispano y del siglo XIX. Destacan sus estudios sobre el arte de la cera en México, con dos libros, y su participación en el *Catálogo de obras del siglo XIX* de la colección del Banco Nacional de México. En 2010 publicó el libro *Celebraciones porfirianas de las fiestas familiares a la conmemoración de la Independencia, 1876-1910*. Además, tiene diversos artículos y ponencias sobre artistas viajeros y el desarrollo de la litografía y el grabado popular.

OLIVIA MORENO GAMBOA

Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora Titular de Tiempo Completo del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y profesora del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma entidad. Miembro de SNI-Conacyt. Sus principales líneas de investigación son la historia del libro y la edición en el periodo colonial, y la cultura musical en el siglo XIX. Es miembro del seminario permanente Historia de la Iglesia (IIH-UNAM/ICSYH-BUAP). Ha publicado los libros *¿Autor devoto o refinado hipócrita? Fernando Martagón en la Inquisición* (2021), *Las letras y el oficio. Novohispanos en la*

imprenta. México y Puebla. Siglo XVIII (2018), *Circulación y comercio de libros en Nueva España. Dos autos de la Inquisición* (1757 y 1802) (2016), *La librería de Luis Mariano de Ibarra. Ciudad de México, 1730-1750* (2009), y *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México. 1866-1910* (2009). También ha publicado artículos en revistas académicas y de divulgación, y capítulos en libros colectivos.

ANTONIO RUIZ CABALLERO

Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Investigador Nacional SNI nivel I. Profesor investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, e investigador en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (UNAM-ENES Morelia). En 2018-2019 realizó una estancia posdoctoral en el proyecto Conacyt 153109 “Catálogos de los libros y papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México” del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, del cual es integrante desde 2006. Cuenta con publicaciones sobre todo en las líneas de Historia social y cultural de la música, Historia de la Iglesia y Patrimonio cultural, principalmente en Nueva España y México. Entre las más recientes se cuentan las siguientes: “Paisajes sonoros devocionales: el canto colectivo en el proceso evangelizador de Michoacán, siglos XVI y XVII”, en *La conquista de Tenochtitlán y las otras conquistas. Edición conmemorativa 500 años*, coord. Pilar Regueiro Suárez, ed. Miguel García Audelo, 328-366 (San Antonio: UNAM San Antonio, Biblioteca de Arte & Cultura, Archivo de la Provincia Agustiniense de Michoacán, 2022); “Reglas que se guardan en el choro de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán: texto, contexto y reflexiones”, en *Cabildos eclesiásticos en Hispanoamérica: ceremonias, símbolos, poder*, coords. Leticia Pérez Puente y José Gabino Castillo Flores, 247-277 (México: UNAM-II-SUE, 2021).

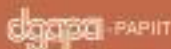
SILVIA SALGADO RUELAS

Es maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Desde 1982 trabaja en la UNAM; actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, profesora del Colegio de Bibliotecología y tutora del posgrado en Bibliotecología y Estudios de la Información. Desde 2005 es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente con sede en Instituto de Investigaciones Estéticas, así como

del Seminario de Sermones en Mexicano del Instituto de Investigaciones Históricas y del Seminario de Estudios Retóricos, Filológicos y Humanísticos. Sus publicaciones más recientes son “Los libros de coro de la Nueva España”, en *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica*, publicado en 2020; “La conformación de la librería coral de la Catedral de Durango”, en *Arte y música en la Catedral de Durango, archivos y documentos*, editado junto con Adolfo Martínez Romero y publicado en 2021; “Reconstrucción de una biblioteca personal a partir de las fuentes textuales en un manuscrito: el caso de Pedro Alonso O’Crouley (1774)”, con Argentina Enríquez, en *Biblioteca: conocimiento, prestigio y memoria (siglos XIV-XIX)*, Zaragoza, España, 2022, y “Aproximación codicológica al manuscrito 1482 de la Biblioteca Nacional de México”, con María de Jesús Ruiz Orihuela, en *Vestigios manuscritos de una nueva cristiandad*, México, UNAM, 2022.

LUISA VILAR-PAYÁ

Es catedrática de la Universidad de las Américas Puebla, donde por quince años fungió, sucesivamente, como directora del Departamento de Artes, decana de Ciencias Sociales y decana de Artes y Humanidades. Actualmente trabaja como investigadora en la misma institución, y sus publicaciones se caracterizan por cubrir un rango amplio de periodos históricos y compositores. Vilar-Payá se especializa en temas de historiografía crítica, estudiados desde las discrepancias políticas que rodean la producción y percepción de obras y repertorios musicales. Recientemente ha trabajado en la comparación de diversas elaboraciones polifónicas del texto *Dixit Dominus* y en el análisis de obras compuestas por Juan Gutiérrez de Padilla. Es doctora por la Universidad de Berkeley, California, y tiene una maestría de la Columbia University, Nueva York.



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UNAM Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música "corta y fácil"	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El Réquiem de Mozart en las bonras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846-1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analia Chertavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

ISSN 2395-8243

