

34



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

**UNA CULTURA EN MOVIMIENTO:
LA PRENSA MUSICAL DE LA
CIUDAD DE MÉXICO
(1866-1910)**



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN

HISTORIA

PRESENTA:

OLIVIA MORENO GAMBOA

Directora de Tesis: Dra. Laurence Coudart



CIUDAD UNIVERSITARIA



OTOÑO 2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A la querida memoria de Biser L. Tihchev,
gran músico y entrañable amigo***
(Mihaylovgrad, 1938 – Cd. de México, 2001)

Agradecimientos

Detrás de esta tesis se halla la presencia de varias personas que en distintos momentos y de diversas formas me ayudaron a realizarlo o a mejorarlo, por lo cual les expreso mi profundo agradecimiento:

A la doctora Laurence Coudart, quien se aventuró a dirigir esta tesis y a lo largo de su realización me brindó sus enseñanzas y su amistad. Sin su orientación y sus consejos no habría podido en verdad llevar a cabo esta tarea, y su rigor y su dedicación son ejemplo a seguir.

A los maestros Guadalupe Curiel y Miguel Ángel Castro, coordinadores del Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, en el que participé como becaria, por su confianza, su apoyo y su comprensión; así como a Lilia Vieyra y Lorena Gutiérrez, integrantes de dicho Seminario, por ofrecerme sus consejos y su amistad.

Al licenciado Liborio Villagómez, Jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, por su diligente ayuda en la localización de varias publicaciones indispensables para mi investigación; y al maestro Karl Bellinghausen, investigador del CENIDIM y catedrático del Conservatorio Nacional de Música, por su generosidad al hacer de mi conocimiento varias fuentes y acervos musicales de mi interés.

A las doctoras Cristina Gómez Álvarez y Antonia Pi-Suñer Llorens, atentas lectoras de esta tesis, por sus opiniones y las recomendaciones que me hicieron para mejorar la versión final.

A mis amigos Víctor López y Jorge Omar Cortés, por su ayuda, sus consejos y su presencia siempre grata y motivante.

A mi hermana Cecilia y a mis padres, Leticia y Ricardo, por el ejemplo, el respeto, la tolerancia, el apoyo y el amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1. EL ESCENARIO: PÚBLICOS, ESPACIOS Y AMBIENTES CULTURALES	7
1.1. La cultura musical femenina	7
1.2. Las tertulias y las sociedades filarmónicas	18
1.3. El Conservatorio Nacional de Música	34
1.4. La ópera y los conciertos	44
CAPÍTULO 2. EL FLORECIMIENTO DE LA PRENSA MUSICAL	56
2.1. Las primeras publicaciones musicales: los "repertorios" de partituras	56
2.2. Los periódicos de música	66
2.2.1. Periodización	67
2.2.2. Periodicidad	72
2.3. El escritor diletante y el músico escritor	77
CAPÍTULO 3. PANORAMA DE LA PRENSA MUSICAL	86
3.1. Objetivos y contenido de los periódicos	86
3.2. Las partituras	111
3.2.1. Autores	113
3.2.2. Géneros musicales	116
3.3. El proyecto cultural de la prensa musical	124
3.3.1. La música como "termómetro" de "ilustración"	124
3.3.2. La música "óptima" para los mexicanos: la ópera	134
CONCLUSIONES	140
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	148
ÍNDICE DE CUADROS Y GRÁFICAS	156

INTRODUCCION

La historia de la prensa mexicana ha sido desde hace varias décadas una rica veta de investigación para estudiosos de diferentes disciplinas sociales y humanísticas. Pero no cabe duda que su estudio –iniciado en la década de 1940 con los trabajos pioneros de María del Carmen Ruiz Castañeda– ha sido realizado principalmente por literatos y comunicólogos. El predominio de los primeros explica que la historiografía de la prensa mexicana (en particular del siglo XIX) esté en buena medida constituida por descripciones de periódicos y revistas de literatura, y estudios sobre géneros y corrientes literarias desarrolladas en estas publicaciones. Estos trabajos utilizan a la prensa como fuente y no como objeto de estudio. Consideramos que los estudios más valiosos sobre historia de la prensa decimonónica que hasta este momento se han dado a luz, son aquellos realizados por los comunicólogos, como el *Escenario de la prensa durante el porfiriato* (1989) de Florence Toussaint, y *De la opinión a la noticia* (1992) de Irma Lombardo.¹

El interés de los historiadores por la prensa es reciente y tal vez por ello todavía no se le valora como objeto de análisis; los historiadores se han servido de ella para estudiar diversos fenómenos, ya sean políticos, sociales o culturales, pero no la han considerado como un fenómeno político, social o cultural en sí. Estudios que relacionen a la prensa con su ámbito social y que expliquen el por

¹ Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía / Universidad de Colima, 1989. Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Kiosco, 1992.

qué de su aparición, de sus objetivos y contenidos, son todavía pocos en nuestro país.²

El presente trabajo constituye un estudio sobre los periódicos especializados en música, publicados en la ciudad de México durante de la segunda mitad del siglo XIX. Tuve la suerte de poder combinar mi interés por el estudio de la prensa con mi afición por la llamada *música clásica*. Lo primero se derivó, en gran medida, de la oportunidad que tuve de trabajar como becario en el Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, dirigido por los maestros Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel. Parte del trabajo llevado a cabo en este Seminario fue la catalogación de publicaciones periódicas decimonónicas, labor que me introdujo al mundo de la prensa mexicana y me hizo conocer a la mayoría de los periódicos musicales aquí considerados. Al tratar de indagar más sobre esta prensa me percaté de que ningún estudio especial se le había dedicado, lo que me decidió a elegirlos como tema de investigación.

El objetivo de esta tesis es explicar cuáles fueron las causas que propiciaron el florecimiento de la prensa especializada en música y determinar cuáles fueron los objetivos, los intereses y las propuestas artísticas y culturales de estos órganos. La hipótesis que guía este trabajo pretende demostrar que la prensa musical decimonónica, más que responder a un proyecto artístico y musical, respondió al proyecto político y social de la élite liberal mexicana.

² Dos trabajos que estudian a la prensa desde esta perspectiva son los de Celia del Palacio, "La disputa por las conciencias: los orígenes de la prensa en Guadalajara", tesis de doctorado en Historia, México, UNAM-FFyL, 1995, y el de Laurence Coudart, "Nacimiento de la prensa pobлана. Una cultura periodística en los albores de la Independencia (1820-1828)", en: Miguel Ángel Castro, coord., *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, México, UNAM-IIB, 2001, pp. 119-135.

Cabe advertir que este trabajo no constituye un análisis musicológico, enfocado a tratar el aspecto formal musical de estas publicaciones. Nuestro análisis es de tipo histórico y parte de la premisa de que la prensa es un fenómeno social y cultural que se produce y desarrolla en un contexto histórico particular. Considero que la importancia y la originalidad de este trabajo radica, en primer lugar, en que aborda la historia de la música desde una perspectiva nunca antes considerada, que es el estudio de los medios de difusión musical (en este caso las publicaciones periódicas), y en segundo, en que la problemática que encierra no se limita al tema de la investigación (la prensa musical), sino que se relaciona, en un sentido más amplio, con la del modelo social y cultural de los regímenes liberales que gobernaron en México desde mediados del siglo XIX.

En principio, el periodo que aquí abordamos –1866 a 1910– fue casi completamente determinado por nuestro propio corpus de periódicos. En el primero de dichos años apareció *La Armonía*, el periódico más antiguo que localizamos (en la edición facsimilar realizada por el CENIDIM)³. Por otra parte, 1909 fue el último año en que se publicó *El Arte Musical*, hasta donde sabemos. Decidimos sin embargo terminar nuestro periodo en 1910, cuando formalmente concluye el porfiriato y se inicia la Revolución, que habría de transformar significativamente el desarrollo de la música en México. Pero independientemente de que nuestros límites cronológicos fueran determinados por las consideraciones antes señaladas, el lapso que estudiamos es en sí mismo importante en la historia de la música “cultura” mexicana, debido al impulso que le dieron las elites intelectual

³ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

y política de la República Restaurada y el Porfiriato, el cual se expresó, entre otras cosas, en la aparición de la prensa musical.

Todos los periódicos que aquí estudiamos se publicaron en la ciudad de México. Elegí la prensa capitalina por corresponder al espacio que en aquella época se erigió como el principal centro de cultivo y difusión de la música "académica". Así, nuestro corpus completo está integrado por los siguientes diez títulos: *La Armonía* (1866-1867), *La Ópera* (1871-1873), *El Teatro* (1872-1873), *El Trovador* (1874), *La Historia Cantante* (1878-1879), *El Mosaico Musical* (1878), *El Rasca-Tripas* (1881-1883), *La Época Musical* (1885), *El Cronista Musical* (1887) y *El Arte Musical* (1904-1909).⁴

La estructura de esta tesis está formada por tres capítulos. El primero aborda el fenómeno de la difusión de la música "cultura" y tiene como finalidad distinguir y ubicar públicos y espacios específicos, a través de los cuales se producía, promovía y consumía este género de música.

Los siguientes dos capítulos se destinan al estudio y análisis de los periódicos musicales. Iniciamos el segundo con una revisión de sus antecesores, o sea de "álbumes" y "repertorios" de piezas musicales cuya aparición ocurrió alrededor de la década de 1840. En seguida ubicamos a nuestro corpus de periódicos en su contexto histórico, centrando nuestra atención en el momento de su florecimiento o máxima producción. En otro apartado revisamos su periodicidad, factor importante para comprender el desarrollo de la prensa musical

⁴ Hubo tres periódicos de la ciudad de México que no consideramos porque no pudimos localizar: *La Gaceta Filarmónica* (1876), *El Álbum Musical* (1883-1885) y *la Gaceta musical* (1896-ca.1914).

en su conjunto. El último punto de dicho capítulo está dedicado a los promotores y redactores de estas publicaciones.

El tercer y último capítulo está dividido en tres partes. En las dos primeras hacemos una descripción del contenido de los periódicos, tanto de textos como de piezas musicales. En el último analizamos el discurso de la prensa musical, con la intención de descubrir su propuesta artística y musical, a la luz de la cultura y del ambiente social de la época.

Capítulo 1

EL ESCENARIO: PÚBLICOS, ESPACIOS Y AMBIENTES CULTURALES

La prensa musical emergió en un contexto histórico particular, que es preciso ubicar para poder comprender cuáles fueron las causas que propiciaron su aparición, por qué se planteó determinados objetivos y cuáles fueron los intereses que motivaron su publicación. Antes de adentrarnos en el estudio de los periódicos musicales, es necesario observar la cultura y el ambiente musical capitalinos de la época, e identificar a los transmisores y receptores de la música "cultura", pues éstos, a su vez, constituyeron el pequeño grupo de promotores y lectores (público) de dichas publicaciones.

Este primer capítulo se inicia con el ámbito doméstico burgués, donde la mujer figuró como la principal cultivadora y transmisora de la música. En seguida veremos la importancia de las sociedades filarmónicas en la difusión de la música, pero sobre todo en su enseñanza. Esto nos lleva al siguiente tema, el del Conservatorio Nacional de Música, con el cual pasamos del mundo de lo privado en la música, al mundo de lo público. En éste también se inscribe el último aspecto a considerar, en este capítulo: la ópera, uno de los espectáculos teatrales más exitosos de la época.

1.1. La cultura musical femenina

En el México urbano del siglo XIX, las mujeres que cultivaron la música "cultura" pertenecieron por lo regular a los estratos medio y alto de la sociedad. Tanto su

aprendizaje como su desempeño musical estuvieron casi siempre limitados al ámbito privado, ya que la cultura y la moral burguesas que predominaban en este grupo social hicieron que el espacio privado fuese considerado como el lugar adecuado para el sexo femenino.

El encierro doméstico al que fueron relegadas las mujeres en aquella época, fue resultado, en gran medida, de las características biológicas y mentales que se les atribuyeron; su supuesta debilidad física y la fragilidad de su carácter –derivada, ésta, de una excesiva sensibilidad emocional–, las hizo parecer vulnerables a los peligros del mundo exterior.¹

De este modo la vida de las mujeres de clase media y acomodada (no sucedía igual con las de escasos recursos, obligadas a salir a trabajar) transcurría la mayor parte del tiempo en el espacio privado, a diferencia de los hombres que, además de la intimidad del hogar, disfrutaban también de una vida pública y profesional.

El espacio doméstico fue entonces el dominio de estas mujeres. Allí aprenderían y desarrollarían labores y artes “propias de su sexo”; convivirían cotidianamente con sus familiares, y en ocasiones con amistades, en cenas, tertulias y bailes; allí también sus madres les transmitirían un *saber femenino* que más tarde heredarían a sus propias hijas, perpetuando un conjunto de prácticas y valores propios de la cultura burguesa.

¹ Véase Lynn Hunt, “La vida privada durante la Revolución francesa”, en: Philippe Ariès y Georges Duby, coords., *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 4, pp. 21-51.

Las mujeres saldrían pocas veces del espacio doméstico, y aun en estas ocasiones no abandonarían la esfera de lo privado, pues sus actividades fuera de casa estarían limitadas a otros espacios igualmente privados, cerrados y selectos: visitas sociales y de beneficencia a hospitales y asilos, misas y festividades religiosas, bailes y conciertos en los salones de moda, y funciones de teatro.²

La historiadora Montserrat Galí señala que si bien las mujeres fueron recluidas en sus hogares, este encierro les proporcionó mucho tiempo libre que pudieron dedicar a sí mismas, a su disfrute o su educación: lectura de novelas y revistas "apropiadas", bordado, confección de flores para el tocado, lecciones de música, idiomas, dibujo y baile, entre otras actividades.³

La música fue considerada durante casi todo el siglo XIX como el complemento primordial de la educación femenina, hecho que en parte se explica por la importancia que este arte adquirió gracias a la corriente romántica, pero también porque esta corriente postulaba que la mujer, por ser sensible, apasionada y espiritual "por naturaleza", era el ser mejor dotado para ella. Si la mujer se regía por el "sentimiento" y si la música era el arte más "sensible" de todos, quién mejor que el "bello sexo" para cultivarlo.

Aunque por un lado el romanticismo dotó a la mujer de aptitudes musicales "innatas", por el otro le negó la capacidad de cultivar este arte racionalmente,

² Dice Anne Martin-Fugier que a pesar de que el teatro era un espacio público, la burguesía convirtió los palcos en una extensión del salón, es decir del espacio privado. Las mujeres "de buena sociedad" podían asistir solas al teatro sólo si permanecían en el palco durante toda la función; de sentarse en la galería o en otra sección abierta, sin estar acompañadas por el marido o un hombre de la familia, corrían el riesgo de ser vistas como "mujeres públicas". Véase "Los ritos de vida privada burguesa", en: Philippe Ariès y Georges Duby, coords., *op. cit.*, pp. 214-215.

³ Acerca de cómo la mujer decimonónica de clase alta distribuía su tiempo, véase el capítulo 3 de la tesis de doctorado en Historia del Arte de Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: La introducción del romanticismo en México*, México, UNAM-FFyL, 1995, pp. 95-138.

calificando su experiencia artística como un acto puramente intuitivo. Tal vez esto explique por qué la educación y el desempeño musical de las mujeres tuvieron en el siglo XIX un carácter superficial. Por el contrario, en los hombres la práctica musical sí era vista como un acto racional –además de espiritual–, y la educación que recibían estaba encaminada a hacer de ellos unos artistas profesionales.

A principios de siglo, un periódico literario de la ciudad de México opinaba que la música era “uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita”, puesto que ella “refina y perfecciona aquella dulzura de genio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo”.⁴

Este modo de ver la música como adorno e instrumento de perfectibilidad del “genio” de la mujer caracterizó a la cultura musical femenina. La prensa literaria y artística contribuyó a difundir este concepto sobre la música y su utilidad para la educación de las jóvenes. No obstante, fueron las revistas para el “bello sexo” publicadas en la primera mitad del siglo, como el *Panorama de las señoritas* (1842), *El Presente Amistoso* (1847; 1851-1852) y *El Álbum de las Señoritas* (1855-1856), las que más se preocuparon por incluir a la música en sus páginas, pues ésta formaba parte, como ya se dijo, del modelo tradicional de educación femenina al que estas publicaciones pretendían apoyar.⁵

⁴ *El Iris*, t. 1, núm. 4 (25 feb. 1826), p. 32.

⁵ El objetivo de estas revistas era contribuir a la educación del “bello sexo” mexicano en forma “amena” y “agradable”. Por lo general, las materias tratadas por estas publicaciones fueron religión, moral, literatura, poesía, educación, modas, ciencias y artes; dentro de este último rubro se incluían a la música, el baile, el dibujo, el bordado, la pintura, la escultura y la cocina.

Las jóvenes recibían en sus casas lecciones particulares de canto y piano, el instrumento favorito de la época. Además de los ejercicios de técnica (escalas, arpeggios y estudios) aprendían a tocar piezas del género *de salón*, como valeses, danzas, polkas, chotices y mazurcas. También fueron muy apreciadas las fantasías y los popurrís basados en temas de óperas y zarzuelas. Es importante señalar que, como una manera de corresponder al gusto de las mujeres por la música, o bien porque representaban su principal clientela, muchos compositores mexicanos les dedicaron sus piezas, ya fuese la discípula, la amiga, la mujer amada, o la anónima lectora de las revistas en que a veces se publicaban esas obras.

Las aficionadas al canto aprendían obras de compositores nacionales y extranjeros, así como romanzas y arias de las óperas italianas más famosas. Algunas se aficionaron a la composición musical y remitieron sus obras a los editores de semanarios culturales para que las publicaran. Resulta muy interesante el hecho de que, al menos en la primera mitad del siglo, la mayoría de las piezas aparecidas en revistas femeninas fueran remitidas por las propias suscriptoras. Por ejemplo, el *Semanario de las señoritas mejicanas* (1840-1842) publicó el *Wals de los lamentos*, de María de Jesús Zepeda, y otro vals de Margarita Hernández, dedicado "a la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840" (sic). *La Camelia* (1853) publicó un vals de Micaela Martínez titulado "La luz del día", y una canción con acompañamiento para piano de Juana Aguilar, que llevaba por título "La declaración".

A pesar de que la instrucción musical se consideraba muy importante para la educación femenina, no puede asegurarse que todas las mujeres la recibieran



Pierre Auguste Renoir. *Dos jóvenes al piano*. 1892

con regularidad, ya que la falta de músicos profesionales, y por consiguiente de maestros, fue una de las carencias más graves, sobre todo en la primera mitad de la centuria. *Madame Calderón de la Barca* refiere que las jóvenes se quejaban constantemente de la falta de profesores, por lo que algunas aprendían a tocar el piano de manera autodidacta, sin descartar la posibilidad de que alternativamente lo aprendieran con ayuda de sus madres o de otras mujeres cercanas a ellas.⁶

Sin duda, la mejor ocasión para que las jóvenes mostraran sus talentos musicales fueron las tertulias. Puesto que en éstas la señorita de la casa era “el alma de la reunión”, los invitados esperaban de ella alguna interpretación musical.⁷ No obstante, en *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1851-1852) se recomendaba a las anfitrionas que “a pesar de vuestra habilidad debéis hacer cantar y tocar antes que vos a todas las personas que forman el concierto; lejos de procurar deslucirlas con vuestra superioridad debéis contentaros con cantar un trozo de poca importancia y tocar algunas variaciones ligeras”.⁸ Es decir, que la mujer no debía de hacerse notar ni aún en su propia casa; paradójicamente, entonces, su talento debía pasar inadvertido.

No todas las tertulias debieron significar momentos gratos para los invitados, ya que en ocasiones las dotes musicales de las jóvenes eran escasas debido a una instrucción deficiente o, simplemente, a la falta de talento, como lo insinuó *El Cronista musical* (1887):

⁶ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México*, citada por Otto Mayer-Serra en: *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 28-29.

⁷ Véase Montserrat Galí, *op. cit.*, p. 165.

⁸ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, citada en: *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. El siglo XIX (1821-1880)*, México, INAH, 1991, vol. 3, p. 203.

Se acerca el santo del papá, y como en la casa hay niñas que ya tienen maestro de música y que tocan algunos ejercicios... es preciso dar a conocer ya esos talentos artísticos ante los parientes y amigos... Abierto el debate, la señora de la casa impone sus condiciones al atribulado maestro que tiene que transigir o sucumbir.

-Señor profesor, las niñas están bien adelantadas en la música, debido a sus excepcionales talentos; entiendo que ya muy poco les falta para concluir, y por lo mismo deben tocar y cantar algo el día del santo de su papá.

-Como vd. lo disponga, mi estimable señora, responde el maestro que ya vislumbra la tempestad que le espera.

-Yo cantaré el dúo del Trovador con Pepe.

-Y yo el cuarteto de Rigoletto con Juanito, Luisito y Delfina.

-Pediremos a Pepita y Refugio que toquen algo en el piano, a González que toque el violín, a Perico con el clarinete y a Julio con la flauta.

-Pero niñas, dice el maestro, si González, Perico y Julio apenas comienzan a aprender.

-Y eso qué importa, interrumpe la mamá; tratándose de nosotros, ya verá usted con qué gusto se presentan.

-¿Qué pieza a cuatro manos ponemos? Algo de Chopin, de Mendelshon [sic] o de Talberg [sic], solo para que rabie la Lupe que anda con esos señores.

-Personas desconocidas no quiero en casa, dice la mamá algo alarmada: el papá de vdes. es muy celoso y...

-Además, para que vea Concha, yo pondré las escenas pintorescas de Masenet [sic].

-Y yo la danza macabra de Saint-Saëns.

-Pero, señoritas, eso es demasiado, dice el maestro, más muerto que vivo.

-¡Cómo demasiado, Sr. D. Felipe! ¿Supone vd. que mis hijas no son capaces de eso y mucho más? ¡Qué poco ha observado vd. sus relevantes talentos! Tocarán eso y mucho más y cantarán...

-Pero señora, si no tienen voz.

-¿Qué no tienen voz mis hijas? Vd., Sr. Felipe, quiere apocarlas.

-Pero señora, si apenas comienzan el solfeo y el piano.

-Y qué más da, para abrir la boca y menear los dedos, con eso basta y sobra.⁹

El diálogo anterior evoca el carácter superficial que podía llegar a tener la educación musical de las mujeres. Y es que en aquella época no se esperaba realmente que su ejecución fuese de alto nivel; su objetivo era más bien el de

⁹ *El Cronista Musical*, t. 1, núm. 15 (7 ago. 1887), pp. 1-2.

proporcionar un rato agradable a los familiares y amigos. En el ámbito doméstico es comprensible que el desempeño musical de las jóvenes aficionadas fuese mediano e incluso deficiente; lo contrario habría sido excepcional. Lo que más importaría indagar es qué nivel tenían aquellas ejecutantes que se aventuraban a presentarse en espacios más abiertos (salones y teatros), en conciertos organizados por asociaciones literarias o artísticas, como la Sociedad Filarmónica Mexicana, que para 1866 –año de su fundación– contaba con 59 socias aficionadas.¹⁰

A lo largo del siglo, la participación de las mujeres en la vida musical tuvo siempre un carácter recreativo o de beneficencia; rara vez se dedicaron profesionalmente a la música, a causa de la moral de la época, pues se consideraba deshonroso que las mujeres pasaran mucho tiempo fuera del hogar y, peor aún, que pisaran las tablas de un escenario.

Tal vez esto explica por qué a pesar de que entre las clases acomodadas existía, aparentemente, un interés generalizado por dotar de instrucción musical a las jóvenes, ésta casi siempre se quedaba en la iniciación. A este respecto nos parece muy interesante un escrito publicado en el *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, que señala cómo debía ser la práctica artística para el sexo femenino; en él, su autor comienza por aplaudir las inclinaciones de las jóvenes por la pintura, la danza y la música, pero les advierte que se cuiden de “la peligrosa afectación de parecer artistas”, puesto que para las mujeres las artes no constituían más que “un adorno de la vida”, en tanto para el artista eran “el deber y

¹⁰ *La Armonía*, núm. 1 (1 nov. 1866), p. 2.

la existencia mismas". Por ello aconsejaba a las lectoras no ejercer las artes como una profesión, "ni emplear en su aprendizaje los más bellos años de la juventud".

Y decía:

¿De qué servirá a una señorita [...] haber recibido los aplausos más complacientes, los palmoteos más repetidos tal vez con detrimento de su candor por la ejecución de alguna pieza de música muy difícil o fugitiva [...] ¡Cuánto empeño y dedicación por el baile y el canto cuando a los cuarenta años de edad apenas hay muger [sic] que ejercite estas bellas artes!

Para terminar el autor declaraba que jamás aprobaría la dedicación exclusiva de las mujeres a las artes, y tan sólo la aplaudiría si era "limitada y modesta", dirigida a "la utilidad y al íntimo placer que ellas producen sin buscar una celebridad o un aparato que las haga degenerar del fin a que están destinadas":¹¹ es decir, el cuidado de los hijos y el hogar.

Al mismo tiempo que las revistas femeninas incentivaban a las mujeres a cultivar sus dotes artísticas, limitaban sus conocimientos infundiéndoles prejuicios sobre su desempeño a nivel profesional. Tal vez el temor de que en las jóvenes se despertara una pasión por la música que las incitara a abandonar el espacio doméstico, fue lo que provocó que esas publicaciones no difundieran la música como *arte* y que, por el contrario, la hicieran figurar como uno de los tantos "complementos" de una educación que por sobre todo privilegiaba la moral y la religión.

Es probable que las mujeres que desarrollaron una actividad artística profesional, o que participaron en la vida musical pública, pertenecieran a los

¹¹ "Artes. De la utilidad que debe resultar al bello sexo su estudio", en: *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, t. 1, núm. 7 (1841), pp. 43-48.

estratos medio y popular, en los que no existían prejuicios tan arraigados que hicieran ver con malos ojos el hecho de que una joven pisara el escenario de un teatro, o que para hacerlo tuviera que pasar mucho tiempo fuera del hogar en ensayos y preparativos. Algo muy elocuente al respecto escribió el compositor Melesio Morales en su diario personal en 1870, año en que intentó montar una ópera con aficionados:

Propusimos a las familias de mis discípulas nuestro proyecto, suplicándoles en nombre de la caridad se prestaran con sus talentos a favor de la juventud desvalida. Pero... la gente acomodada no piensa nunca en los pobres ni les mueven sus necesidades. En cuanto a la gente *media* con pretensiones de *alta*, ésta se desdeña aún de aquello que debiera enorgullecerle. A la primera clase pertenece [Trinidad] Benavente; a la segunda, Lola (que es de mi familia). Ambas se creyeron envilecidas por pisar las tablas y antes de llegar a ese *extremo* prefirieron negarse. Si estas niñas, mejor dicho, si sus familias se imaginaron deshonoroso el emplear sus talentos filarmónicos a favor de la niñez, tan sólo porque este paso importaba la necesidad de salir a la escena teatral, ¡miseria humana! ¡ruin gente que no sabe ni para lo que nació! [...].¹²

Si en el nivel de la praxis social las mujeres no podían (o debían) exhibirse en el escenario de un teatro, en el nivel de las mentalidades el teatro fue, sin embargo, uno de sus referentes culturales primordiales, ya que funcionó como un espacio de intercambio social, artístico y cultural. Y es que al teatro no sólo se asistía para divertirse o cultivarse, sino también para socializar, para reunirse con las amistades y entrar en contacto con los artistas de las compañías que visitaban el país.

¹² Melesio Morales, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, Karl Bellinghausen, (edit.), México, FONCA, 1999, p. 58.



Mary Cassatt. *Mujer de negro en la Ópera*. 1880

Numerosas fuentes señalan la fascinación que las mujeres sentían por el teatro, al que asistían religiosamente, sobre todo cuando se trataba de presenciar nuevas obras, compañías extranjeras y artistas famosos, a quienes las damas “de buena sociedad” solían obsequiar joyas y regalos costosos. Ellas mismas acostumbraban ir al teatro con sus mejores galas, pues con eso también reafirmaban su elevada condición social.

La ópera fue el espectáculo teatral favorito de las mujeres de clase media y alta. Por lo general, los historiadores y musicólogos que han escrito sobre la cultura musical en el México decimonónico, han explicado la relación mujer-ópera en términos económicos o de estatus social, sin ahondar en las motivaciones de orden cultural y mental que llevaron a las mujeres a inclinarse por ese género.¹³ Es cierto que su situación económica les permitió asistir al espectáculo más costoso de la época, pero lo económico fue sólo el medio. La ópera fue atractiva para las mujeres porque los compositores románticos hicieron de la figura femenina el tema central de sus dramas, su fuente de inspiración. Pensemos tan sólo en cuántas óperas decimonónicas llevan por título el nombre de una mujer: *Aida*, *Norma*, *Lucía*, *María de Rohan*, *Martha*, *Lucrecia Borgia* y *Carmen*, entre las más conocidas.

La ópera no sólo hizo “realidad” las historias de amor que las mujeres leían en las novelas románticas, sino que las dotó de música. La unión música-drama debió provocar un efecto “embriagador” en las mujeres. No es difícil pensar que muchas se identificaran con las heroínas de los dramas, y que las aficionadas al

¹³ Hasta ahora la única excepción que hemos hallado es el trabajo de Montserrat Gall anteriormente citado.

bel canto soñaran con hacerla de *Aida* y desearan estar alguna vez en los zapatos de la Patti, la Peralta, la Sontag u otra de las *divas* más aplaudidas de entonces. Si no, ¿cómo explicar el hecho de que a las jóvenes les gustara tanto interpretar arias de óperas en tertulias y conciertos privados, o que algunas revistas teatrales consagradas a la difusión de ese género musical –como *El Panorama* (1856) y *El Teatro* (1872-1873)– estuvieran “dirigidas al bello sexo”?

La limitada instrucción musical de la mujer decimonónica y el tipo específico de cultura musical que hacia ella se desarrolló, impidieron que se formara como profesional en esta materia, aunque sí contribuyeron a su formación como público o auditorio. A pesar de que la mujer fue la fuente de inspiración y la principal receptora de la música “culta” mexicana, con excepciones que se cuentan con los dedos de una mano (pensamos principalmente en Ángela Peralta y Guadalupe Olmedo), no pudo capitalizar esa situación para su propio provecho, porque las concepciones y condiciones que prevalecían en el México de aquellos tiempos no eran todavía las propicias.

1.2. Las tertulias musicales y las sociedades filarmónicas

En el México decimonónico, las tertulias fueron esenciales no sólo para el desarrollo y la propagación de la música, sino para el desarrollo de la cultura en general, pues constituyeron una de las formas de sociabilidad más importantes de la época. Así como había tertulias a las que asistían invitados de ambos sexos, las había exclusivas para hombres o para mujeres. Podían ser de todo tipo, dependiendo del nivel económico y del interés de los anfitriones e invitados.

Algunas se organizaban simplemente con fines de esparcimiento, mientras que otras tenían carácter cultural o político. En temporadas en las que no había espectáculos teatrales o en las que éstos eran de mediana calidad, las tertulias eran la opción para una sociedad aficionada al teatro.¹⁴

Las tertulias que rebasaban el carácter de reunión familiar y que, por el contrario, adquirirían el de “mitin político” o “academia literaria”, llegaron a constituirse en asociaciones oficiales. Muchas combinaron varios aspectos; generalmente las literarias fueron también artísticas. Algunas adoptaron una bandera política o ideológica, de modo que las hubo liberales, mutualistas y católicas. Es indudable, empero, que las asociaciones literarias fueron las que más proliferaron, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, periodo en el que se produjo la renovación de las letras mexicanas, resultado del impulso nacionalista que trajo consigo el triunfo de la República en 1867.¹⁵

De gran importancia para el desarrollo de la música en nuestro país fueron las tertulias dominicales organizadas por el pianista Tomás León, pues darían origen, en 1866, a la Sociedad Filarmónica Mexicana, la tercera en su tipo creada en el siglo XIX y probablemente la más exitosa. Estas tertulias tenían lugar en la

¹⁴ Una buena descripción literaria de las tertulias la encontramos en la novela de Carmen Toscano, *Rosario la de Acuña*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948: “[Las tertulias] que había en casa de Rosario [de la Peña] tenían un carácter especial. No abrigaban la sencillez de aquellas otras tertulias de la sociedad de su época, en que los juegos de salón eran el motivo principal de la alegría [...] una que otra melodía ejecutada al piano por alguna señorita o el aria o la romanza sentimental con que alguna otra obsequiaba los oídos de los concurrentes, mientras en la mesa, sobre el blanco mantel, los rodeos, las puchas o los polvorones, las rebanadas de queso y carnes frías, formaban un apetitoso conjunto iluminado por la luz de las velas. Las tertulias de Rosario revestían en ocasiones el carácter de un mitin político, cuando algún acontecimiento movía al país, o de academia literaria, cuando dentro de la relativa tranquilidad podían entregarse los asistentes a las ocupaciones más altas que inquietaban su espíritu: los poemas, las obras de teatro, los discursos, la disertación erudita.”

¹⁵ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, UNAM, 2000, pp. 25-29.



Una tertulia musical. Grabado anónimo

casa de León, donde también se encontraba su academia de música. Allí se reunían periódicamente los compositores Aniceto Ortega, Melesio Morales, Julio Ituarte y Francisco Villalobos, y algunos reconocidos intelectuales y melómanos, como José Ignacio Durán, José Urbano Fonseca, Agustín Siliceo, Eduardo Liceaga, Ramón Terreros y Antonio García Cubas. Sobra señalar la importancia que la música adquiriría en esas reuniones, en las que el conocimiento de los músicos mexicanos hacía posible la ejecución de obras de Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn y Chopin.¹⁶

Desde la década de 1820 se emprendieron en la capital del país varios proyectos que tenían como objetivo enriquecer la cultura musical de la naciente sociedad mexicana, o al menos de esa parte que constituía el público de la música "cultura". Estos proyectos se tradujeron en la creación de instituciones de difusión y enseñanza musical. Prácticamente todas las sociedades y escuelas de música que se establecieron a lo largo del siglo fueron resultado de la iniciativa privada. En ocasiones el Estado apoyó dichas iniciativas con subvenciones, pero habría que esperar hasta el porfiriato para que el gobierno se hiciera cargo, parcialmente, de la educación musical.

El fracaso de muchos proyectos no fue culpa nada más de las autoridades gubernamentales; también influyó la difícil situación política y económica que vivió el país durante su proceso de formación.¹⁷ Además, en México no existía una

¹⁶ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, núm. 86), 1986, pp. 518-519.

¹⁷ Véase Gloria Carmona, *La música de México. I. Historia. 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México, UNAM-IE, 1985, p. 19.

amplia burguesía a semejanza de la europea, que por cultura y tradición fomentara y protegiera a la música.

La primera asociación musical que apareció en la capital del país fue la Sociedad Filarmónica, fundada el 14 de febrero de 1824 por el destacado músico michoacano José Mariano Elízaga (1786-1842). La creación de esta sociedad fue posible, en gran medida, por el apoyo de su amigo Lucas Alamán, en ese entonces ministro del gobierno de Guadalupe Victoria. Preocupado por elevar la música en México al nivel de Europa, Elízaga puso a consideración del gobierno un proyecto para formar un coro y una orquesta, establecer una imprenta de música profana y abrir una escuela de enseñanza musical.¹⁸

La Academia Filarmónica se inauguró hasta el 17 de abril de 1825; la demora se debió a que no se contaba con un local adecuado donde impartir los cursos. En un principio las clases se dieron en la propia casa de Elízaga, pero más tarde éste consiguió que el gobierno le prestara el edificio de la antigua Universidad. La academia cerró sus puertas a escasos dos años de haberse fundado, porque Elízaga abandonó la capital en busca de mejores condiciones de trabajo. Según un biógrafo suyo, influyó más en su clausura el hecho de que Alamán no pudiera seguir ayudándolo y que la academia no le rindiera los frutos que él esperaba.¹⁹

¹⁸ Carlos Chávez, "La música. México y la cultura", en: Susana Dultzin, *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La educación musical en México (Nivel profesional). Conservatorio Nacional de Música. Escuela Nacional de Música, México*, Coordinación General de Educación Artística (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación), 1982, pp. 12-13.

¹⁹ Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga*, citado por Gloria Carmona, *op. cit.*, p. 21.

El 15 de diciembre de 1839, el compositor José Antonio Gómez (1805-1878) fundó la Gran Sociedad Filarmónica de México, de la que surgió la Academia de Música. En ésta se daban clases de solfeo, vocalización, canto, piano, violín, vihuela, clarinete, flauta y acompañamiento; también se impartían cursos de francés, inglés e italiano, teneduría de libros, baile, esgrima, dibujo y escritura.²⁰ El carácter ecléctico de la academia de Gómez nos mueve a pensar que para entonces la enseñanza musical era todavía muy poco solicitada; por ello su director se vio obligado a ofrecer otras materias que pudieran atraer a un mayor número de alumnos. A pesar de la diversidad de cursos, la academia no duró abierta mucho tiempo, al parecer porque Gómez prefirió dedicarse a otros asuntos, tal vez más gananciosos.

Por espacio de casi tres décadas no volvió a formarse ninguna asociación musical en la ciudad de México, vacío que en cierto modo fue compensado por las tertulias musicales. A partir de la década de 1870, las sociedades filarmónicas experimentaron un relativo auge que, probablemente, estuvo relacionado con el de las asociaciones literarias en esa misma década, y con el creciente interés de las élites por la música "culta". En 1872, por ejemplo, se establecieron en Puebla dos sociedades musicales, "Euterpe" y "Ángela Peralta"; en 1876 se inauguró en Mazatlán la Sociedad Filarmónica Científica y Literaria; a finales de 1884 se fundó en capital del país la Sociedad Filarmónica "Ángela Peralta"; en 1887 el

²⁰ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*, México, SEP / INBA-Departamento de Música, 1964, p. 405.

Conservatorio Nacional de Música estableció una "asociación privada" con el nombre de Sociedad de Conciertos.²¹

No obstante, de todas las asociaciones musicales fundadas durante el siglo XIX, la que habría de sobresalir en los anales de la historia de la música y la cultura del México decimonónico sería la Sociedad Filarmónica Mexicana, establecida a principios de 1866. Irónicamente, su creación fue producto de la casualidad. En 1865, el compositor Melesio Morales inició las gestiones para el estreno de su ópera *Ildegonda* con el empresario Annibale Biachi, quien había regresado de Italia con una nueva compañía de ópera que ofrecería una temporada en el Gran Teatro Nacional. A pesar de que Morales era un compositor reputado y de que trabajaba para el propio Biachi como director de coros en su compañía, éste se negó a poner en escena su obra.

Enterados de la negativa del empresario, músicos y aficionados que asistían a las tertulias de Tomás León, tanto por su aprecio a Morales como porque conocían los principales temas de *Ildegonda*, decidieron presentarse ante el empresario en calidad de "comisionados" de un supuesto "Club Filarmónico", para persuadirlo de poner en escena la partitura de Morales. Antonio García Cubas, uno de los miembros del grupo y testigo de la entrevista con Biachi, narra los hechos de la siguiente forma:

Personas respetabilísimas, como Don José Urbano Fonseca y Don Ignacio Durán, expusieron con la finura que les era característica el objeto de nuestra misión, insinuando los medios que pudieran conciliar los intereses de la Empresa y los de nuestro protegido. La buena disposición que

²¹ Véase Alicia Perales, *op. cit.*, y Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana*, México, INBA-CENIDIM, 1993, vol. 1.

abrigaba el empresario según se nos había manifestado, para proteger a un autor mexicano, no se mostró en esa vez, pues con sequedad contestó, en estos términos:

-Conozco la obra de Morales y la juzgo buena, pero no me decidiré a ponerla en escena porque el *nombre mexicano* del autor (y recalco la frase) perjudicaría mis intereses y más cuando tengo en estudio la *lone* de Petrella, que me promete buenas utilidades.

¡Triste concepto de un extranjero respecto de nuestro público, pero que, desgraciadamente, tenía en qué fundarlo!

Algo decepcionados nos retiramos del pórtico del teatro y ya en la calle Vergara, díjele al Sr. Durán:

-Va a tenernos el empresario en mala opinión, cuando sepa que nuestra sociedad no tiene el título que hemos expresado.

-Tiene usted razón, me contestó, pero fácil es el remedio, y dirigiéndose a todos dijo:

-Regresemos a casa de León para proceder en el acto, a instalar el "Club Filarmónico".²²

El 24 de diciembre de 1865, los integrantes del inexistente club nombraron una comisión que se encargaría de examinar las bases de un reglamento presentado por Aniceto Ortega, para el establecimiento de una sociedad musical. La comisión, cuyo lema era "la utilidad con el recreo", la integraron Urbano Fonseca, Julio Clement y Agustín Balderas. Unos días después, el 31 de diciembre, dicho reglamento fue aprobado, acordándose su impresión y circulación "entre las personas de ambos sexos". En los primeros días de 1866 se abrieron las inscripciones y, finalmente, el 14 de enero la Sociedad Filarmónica Mexicana fue inaugurada en el salón de actos de la Escuela de Medicina.²³

Mientras tanto, los pormenores de las gestiones entre Morales y Biachi habían llegado a la prensa capitalina, que en general criticó al empresario italiano por desairar la obra de un mexicano, causando con ello la indignación de los

²² Antonio García Cubas, *op. cit.*, p. 520.

²³ *Reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, México, Imprenta Económica, 1866, pp. 9-11.

lectores, muchos de éstos asiduos concurrentes a la ópera. La noche del 14 de noviembre de 1865, el público asistente al Gran Teatro Imperial interrumpió la ejecución del *Baile de Máscaras* de Verdi, pidiendo a gritos la *Ildegonda*. Fue tal el alboroto que Biachi se vio obligado a salir al escenario y prometer al público el estreno de la obra. Sin embargo –dice Karl Bellinghausen–, Biachi “era ante todo un empresario y no estaba dispuesto a arriesgar su capital. Este temor era absolutamente explicable en un productor extranjero, pues el país se hallaba en guerra contra una potencia que pretendía imponer un imperio. Así, cuando Morales empezó a negociar con Biachi, los aspectos financieros surgieron como un mundo infranqueable”. El empresario pidió al músico la cantidad de 7 mil pesos a cambio de tres representaciones de su ópera.²⁴

En su diario, Morales recuerda con amargura las gestiones para la puesta en escena de *Ildegonda*. En un principio trató él mismo de conseguir apoyo del gobierno imperial, pero éste “permaneció sordo a mis peticiones”. Entonces recurrió a la ayuda de sus amigos Jesús Dueñas y Manuel Payno, para que intercedieran por él ante el emperador. Después de varios meses la respuesta vino del ministro de Gobernación, José Esteva, quien aseguró a Morales que el gobierno le daría 6 mil pesos “en caso de que no llegaran a esa cantidad los productos de entradas”; de resultar lo contrario, no recibiría nada. “Se ve por esto mismo –decía Morales– que la protección gubernativa era muy por fuerza y por lo mismo, poco digna de gratitud”.²⁵

²⁴ Karl Bellinghausen, “Esbozo biográfico de Melesio Morales”, en: Melesio Morales, *op. cit.*, p. XXIV.

²⁵ Melesio Morales, *op. cit.*, pp. 44-45.

A pesar de todo, *Ildegonda* se estrenó el 27 de enero de 1866 en el Gran Teatro Imperial, bajo la batuta del propio autor. Además de la función de estreno se dieron tres más los días 28 y 29 de enero, y 4 de febrero. La obra “resultó un éxito artístico, aunque finalmente tuvo que recurrirse al ofrecimiento del emperador. La crítica aplaudió una partitura cuyas páginas bellinianas eran del gusto nacional”.²⁶

Fue así como nació la Sociedad Filarmónica Mexicana, proyectada para “fomentar el cultivo de las ciencias y la práctica musicales”, “procurar el progreso y adelantos de la música en México” y “atender al bienestar de los profesores de música” que, como Morales, carecían de recursos económicos para continuar su carrera.²⁷ Rara es la fuente que al abordar la historia de esta Sociedad y la del Conservatorio establecido por ésta, no haga alusión a las veladas musicales de Tomás León, a la desventurada *Ildegonda* o al ficticio “Club Filarmónico”.²⁸

Lo que a nosotros nos interesa resaltar de los acontecimientos narrados es, en primer lugar, las dificultades que enfrentaban los músicos mexicanos –aun siendo destacados– para dar a conocer sus obras al público, paradójicamente por ser éstas de factura mexicana;²⁹ en segundo lugar, que en lo concerniente a la

²⁶ Karl Bellinghausen, “Esbozo biográfico de Melesio Morales”, en: Melesio Morales, *op. cit.*, p. XV.

²⁷ *Reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, p. 9.

²⁸ En sus memorias, Antonio García Cubas inicia su relato sobre esta sociedad musical con las tertulias de León, a las que él mismo asistía. Por su parte, Alba Herrera y Ogazón afirma que Morales “fue, en realidad, el resorte que puso en movimiento toda la cadena de causas cuyo efecto último fue la creación del Conservatorio de Música”, véase *El arte musical en México*, ed. facs., México, INBA-CENIDIM, 1992, p. 47. El propio Melesio, años después de haberse fundado la Sociedad Filarmónica, afirmó envanecido en la intimidad de su diario, haber sido el principal fundador de ésta.

²⁹ No sólo en el terreno de la música existía discriminación de los empresarios hacia lo mexicano; en la prensa teatral decimonónica abundan comentarios sobre el poco apoyo que recibían los

música las iniciativas individuales para llevar a cabo algún proyecto eran casi siempre nulas, por lo que los músicos tenían por fuerza que agruparse y aliarse a destacados hombres de la política o de la elite intelectual para recibir ayuda oficial. Eso fue lo que precisamente hicieron Elizaga y Morales; cada uno en su respectiva época buscó el apoyo de hombres poderosos e influyentes, Alamán en el caso del primero, y Payno y Dueñas en el del segundo.

Si bien es cierto que la Sociedad Filarmónica Mexicana fue la empresa musical más exitosa del siglo XIX, creemos que no se le debe otorgar tan sólo a ella todos los frutos cosechados en adelante en materia musical, pues en buena medida esta asociación retomó el camino abierto por Elizaga y Gómez en décadas anteriores. Las sociedades y academias de música fundadas por estos dos compositores, pese a haber fracasado en su momento, constituyeron un modelo a seguir no sólo para la Sociedad Filarmónica Mexicana, sino para las demás asociaciones musicales que se establecieron antes y después de ésta en la capital y en algunos estados de la República.

Creemos incluso que el proyecto de la Sociedad Filarmónica de 1824 tiene mayor significado que la de 1866; pero como la Sociedad Filarmónica Mexicana estableció lo que ahora es el Conservatorio Nacional de Música, los musicólogos han querido ver en ella el "germen" de la música "cultiva" en el país, lo que nos parece una exageración derivada de consideraciones de orden ideológico, que responden a un momento histórico y cultural particular —el nacionalismo—, y no a un análisis imparcial de la historia.

dramaturgos mexicanos de los empresarios —tanto nacionales como extranjeros—, así como del público, que por lo general prefería presenciar obras españolas y francesas.

Elizaga fue un hombre consciente de las carencias culturales del país, principalmente de la falta de profesionalización de la música; su proyecto para fundar la Sociedad fue meditado y elaborado con base en las necesidades que él consideraba esenciales para el desarrollo de la música "culta" en México. En particular, nos parece de gran importancia su idea de establecer una imprenta de música, ya que uno de los problemas más graves que enfrentaban los músicos profesionales y los *amateurs* era justamente la carencia y carestía de partituras, lo cual repercutía negativamente en el conocimiento y difusión de la música.

Para las fechas en que Elizaga presentó su propuesta al Ejecutivo de la nación –tal como le recomendó Alamán que lo hiciera–, la Iglesia seguía siendo una importante fuente de trabajo para los músicos mexicanos. Elizaga mismo fue un músico que se formó bajo la protección de ella, y que se consagró predominantemente al género religioso. Sin embargo, esto no le impidió adoptar una postura no sólo más amplia, sino sorprendentemente liberal para su época, lo cual se inspiró probablemente en el modelo ofrecido por los países de "la culta Europa" –como él la llamaba–, donde el cultivo de la música se hallaba ya muy extendido en la sociedad. Así, Elizaga propuso que el coro y la orquesta formados por la Sociedad Filarmónica se pusieran al servicio de la Iglesia a cambio de una contribución; pero por otro lado, también propuso que estos mismos ensambles dieran conciertos públicos. Con ello esperaba que la Iglesia y el Estado se beneficiaran igualmente de la música.

Su Academia Filarmónica es considerada el primer conservatorio de América. Pero lo más importante no es que haya sido el primero, sino que haya

sido una institución de enseñanza establecida por civiles y dirigida tanto a hombres como a mujeres. En fin, creemos que la vida y obra de José Mariano Elizaga es un buen ejemplo del proceso de secularización que vivió la música a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Si comparamos el proyecto de la Sociedad fundada por Elizaga con el de la Sociedad Filarmónica Mexicana establecida 42 años después, veremos que son prácticamente iguales: apertura de una escuela de música, difusión de ésta a través de la realización de conciertos y la publicación de partituras y revistas especializadas, y formación de ensambles corales y orquestales. Esta semejanza no se debió a un afán de imitación o a la falta de originalidad por parte de los miembros de la segunda; más bien a que las necesidades básicas para el desarrollo de la música "cultura" en México seguían aún sin satisfacerse para esas fechas.

La Sociedad Filarmónica Mexicana abrió su Conservatorio de Música el 1 de julio de 1866. En su reglamento orgánico estableció dos clases de conciertos: los "particulares" (mensuales), exclusivos para los socios, y los "de paga" (cuatro al año), a los que sólo podía asistir "una concurrencia escogida por los socios".³⁰ Aunque nunca estableció una imprenta de música, sí publicó un periódico musical y varias piezas de compositores mexicanos, así como las cátedras que pronunciaron algunos maestros del Conservatorio.

La Sociedad agrupó a sus miembros en cuatro clases de socios: *protectores, aficionados, poetas y literatos, y profesores*. Los primeros tenían la

³⁰ *Reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, p. 16.

obligación de aportar una cuota mensual de 2 pesos para el sostenimiento del Conservatorio y la Sociedad, pagar sus entradas a los conciertos de paga organizados por ésta y desempeñar, al menos una vez, el cargo de presidente, funcionario o miembro de alguna de las comisiones en que se hallaba organizada.³¹

La tarea de los socios aficionados era la de participar en los conciertos particulares y de paga, ya fuese cantando o tocando algún instrumento. Por su parte, los socios poetas y literatos tenían la obligación de realizar las composiciones que la Sociedad les encargara (entre ellas una "cantable"), e impartir gratuitamente clases en el Conservatorio durante un año.³²

Los profesores tenían la obligación de participar en los conciertos y de dar clases en el Conservatorio. Como es lógico, estos socios gozaron de mayores beneficios que los otros. Mientras que los demás sólo tenían derecho a asistir con sus familiares a los conciertos privados, los profesores tenían también el derecho a un porcentaje del producto de los conciertos de paga, a recibir ayuda económica en caso de "necesidad extrema", a que se les proporcionara asistencia médica gratuita, a tener preferencia en la formación de la orquesta que la Sociedad se proponía integrar, a participar en la rifa mensual de un doblón de oro, y a que sus hijos tuviesen preferencia para ser admitidos en el Conservatorio.³³

La Sociedad estaba gobernada por una junta directiva general y un consejo, éste formado por un socio de cada una de las categorías. Las comisiones que

³¹ *Ibid.*, pp. 9-11.

³² *Ibid.*, pp. 11-12.

³³ *Ibid.*, pp. 12-13.

estableció la Sociedad para llevar a cabo sus trabajos fueron las de *Fondos, Conciertos, Fomento de estudios musicales, Etiqueta y Reglamento*.³⁴ Su primera junta directiva estuvo integrada por Manuel Siliceo (presidente), José Ignacio Durán (vicepresidente), Timoteo Fernández de Jáuregui (tesorero) y Eduardo Liceaga (secretario). Al frente de la comisión de Fondos se encontraban Alfredo Bablot y Jesús Urquiaga; Aniceto Ortega y Luis Muñoz Ledo se hicieron cargo de la de Enseñanza; Tomás León y Agustín Siliceo de la de Conciertos; Urbano Fonseca de la de Reglamento, y Gabino Bustamante de la de Etiqueta.

Como puede observarse por los nombres arriba citados, esta asociación tuvo entre sus miembros a destacadas personalidades de la política, las artes, las letras y las ciencias. Otros socios fueron José T. Cuellar, Rafael Dondé, Antonio García Cubas, Julio Ituarte, Melesio Morales, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Manuel Romero Rubio, Miguel Bringas y Ramón Terreros.

La Sociedad Filarmónica continuó realizando numerosas actividades musicales durante una década, especialmente enfocadas a la enseñanza. La ayuda que recibió del Estado en diferentes momentos le permitió concretar algunos de sus proyectos, cosa que no pudo llevar a cabo Elizaga por la desfavorable coyuntura que vivía el país en su época. Sin embargo, también para la Sociedad llegaron tiempos difíciles, que habrían de culminar con su clausura en el año de 1877.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

Para 1876 la Sociedad Filarmónica contaba entre sus miembros más importantes a José María Iglesias y al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, y es de presumir que también tuviera como socios a varios simpatizantes de éstos, pues una vez que los tuxtepecanos se hicieron del poder, el nuevo ministro de Justicia, Ignacio Ramírez, sugirió al presidente Porfirio Díaz la disolución de la Sociedad, "por considerar que albergaba en sus filas a fuertes adversarios políticos".³⁵ Acusada de ser un "club lerdista", la Sociedad fue oficialmente clausurada el 13 de enero de 1877 y su escuela de música pasó a manos del Estado, de ahí que en varias fuentes se hable de la "nacionalización" del Conservatorio.

Durante los once años que permaneció activa, la Sociedad Filarmónica Mexicana contó con el apoyo de la prensa, lo que en parte se explica por el hecho de que muchos de sus miembros fueran directores o redactores de los periódicos que circulaban en la capital en aquella época, pero también porque gracias a ella se había logrado mantener una modesta actividad concertística en un momento en que los espectáculos teatrales se habían visto afectados por la guerra de Intervención. En 1868 Altamirano escribió lo siguiente en *El Siglo Diez y Nueve*, acerca de la asociación musical de que hemos venido hablando:

La Sociedad Filarmónica debe su existencia solamente al generoso esfuerzo de unos cuantos individuos que sintiendo en su amor a la gloria y el santo deseo de serles útiles al pueblo, se reunieron en familia, y se propusieron hacer todos los sacrificios de la abnegación y de la perseverancia, para llevar a cabo su grandiosa idea. El éxito ha coronado sus afares, el desdén del poder no ha logrado esterilizarlos y muy al contrario, la Sociedad Filarmónica, independiente y llena de inteligencia, ha

³⁵ Gloria Carmona, *op. cit.*, p. 99.

tenido cada vez nuevas conquistas, y hoy se presenta vigorosa, magnífica, amada del pueblo, y para mayor honra suya, sin el desgraciado aspecto de un apostolado oficial.³⁶

Las palabras de Altamirano revelan un sentimiento generalizado en su época. Lo que más se admiraba de la Sociedad Filarmónica y su Conservatorio era justamente su carácter civil y privado, su independencia del Estado. Para los liberales, la separación de *lo público* y *lo privado* era indispensable para el buen funcionamiento de la sociedad. La doctrina liberal exigía al Estado no intervenir en la vida *privada* de los individuos. De ahí que la clausura de la Sociedad Filarmónica y la nacionalización de su Conservatorio fuesen vistas como una intromisión del Estado en la vida privada y una apropiación "del capital y el trabajo ajenos", tal como lo expresó Antonio García Cubas.

La labor realizada por la Sociedad Filarmónica Mexicana a favor del progreso del arte musical en el país le fue reconocida durante y después de su existencia. Ni el paso de los años minó el prestigio adquirido por esta asociación en el medio artístico e intelectual. A finales del siglo XIX, Enrique de Olavarría y Ferrari la recordaba así en su monumental *Reseña histórica del teatro en México*:

No acabaría nunca si hubiera de citar uno por uno aquellos lucidos y brillantes conciertos de la Sociedad Filarmónica, artística agrupación de eminentes aficionados y profesores, aplicadísimos alumnos y buenas y decididas voluntades, que hicieron progresar grandemente la música en México.³⁷

Pero no únicamente los contemporáneos de la Sociedad Filarmónica escribieron apologías acerca de ésta. Ya en el siglo XX, músicos, musicólogos e

³⁶ Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Crónicas teatrales*, México, SEP, 1988, t. 1, p. 197.

³⁷ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, t. 2, p. 737.

historiadores,³⁸ escribieron sobre ella tan elogiosamente como los escritores decimonónicos, lo que ha impedido al historiador contemporáneo tener una idea –a través de la simple lectura de las fuentes– de cuáles fueron sus alcances reales. Sólo un estudio riguroso y crítico nos lo permitirá saber en un futuro.

1.3. El Conservatorio Nacional de Música

Durante la primera mitad del siglo XIX se emprendieron varios proyectos para establecer instituciones de enseñanza musical; sin embargo, al igual que sucediera con las sociedades filarmónicas, las iniciativas se ahogaron en un clima social inestable e inadecuado para su desarrollo. Como se vio anteriormente, las sociedades filarmónicas que se establecieron antes de la de 1866 también proyectaron la creación de academias o escuelas de música.

En 1838, Joaquín Beristain³⁹ y el presbítero Agustín Caballero fundaron una Academia de Música, la cual, al parecer, formó a los mejores cantantes e instrumentistas de aquellos años. Beristain murió al año siguiente de haber establecido la Academia, pero Caballero continuó a cargo de ésta hasta 1867, fecha en que se fusionó con el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

El Conservatorio de Música abrió sus puertas el 1 de julio de 1866. La enseñanza era mixta y gratuita, y los requisitos para ingresar eran "ser mayor de 8

³⁸ Por ejemplo, Alba Herrera y Ogazón, Carlos Chávez y Gerónimo Baqueiro Foster.

³⁹ Nació en la ciudad de México en 1817 y murió en 1839, cuando apenas contaba con 22 años de edad. Violonchelista, pianista y compositor, formó parte de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe y de la de la ópera. Compuso la obertura *La Primavera*, transcrita para piano por Julio Ituarte, y una *Misa*. Véase Gerónimo Baqueiro Foster, *op. cit.*, pp. 402-403.

años, tener buenas costumbres, estar vacunado y saber cuando menos, leer, escribir y las cuatro primeras reglas de la Aritmética".⁴⁰

El primer director del Conservatorio fue Agustín Caballero, quien obtuvo dicho cargo no sólo por su experiencia como pedagogo, sino porque, como antes se señaló, su Academia habían sido anexada al Conservatorio; en gesto de agradecimiento, los miembros de la Sociedad Filarmónica acordaron su nombramiento como director del plantel. Cabe señalar que además de la Academia del padre Caballero, se anexó también al Conservatorio la Academia de Música que sostenía el Ayuntamiento.

La Comisión Directiva del Conservatorio quedó a cargo de José Urbano Fonseca, José Ignacio Durán, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Luis Muñoz Ledo y Alfredo Bablot. Los cursos impartidos por el Conservatorio y sus profesores fueron los siguientes: ⁴¹

<i>Solfeo</i>	Agustín Caballero
<i>Canto</i>	Amadeo Michel
<i>Piano</i>	Tomás León y Julio Ituarte
<i>Instrumentos de Arco</i>	Agustín Caballero
<i>Instrumentos de viento</i>	Cristóbal Reyes
<i>Armonía teórico-práctica</i>	Felipe Larios
<i>Composición teórica</i>	Aniceto Ortega
<i>Instrumentación y orquestación</i>	Agustín Caballero
<i>Castellano</i>	Luis Muñoz Ledo
<i>Francés</i>	Antonio Balderas
<i>Italiano</i>	José Ignacio Durán
<i>Historia antigua y moderna</i>	Ramón Alcaraz
<i>Historia de la música y biografía de sus hombres célebres</i>	Luis Muñoz Ledo
<i>Acústica y fonografía</i>	Eduardo Liceaga

⁴⁰ *La Armonía*, núm 1 (1º. nov. 1866), p. 7.

⁴¹ *Id.*

Anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído..... Gabino Bustamante
Arqueología de los instrumentos de música..... Ramón Rodríguez Arangoyti
Estética e historia comparada de los progresos de las artes..... Alfredo Bablot

En un principio, la Sociedad Filarmónica logró sostener el Conservatorio gracias a la cuota de 2 pesos mensuales impuesta a sus socios protectores, a otras aportaciones más generosas y a los productos de los conciertos de paga que organizaba periódicamente. Más adelante recibió apoyo de Maximiliano de Habsburgo, quien le concedió el beneficio de la Lotería de la Enseñanza. En 1867 el presidente Benito Juárez decretó una subvención para el sostenimiento del Conservatorio y le cedió el antiguo edificio de la Universidad. Cuando Sebastián Lerdo de Tejada ocupó la presidencia, la escuela continuó recibiendo la subvención decretada por su antecesor.

A pesar de que los fundadores de la Sociedad Filarmónica esperaban hacer un bien a la sociedad con la apertura de una escuela de música gratuita, pronto se ganaron la enemistad de aquellos filarmónicos que vivían de dar clases particulares o que sostenían "academias" caseras. Para solucionar este problema se resolvió no admitir en el Conservatorio a ninguna persona que pudiera costearse particularmente su educación musical. Esta medida tuvo como consecuencia que ingresaran al Conservatorio las clases más pobres de la sociedad, las cuales se veían generalmente forzadas a abandonarlo por su

precaria economía.⁴² Esto mismo impidió al Conservatorio formar orquestas y coros regulares con los alumnos, ya que su asistencia a la escuela era irregular, o su permanencia en él era corta. La deserción de los alumnos fue, justamente, uno de los problemas más graves que enfrentó el Conservatorio durante sus primeras décadas de vida. Otro factor que impedía que los alumnos de escasos recursos continuaran con su educación musical era el elevado precio que tenían en nuestro país las partituras y los instrumentos, por ser en su mayor parte importados.⁴³

Es difícil saber cuáles fueron los problemas que afrontó el alumnado del Conservatorio en el siglo XIX, ya que las fuentes –tanto bibliográficas como hemerográficas– sólo dan cuenta de los conflictos entre los maestros y de éstos con los directivos. Además de la deserción, otro problema grave era la escasa preparación con que los alumnos ingresaban al Conservatorio, tanto que éste se vio obligado a impartir cursos de instrucción primaria y secundaria hasta el año de 1883, cuando fueron suprimidos del plan de estudios.

El segundo director del Conservatorio fue Antonio Balderas, médico y baritono, quien se hizo cargo del plantel desde 1867 (recordemos que oficialmente el padre Caballero sólo ocupó este cargo durante un año) hasta 1882, año en que falleció. Cuando se nacionalizó el Conservatorio el gobierno ratificó a Balderas como director. Sobre su gestión las fuentes no dicen mucho; Gerónimo Baqueiro señala únicamente que su designación no fue acertada y que dejó al plantel “en

⁴² En 1870, Altamirano escribió en *El Siglo Diez y Nueve* que los alumnos del Conservatorio pertenecían en su mayoría a las clases más pobres de la sociedad. Véase *Obras completas. Crónicas*, México, SEP, 1988, t. 2, p. 14.

⁴³ Alfredo Bablot menciona este problema en su “Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música”, en: “Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública 1881-1883”, documento núm. 134, s.p.

condiciones de deplorable decadencia” debido, en gran parte, a que la enfermedad de la que finalmente murió, le impidió cumplir debidamente con su tarea⁴⁴. A la muerte de Balderas ocupó la dirección del Conservatorio el francés Alfredo Babirot D'Olbrousse (1827-1892).

Babirot llegó a México en 1849 junto con la cantante Ana Bishop, de la que era representante. Mientras ésta emprendió el viaje de regreso a Europa, Babirot, por razones que desconocemos, decidió permanecer en México, cosa que hizo hasta el final de su vida. Sabemos que visitó Francia al menos en dos ocasiones, una en 1889 con motivo de la Exposición internacional de París, a la que acudió en calidad de miembro del comité central que organizó la muestra mexicana en esa ciudad.

Ignoramos si Babirot participó en la prensa de su país natal, pero sin duda alguna en México se convirtió en uno de los periodistas más destacados de la segunda mitad del siglo XIX. En 1850 fundó *El Daguerrotipo* en alianza con Renée Masson; este periódico fue el primero que publicó regularmente piezas musicales, al parecer algunas de ellas compuestas por el propio Babirot. A partir de 1871 dirigió la edición literaria de *El Federalista*, en donde publicó sus famosas crónicas y críticas musicales, usando en ocasiones el seudónimo de “Proteo”.

Aunque actualmente se conoce más a Babirot como periodista, también se desarrolló en el terreno de la música. Incursionó someramente en la composición con piezas para piano del género *de salón*; seguramente no fue un buen ejecutante, pues la noticia se habría sabido, pero de lo que sí pudo presumir

⁴⁴ Gerónimo Baqueiro, *op. cit.*, pp. 410 y 446.

fue de su vasta cultura musical, que le valió el reconocimiento de los músicos e intelectuales de su época.

Como se señaló anteriormente, Bablot fue maestro del Conservatorio desde sus inicios. Como miembro de la Sociedad Filarmónica Mexicana se hizo cargo de la comisión de Fondos y colaboró en la de Conciertos, así como en la junta directiva del Conservatorio. Esta experiencia, previa a su designación como director, le permitió darse cuenta de cuáles eran las carencias de la institución.

Alfredo Bablot tomó posesión de la dirección del Conservatorio Nacional el 7 de julio de 1882. No pasaron más de cuatro meses cuando envió un grueso proyecto de reforma a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, en el que además describía la deplorable situación en que se encontraba el plantel; su juicio fue severo, pero lamentablemente acertado:

La enseñanza musical deja mucho que desear; es estéril en la mayor parte de los ramos y en todos incompleta, porque, sistemado como está hoy el establecimiento, no puede esperarse resultados satisfactorios [...] Sensible es decirlo: no ha salido todavía un verdadero artista y ni siquiera un profesor o aficionado notable de las aulas del Conservatorio, no porque hayan carecido varios educandos de las aptitudes necesarias para distinguirse en el Arte, sino porque generalmente no ha habido en el plantel quienes perfeccionen su educación musical y porque la organización de los estudios es incompleta y defectuosa.⁴⁵

Bablot informó al gobierno que no existía inventario alguno de los instrumentos, libros, muebles y demás enseres que se encontraban en el Conservatorio. La biblioteca, dijo, "no merece este nombre, pues no posee más de 99 volúmenes [...] los libros relativos a la música son 20, número verdaderamente

⁴⁵ "Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música", *op. cit.*, s.p.

irrisorio si se considera que ascienden de tres mil los autores que han escrito sobre la materia.⁴⁶ En cuanto a los instrumentos, eran insuficientes y la mayor parte se hallaban en muy mal estado.

El inmueble donde se encontraba la escuela no estaba destinado en su totalidad a ella, ya que varios cuartos estaban ocupados por las oficinas del *Diario de los Debates*, mientras que otros estaban habitados por la inspectora y la celadora:

La insuficiencia actual queda patentizada con el hecho de que, no alcanzando las piezas de la planta alta para colocar los pianos, y no pudiendo ponerse en la planta baja del edificio porque la humedad los destruiría rápidamente, tres de estos instrumentos propios para ejercicios y dos que son completamente inútiles, se han tenido que agrupar en una sola pieza donde tocan simultáneamente varios alumnos, lo que produce una discordancia y una confusión de sonoridades que, no permitiendo a cada uno distinguirse lo que ejecuta, perjudica su oído, sus adelantos y la percepción y sentimiento de la tonalidad.⁴⁷

Otro problema que señaló Bablot –tal vez el más grave– era la escasa preparación de los maestros, la mayoría de los cuales eran músicos autodidactas y por lo mismo incapaces de formar debidamente a los alumnos. Bablot sugirió al gobierno que, sin excepción alguna, se pidiera la renuncia a todos los catedráticos, recontratando a aquellos profesores que verdaderamente estuvieran capacitados para la enseñanza. Además de esta medida, propuso al gobierno traer profesores extranjeros que contribuyeran a elevar el nivel de la escuela.

El proyecto contemplaba también la formación de una orquesta sinfónica que, en opinión de Bablot, permitiría “dar verdaderos festivales y contribuir, sin los

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

cuantiosos desembolsos que hoy se erogan, al lucimiento que las festividades nacionales, a la vez que imprimir un poderoso impulso al movimiento musical del país".⁴⁸ De esta manera, el nuevo director del Conservatorio justificó su proyecto de crear un ensamble orquestal que requeriría el apoyo económico del gobierno.

En lo que se refiere al aspecto pedagógico, Bابلot propuso la supresión de varias cátedras, entre ellas las de instrucción primaria y secundaria, limitando así la tarea del plantel exclusivamente a la enseñanza musical. Propuso que se reformara la cátedra de solfeo, permitiendo a los alumnos combinar la lectura musical con la ejecución instrumental o vocal, práctica hasta entonces inexistente en el Conservatorio. Asimismo, sugirió que se sustituyeran los textos de solfeo por otros más modernos y accesibles. Introdujo el dictado musical y la enseñanza de los instrumentos del sistema de Sax, entre otras cosas. Su proyecto fue aprobado y el nuevo plan de estudios comenzó a operar a partir de 1883.⁴⁹

Aparentemente, la reforma de Bابلot sacó al Conservatorio de su letargo y dio un nuevo impulso a la cultura musical capitalina, gracias a los conciertos y recitales que realizaban regularmente la orquesta y los alumnos de la escuela, así como los orfeones de artesanos que dependían de ésta. En los anales del

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Las cátedras que en adelante se impartieron en el Conservatorio fueron las siguientes: Elementos de Teoría Musical y nociones preliminares de armonía; Solfeo; Canto coral a voces solas; Canto coral con acompañamiento; Canto individual y vocalización; Nociones de Anatomía, Fisiología e Higiene de los órganos de la voz; Declamación lírica; Piano; Arpa; Órgano, Armonium y congéneres; Violín; Viola; Violoncello; Contrabajo; Flauta y sus congéneres; Oboe y Corno inglés; Clarinete, Eufonio y congéneres; Saxofones; Fagot, Contrafagot y Sarrusofones; Trompas, Cometa de pistones, Trompa, Bugles, Saxhornes y Tuba; Trombones, Bombardón y Oficleide; Instrumentos del sistema de Sax, sus similares y derivados; Instrumentos de percusión; Armonía; Composición; Acompañamiento; Estética Musical, teórica y aplicada; Historia general de la música y biografía de sus hombres célebres; Acústica y Fonografía; Música de cámara; Música religiosa; Música Sinfónica; Música de armonía, fanfar y mixta; Música de conjunto, vocal e instrumental; Gráfica Musical; Francés; Italiano. Véase Gerónimo Baqueiro, *op. cit.*, pp. 459-460.

Conservatorio, la gestión de Bablot es considerada una de las etapas más fructíferas del plantel. Según algunos autores, tras su muerte, ocurrida el 7 de abril de 1892, el Conservatorio entró en una etapa de decadencia progresiva y nunca volvió a recuperar el prestigio que alcanzó en tiempos de aquél.⁵⁰

Contrariamente al periodo de Bablot, sobre el de José Rivas se localiza muy poca información, no obstante haber permanecido catorce años al frente de la institución (1892-1906). Creemos que el principal problema de los autores que han abordado la historia del Conservatorio es que lo han hecho casi exclusivamente a través de sus directores, dejando de lado toda una serie de factores que, estudiados en conjunto, permitirían elaborar una historia más completa acerca de esta institución.⁵¹ Una historia que tome en cuenta no sólo sus directivos, sino también sus maestros y alumnos, el ambiente cultural de la época, las políticas educativas del gobierno y las influencias extranjeras, que tanto peso han tenido en el desarrollo de la música "culto" en México. Baqueiro Foster, por ejemplo, incurre en el error de afirmar que lo único que hizo Rivas fue seguir con el plan trazado por Bablot,⁵² y por esa razón omite catorce años de la historia del Conservatorio. Es probable que Rivas no elaborara un proyecto semejante al de su antecesor, pero eso no significa que no hubiera sucedido nada durante su gestión.

Durante el tiempo en que Rivas estuvo al frente del Conservatorio, se formó una generación de músicos (nacidos en la década de 1860) que habría de

⁵⁰ Sobre la "decadencia" del Conservatorio Nacional de Música véase Susana Dultzin, *op. cit.*

⁵¹ Entre estos autores se encuentran Alba Herrera y Ogazón y Gerónimo Baqueiro.

⁵² Véase lo que este autor dice respecto a la dirección de Rivas en su obra antes citada, pp. 410-412 y en su artículo "El Conservatorio Nacional de Música y sus urgencias", en: Susana Dultzin, *op. cit.*, pp. 27-30.

confrontar la tradicional “escuela italiana” que dominaba la cultura musical del país. Ricardo Castro (1864-1907), Felipe Villanueva (1862-1893), Gustavo E. Campa (1863-1964), Carlos Meneses (1863-1929) y Juan Hernández Acevedo (1862), fueron los más destacados de esa generación. Todos ellos, junto con Ignacio Quesadas, formaron el “Grupo de los Seis” con la finalidad de combatir la corriente “italianizante” y difundir la “escuela francesa”, considerada en esos años la más vanguardista.⁵³

Para poner en práctica las nuevas técnicas de ejecución pianística que se estaban aplicando en Francia, el grupo decidió abrir un instituto de música que estaría dirigido por Campa y Hernández Acevedo. A última hora, Carlos Meneses decidió no formar parte de su cuerpo docente, por estar en desacuerdo con el método de enseñanza que sus directores querían seguir. La consecuencia de esto fue la separación de Meneses del grupo y su entrada (octubre de 1886) al Conservatorio Nacional, como profesor de piano. A pesar de su corta edad —tan sólo 23 años—, Meneses rápidamente se hizo famoso dentro y fuera del plantel, no sólo por su habilidad como pianista, director de orquesta y pedagogo,⁵⁴ sino también por oponerse al “italianismo” que defendía Melesio Morales, quien para esas fechas contaba más de 60 años de edad.⁵⁵

⁵³ Acerca de la formación de este grupo véase Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, Imprenta Universitaria, 1950, pp. 22-25.

⁵⁴ Meneses formó a casi todos los pianistas de la siguiente generación, de los que destacaron Julián Carrillo, Pedro L. Ogazón, Alberto Villaseñor, Luis G. Saloma, Carlos del Castillo, Luis Moctezuma y Rafael J. Tello.

⁵⁵ Sobre el enfrentamiento entre las corrientes “italianista” y “francesista” véase Jesús C. Romero, *op. cit.*

Poco a poco, alumnos y maestros del Conservatorio se fueron dividiendo en dos bandos que se oponían por sus ideas musicales. Morales encabezaba a los "italianistas", mientras que Meneses representaba a los "francesistas" o "modernos". Alba Herrera y Ogazón señala que en ese periodo se suscitaron fuertes rivalidades entre los profesores del plantel,⁵⁶ y aunque no explica cuáles fueron las causas de dichas rivalidades, es muy probable que se debieran al enfrentamiento entre las dos generaciones que representaban Morales por un lado y Meneses por el otro, es decir, al choque entre la "tradición" y la "modernidad".

En 1907, la dirección del Conservatorio pasó a manos de Ricardo Castro. Según las fuentes, la noticia de su nombramiento fue acogida con entusiasmo por alumnos y maestros de la escuela. Castro haría posible la tan ansiada reforma del plan de estudios que conduciría a la modernización del plantel; sin embargo, su inesperada muerte (29 de noviembre de 1907) dejó en suspenso las expectativas de muchos conservatorianos.

José Rivas fue el último director del plantel que perteneció a la generación fundadora de la Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio de Música. Con Castro, una nueva generación se ocuparía en adelante de dirigir los destinos del Conservatorio Nacional.

1.4. La ópera y los conciertos

En el siglo XIX la ópera vivió su etapa de mayor esplendor, gracias a los nuevos conceptos musicales que en este campo introdujo la corriente romántica. La

⁵⁶ Véase Alba Herrera y Ogazón, *op. cit.*, pp. 64-65.

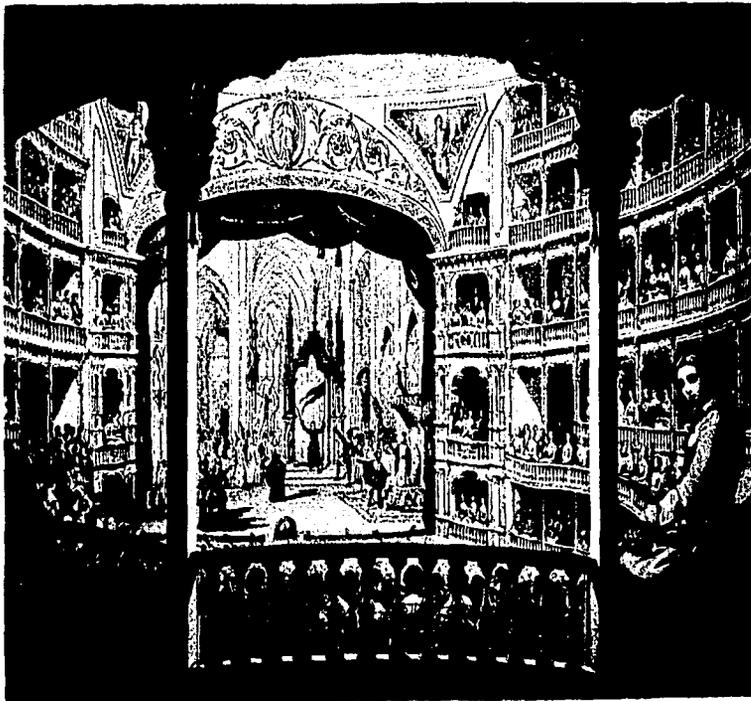
preeminencia que los compositores románticos dieron a la música instrumental sobre la vocal, hizo que la ópera se enriqueciera enormemente porque la parte orquestal, relegada en épocas anteriores al papel de acompañante, adquirió una función tan importante como la que desempeñaba la parte vocal. Asimismo, la ópera romántica incorporó al coro, el cual contribuyó al realce de la partitura orquestal, además de que le confirió mayor espectacularidad a la ópera. Debido al romanticismo, la ópera fue desde entonces concebida sinfónicamente, adquiriendo así una gran riqueza sonora y complejidad musical.⁵⁷

En cuanto a la temática de la ópera romántica, el rasgo más distintivo fue el paulatino abandono de los temas de la mitología grecolatina en favor de argumentos históricos, basados principalmente en la historia de la Roma imperial y de la Europa medieval; la fascinación que la generación romántica sintió por el pasado se manifestó en la elección de argumentos de carácter histórico para la ópera. Otra fuente importante de la ópera romántica fueron los cuentos y las leyendas populares (folclor), así como las historias fantásticas, donde las hadas y otros entes mágicos intervienen en el destino de los hombres.⁵⁸

En México la ópera fue el espectáculo teatral predilecto de las clases acomodadas y de la clase media ilustrada del siglo XIX. A lo largo de esa centuria, el país recibió la visita de numerosas compañías extranjeras de distintas nacionalidades y calidades. Sin embargo, durante la segunda mitad, las compañías italianas prácticamente monopolizaron el espectáculo operístico,

⁵⁷ Véase Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza (Alianza Música, núm. 26), 1994, pp. 107-125.

⁵⁸ *Id.*



© Carlos del y la.

INTERIOR OF ITURBIDE THEATRE

Libro de Deseos, edición México, Facultad del Gobierno Viejo.

INTERIOR DEL TEATRO ITURBIDE.

Propiedad del autor.

INTERIEUR DU THEATRE D'ITURBIDE.

Casimiro Castro. *Interior del Teatro Iturbide*

debido, principalmente, a que la corriente italiana se convirtió en la favorita del público.

La ópera italiana se difundió en México a través de la obra de cinco compositores italianos: Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti y Verdi. Los melodramas de estos autores integraron la mayor parte de los repertorios de las compañías de ópera, mientras que las arias, las fantasías para piano y las oberturas de las óperas más famosas, constituyeron buena parte de los programas de los recitales privados y los conciertos realizados por las sociedades filarmónicas y la orquesta del Conservatorio.

Llegados a este punto sería conveniente preguntarnos por qué razón la ópera italiana tuvo tanto éxito en México. Una primera respuesta está relacionada con las características musicales propias de la ópera italiana, en la que el predominio de la melodía sobre la armonía la hacía más accesible al oído. Otra posible respuesta sería la proximidad del idioma español con el italiano, hecho que permitió al público mexicano conocer con mayor facilidad los argumentos de las óperas y memorizar incluso los libretos; asimismo, la cercanía de ambos idiomas permitió a los *amateurs* —especialmente a las mujeres— interpretar las arias de las óperas en tertulias y recitales, contribuyendo a la difusión de esta corriente. Otro factor que tal vez contó para su afortunada aceptación fue la característica de los libretos empleados por los autores, cuyas temáticas empataban con la ideología

burguesa, pues la mayoría trataba de historias amorosas en las que los personajes se debatían entre la pasión y el honor.⁵⁹

La ópera alemana, en cambio, no tuvo en México la misma recepción que la italiana, probablemente por la distancia que existe entre el idioma español y el alemán, pero sobre todo porque los dramas alemanes –en particular los de Wagner– eran musicalmente mucho más complejos que los italianos. A esto hay que agregar que los músicos y compositores mexicanos, habituados desde la época virreinal a la escuela italiana, hicieron poco por difundir la música alemana y “acostumbrar” el oído y el gusto del público y los aficionados a otros estilos que no fueran el italiano. No sólo la ópera alemana, sino en general la música alemana, fue poco, mal y tardíamente difundida. Sólo unos cuantos músicos conocían y tocaban obras de Beethoven; la primera vez que se escucharon en México dos sinfonías suyas –la *Segunda* y la *Quinta*– fue hasta 1871, cuando la Sociedad Filarmónica Mexicana organizó un festival conmemorando el centenario de su natalicio.

Lo anterior explica por qué el público se mostró indiferente a la hora en que una compañía extranjera vino a México a presentar un repertorio integrado en su mayor parte por óperas alemanas, algunas de las cuales se escucharían por primera vez. Moisés González Navarro refiere que el 29 de marzo de 1891 se inauguró la temporada de la Compañía Inglesa de Gran Ópera, con el estreno de

⁵⁹ Véase Claudio Casini, *Historia de la música. El Siglo XIX. Segunda parte*, México, CONACULTA / Turner Libros, 1999, pp. 77-104.

Tannhäuser de Wagner, "obra que la mayoría del público no entendió."⁶⁰ Esa misma empresa estrenó *Freischütz* de Weber, *El buque fantasma* y *Walkirias* de Wagner, y *Fidelio* de Beethoven, entre otras. No obstante, para la mayoría del público fue sobre todo difícil entender a Wagner, y a pesar de que la compañía era buena, no triunfó porque su repertorio resultó de difícil entendimiento para un público habituado a la escuela italiana.⁶¹

La ópera francesa se introdujo en México principalmente a través del género *comique*, considerado menor al de la *grand-opéra* (el género serio). A finales de 1873 abrió temporada en el Teatro Nacional la Compañía de Ópera Bufa Francesa, que presentó por primera vez algunas *opéras-comiques* de Offenbach, Lecocq, Halévy y Auber, entre otros. La opereta francesa agradó mucho al público en general, aunque no faltó una porción —dice Enrique de Olavarría— que "sintió asco y repugnancia ante tan grande degradación del arte escénico y exhibición de cinismo".⁶²

Todas las carencias y atrasos que sufrió nuestro país en lo concerniente a la música sinfónica no se padecieron en el campo de la ópera, pues en lo que a ésta respecta México estuvo al día desde la segunda mitad del siglo XIX. A mediados de éste, el estreno de las óperas se llevaba a cabo de seis a diez años después del estreno en Europa. Para la época del porfiriato, el público pudo presenciar los melodramas al año siguiente de su estreno en los teatros europeos,

⁶⁰ Moisés González Navarro, "Ópera y buena música", en: *Historia Moderna de México. El Porfiriato. Vida Social*, México, Hermes, 1985, vol. 4, pp. 757-758.

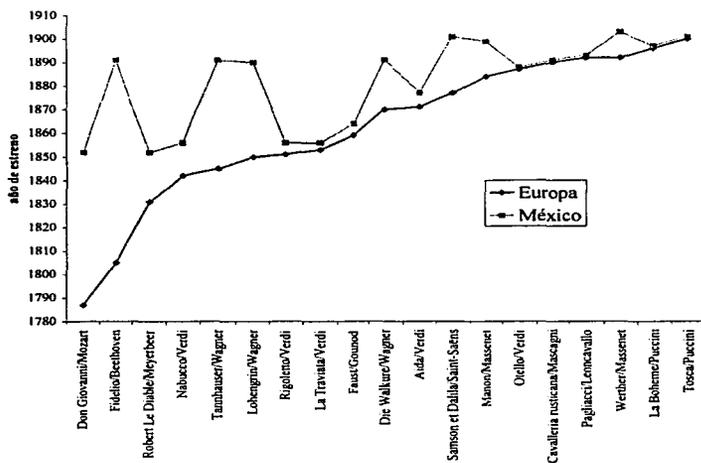
⁶¹ Véase *Id.*

⁶² Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 878.

tal como sucedió con *Otello* de Verdi y *La Bohème* de Puccini, estrenadas en Italia en 1887 y 1896, respectivamente.

En la siguiente gráfica se comparan algunas fechas de estrenos de óperas en Europa y México. Nótese el retraso en los estrenos de las obras francesas (las de Massenet, por ejemplo) y especialmente de las alemanas (Mozart, Beethoven y Wagner), lo que no sucedía con las italianas.

**Gráfica 1:
Estrenos de óperas en Europa y en México**

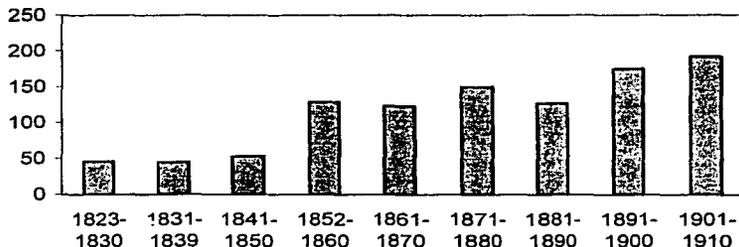


La inmediatez de los estrenos de las óperas italianas a partir del porfiriato se explica, además del gusto del público mexicano, por el avance de las comunicaciones, el cual hizo posible que las obras se difundieran prontamente y

que las compañías de ópera viajaran más rápido de un continente a otro. Un factor más fue el estado de relativa calma en que se encontraba el país, lo que animaba a los empresarios a contratar compañías extranjeras sin riesgo de que una guerra interrumpiera los espectáculos. También fue importante la prosperidad de la clase media, que cada vez demandaba más espectáculos teatrales, especialmente lírico-dramáticos.

Además de la inmediatez de los estrenos, a partir de la década de 1850 el número de funciones de ópera efectuadas en la capital del país se triplicó, tal como puede observarse en la siguiente gráfica.⁶³

Gráfica 2:
Número de representaciones de óperas por décadas
(1823-1910)



⁶³ Esta gráfica se realizó con base en el índice *Dos siglos de ópera en México*, México, SEP, 1988. En realidad éste abarca un lapso menor a dos centurias, de 1823 a 1940, y se refiere únicamente a las representaciones efectuadas en la capital del país; no obstante, creemos que los datos que proporciona, presentados en una gráfica, son de gran ayuda para observar la evolución del espectáculo operístico en la ciudad de México en el siglo XIX.

La fascinación que produjo la ópera italiana envolvió también a los hombres de letras más destacados de la época, como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Alfredo Bablot y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes escribieron crónicas y críticas de ópera en los diarios más importantes del país y en algunos semanarios culturales. Véase la atracción que ejerció la ópera sobre estos personajes, a través de las palabras de Nájera:

Yo soy de los que creen que sólo en la ópera puede el músico desplegar sus facultades. La ópera entra de lleno en el gran drama de la humanidad. Es, a la par, la más verdadera y la más pomposa expresión de ésta. Solamente puede ella reproducir los sentimientos del hombre, sus pasiones, los actos de la vida interna y de la externa. Solamente puede ella pintar. Los contrapuntistas que quieren reemplazar las obras melódicas con las obras sinfónicas, oponen a la ópera la sinfonía, tal como soñaron ésta Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn. Pero todos estos grandes maestros desearon coronar su vida con sus triunfos en la ópera. Mozart fue el único que lo consiguió. Las inmortales sinfonías de Beethoven son como un estuche maravilloso en el que están reunidos los diamantes de la corona; pero la verdadera corona está en Don Juan, está en Guillermo Tell.⁶⁴

Pero no sólo los diletantes como Nájera, los *amateurs* y el público que gustaba de la música "culta" pensaban que la ópera era el pináculo de la creación musical. La mayoría de los compositores mexicanos del siglo XIX compartieron esa misma idea, y a diferencia de varios compositores europeos de renombre que no se interesaron por la ópera, llegando incluso a despreciarla (Chopin fue uno de ellos),⁶⁵ los mexicanos pensaban que para consagrarse como músicos, conquistar la gloria y de paso hacer fortuna, debían componer óperas.

⁶⁴ *Almanaque Mexicano de Artes y Letras para 1895*, México, Tip. de Francisco Díaz de León, 1894, p. 13.

⁶⁵ Ni Frederic Chopin ni Johannes Brahms incursionaron en la composición operística. Robert Schumann compuso solamente una ópera y Felix Mendelssohn empezó una que no terminó. El

De Cenobio Paniagua (1821-1882) a Gustavo Campa (nacido en 1863), pasando por Luis Baca, Aniceto Ortega, Melesio Morales y Ricardo Castro, los compositores mexicanos más destacados de esa centuria consagraron sus mayores esfuerzos a la composición operística.⁶⁶ De todos ellos Morales fue el más prolífico; compuso siete óperas de estilo italiano de las que se conservan seis: *Romeo* (1860)⁶⁷, *Idegonda* (1863-64), *Gino Corsini, ossia la maledizione* (1867-69), *Cleopatra* (1870), *Carlo Magno*, y *Anita* (c. 1900)⁶⁸. A pesar de que Morales era un músico reconocido, siempre tropezó con dificultades para estrenar sus óperas, y cuando por fin lo lograba era mucho tiempo después de su composición, como fue el caso de *Gino Corsini* y de *Cleopatra*, estrenadas en 1877 y 1891 respectivamente.

Pero las dificultades que sufrió Morales para llevar a escena sus óperas las padecieron casi todos los compositores mexicanos. Como hemos visto, los empresarios teatrales se negaban a montar las obras de autores locales porque representaban un riesgo para sus finanzas; su negativa se fundaba en el gusto

musicólogo Alfred Einstein señala que, curiosamente, los grandes compositores de sinfonías y de música de cámara carecieron de inspiración para el drama, mientras que compositores como Wagner incursionaron poco en esos géneros. Véase su obra antes citada, pp. 107-109 y 221-222.

⁶⁶ Cenobio Paniagua compuso dos óperas, *Catalina de Guisa* y *Pietro d'Avano*, estrenadas en 1859 y 1863, respectivamente. Luis Baca (1826-1855) escribió también dos dramas líricos: *Leonora* y *Giovanna di Castiglia*. Ricardo Castro compuso *Atzimba* (estrenada en 1900), ópera de carácter nacionalista cuya trama se desarrolla en Pátzcuaro; *La Leyenda de Rudelia, Satán vencido* y *La Roussalka*; años antes a la composición de *Atzimba* trabajó en la partitura de un drama titulado *Giovanni de Austria*, el cual no terminó porque su estilo italianizante contradecía la ideología del Grupo de los Seis, del que tiempo después habría de formar parte. Al igual que Castro, Gustavo Campa abordó la ópera desde la perspectiva "nacionalista"; no obstante, ésta se limitó a la elección de un argumento de carácter local, pues la música siguió siendo de estilo europeo, como fue el caso de su drama *El rey poeta*, llevada a escena por primera vez en 1901. Véase *Diccionario Porrúa* y Otto Mayer-Serra, *op. cit.*

⁶⁷ Año de composición.

⁶⁸ Para mayores referencias sobre estas óperas, véase Karl Bellinghausen, *Melesio Morales. Catálogo de música*, México, CENIDIM, 2000.

desmedido del público mexicano por la ópera italiana. Sólo Aniceto Ortega no halló obstáculos para estrenar la única ópera que compuso en su vida, *Guatemotzin*, que a decir de Otto Mayer-Serra es una obra única en los anales de la ópera mexicana, por su sentido romántico que evoca un pasado glorioso y porque rescata las costumbres folklóricas del país.⁶⁹ Tal vez la reputación de eminente médico de que gozaba Ortega, ayudó a que su obra fuese estrenada sin dificultad.

El predominio de la ópera como género musical "culto" impidió que en el México decimonónico se desarrollara una actividad concertística regular, siendo otro motivo de peso la falta de músicos profesionales para formar orquestas, indispensables en esa época para la difusión de la música. La falta de éstas llevó a que los escasos conciertos que se realizaban estuviesen integrados por obras sinfónicas transcritas para algún instrumento, por piezas de salón y, principalmente, por arias, dúos y coros de óperas acompañadas con piano.⁷⁰ Por otro lado, la escasez de músicos profesionales provocó que la actividad

⁶⁹ Véase Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, pp. 138-146.

⁷⁰ El programa que a continuación transcribimos de un concierto celebrado por la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866, nos da una idea de cómo era la programación de los conciertos en el siglo XIX (Véase *La Armonía*, no. 2 (15 nov. 1866), pp. 13-14):

- I. Obertura de Felsenmuhlele a dos pianos de C. Burchard, ejecutada por los Sres. Contreras, Chávez, Ituarte y Siliceo.
- II. Coro de Hugonotes. [*Giovin beltá*] de G. Meyerbeer, por las Sritas. Socias aficionadas y niñas discípulas del Conservatorio. Director, Sr. D. J. F. Contreras.
- III. Dúo de Traviata. [*Pura siccome un angelo*] de G. Verdi, por la Sra. Clotilde Espino de Cardena y el Sr. Francisco Alfaro.
- IV. Fantasía y variaciones para Piano sobre temas de la ópera *Un ballo in Maschera* de J. F. Contreras, ejecutada por la Srita. Amada Guirao.
- V. Terceto de Hernani. [*Solino errante misero*] de G. Verdi, por la Srita. Ana Chabert y los Sres. D. A. Giboin y D. Luis Muñoz Ledo.
- VI. Canon de Nabucodonosor. [*S'appressan gl'istanti*] de G. Verdi, por las Sritas. Dolores Jauregui y Jesús Leonardi, los Sres. Giboin, González, Sritas. y Señores Socios aficionados, y Aria del Delirio por el Sr. González. Director, Sr. D. Agustín Siliceo.



Edgar Degas. La orquesta de la Ópera. 1868

concertística —si es que así se le podía llamar— estuviera casi exclusivamente en manos de los *amateurs* "de buena sociedad" y de los alumnos más "aventajados" de las escuelas de música. Tanto la falta de orquestas como el carácter de los conciertos demuestran que en aquella época la música no lograba todavía su profesionalización.

A finales del siglo se emprendieron varios proyectos para formar orquestas sinfónicas y así poner en marcha una verdadera actividad concertística. Por ejemplo, en 1892 Meneses, Campa, Villanueva y Castro establecieron, con la ayuda del ministro de Hacienda, José Ives Limantour, la Sociedad Anónima de Conciertos, la cual formó una orquesta con setenta atrilistas que ofrecieron dos temporadas de conciertos. No obstante, y a pesar de que este proyecto estuvo en manos de músicos profesionales y de que contó con el apoyo económico del gobierno, no logró atraer al público hacia el género sinfónico y la Sociedad hubo de clausurarse al año siguiente de haber iniciado sus trabajos.

En 1895 Castro hizo un nuevo intento para difundir la música sinfónica, estableciendo para su efecto una asociación filarmónica con alumnos, aficionados y maestros. Gloria Carmona señala que, al no contar con una orquesta que cubriera el repertorio sinfónico, Castro echó mano del repertorio de cámara y montó con un pequeño ensamble instrumental algunos conciertos para piano.⁷¹ Pero también esta asociación se disolvió al año siguiente de haberse inaugurado, porque el repertorio resultó demasiado novedoso para un público que, como dice

⁷¹ Véase Gloria Carmona, *op. cit.*, p. 147.

el musicólogo Ricardo Miranda, prefería escuchar obras “malas pero conocidas”, que “raras por conocer”.

Podríamos decir en fin que en el México decimonónico el público de la música “culta” estuvo integrado por una pequeña minoría de artistas, literatos, eruditos, políticos y mujeres de clase media y alta. Esta élite emprendió diversos proyectos para difundir e inculcar entre los mexicanos el gusto por ese género de música. Así estableció sociedades filarmónicas, organizó recitales y conciertos, apoyó las iniciativas individuales de algunos compositores, y financió la apertura y el sostenimiento de escuelas de música, además de la publicación de periódicos especializados. Pero si bien esta élite se interesó porque “el divino arte” ganara un público más amplio y heterogéneo, lo cierto es que el cultivo y la difusión de la música solo en contadas ocasiones rebasaron al mundo de la élite. Este escenario que hemos observado, con sus anónimos personajes (las mujeres) y reconocidas personalidades (Morales, Altamirano), sus entusiastas iniciativas y precarios medios, influiría en la producción de los periódicos musicales y en sus contenidos, como se verá más adelante.

Capítulo 2

EL FLORECIMIENTO DE LA PRENSA MUSICAL

Una vez situada la prensa musical en su contexto histórico, nuestro interés ahora es mostrar cómo fue su evolución y qué factores (tecnológicos, económicos, culturales y humanos) influyeron en su producción. Antes de presentar el análisis formal de los periódicos musicales, consideramos importante ubicar los antecedentes de estas publicaciones, a fin de que podamos reconstruir un panorama lo más completo posible del mundo del impreso musical en el siglo XIX. Posteriormente definiremos la periodización de la prensa musical, es decir, ubicaremos su periodo de desarrollo, así como los momentos de mayor y menor producción. En seguida observaremos la periodicidad y la duración de estos órganos y veremos cómo se relacionan con la periodización. Por último nos interesa destacar a los editores y redactores de los periódicos, ya que el carácter y el contenido de éstos estuvo en buena medida determinado por los intereses, la personalidad y el gusto de sus promotores.

2.1. Las primeras publicaciones periódicas musicales: los “repertorios” de partituras

A lo largo del siglo XIX surgieron en la ciudad de México dos tipos de publicaciones periódicas musicales: los álbumes o repertorios de partituras, y los periódicos de música. Los primeros contenían únicamente piezas musicales de distintos autores y géneros, mientras que los segundos, además de partituras,

presentaban una “parte literaria”, es decir, un discurso escrito destinado a la información musical.¹

Los álbumes de partituras comenzaron a publicarse a partir de la década de 1840. El surgimiento de este tipo de publicaciones se debió, entre otros factores, a la introducción de la litografía, a la profesionalización de la actividad editorial y a la formación de un público consumidor de este tipo de impresos.

A finales de 1825 el italiano Claudio Linati estableció en la ciudad de México el primer taller litográfico del país. En asociación con Florencio Galli y el poeta cubano José María Heredia, publicó el periódico literario *El Iris* (1826). La técnica litográfica —método hasta entonces sólo empleado en Europa y Estados Unidos— permitió a estos editores ilustrar algunos ejemplares del periódico, así como reproducir dos partituras que se “obsequiaron” al “bello sexo”.² De este modo, *El Iris* inauguraría una tradición en la prensa cultural decimonónica, que consistió en la publicación de piezas de música para los suscriptores aficionados, especialmente del sexo femenino.

El trabajo tipográfico realizado por estos extranjeros motivó a algunos libreros mexicanos a incursionar en el negocio de la tipografía. A partir de la década de 1830 comenzaron a establecerse nuevas imprentas y talleres litográficos en la capital del país, entre ellos los de Mariano Galván, Ignacio Cumplido, Vicente García Torres, José María Lara y Juan N. Navarro. Estos impresores contribuyeron con su labor a la profesionalización de la actividad

¹ En aquel siglo no se hacía distinción entre uno y otro tipo de publicaciones musicales; ambas tenían una periodicidad establecida y era lógico que se anunciaran como “periódicos”, aunque sus contenidos y su finalidad fuesen distintos.

² Tal vez por error —o simplemente por gusto— los editores de *El Iris* publicaron dos veces la misma obra; se trata de una danza escocesa compuesta por la condesa Ermelina de Beaufort.

editorial en México y se convirtieron en importantes promotores de la cultura, al unir su labor a la de los intelectuales, interesados en publicar obras que contribuyeran a la formación de una imagen y conciencia nacionales.³

Además de libros, revistas, periódicos e ilustraciones, estos editores incursionaron someramente en la impresión musical. Sin duda, su interés en la publicación de partituras respondió a la demanda que había de éstas entre una porción del público lector; demanda que en parte se debió a la influencia del romanticismo, corriente que favoreció la práctica *amateur* de la música entre las clases medias y acomodadas.

Si bien antes de 1850 ya se publicaban partituras en México, no fue sino hasta dicha década que su producción se estabilizó.⁴ Su creciente demanda movió a libreros e impresores nacionales y extranjeros a especializarse en su edición. De las prensas de Manuel Murguía, José Rivera, Henry Ángel, y Wagner y Levien, habrían de salir la mayoría de las partituras (sueltas y en colecciones de álbumes) que se publicaron en el siglo XIX.

Gracias a las fuentes bibliográficas, pero sobre todo a las hemerográficas, sabemos de la existencia de 14 álbumes musicales publicados tan sólo en la

³ Véase María Esther Pérez Salas C., "Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las élites culturales, 1832-1854", en: Graziella Altamirano Cozzi, coord., *En la cima del poder. Las élites mexicanas, 1830-1930*, México, Instituto Mora, 1999, pp. 13-53.

⁴ En el capítulo anterior señalamos que en 1826, el compositor José Mariano Elizaga estableció la primera imprenta de música que hubo en el país. Esta imprenta comenzó a tirar partituras en febrero de ese año. Se sabe que publicó un vals y unas "variaciones", ambas compuestas por el propio Elizaga; esta última es la única obra publicada por esa imprenta que ha sobrevivido hasta nuestros días. En marzo de ese mismo año, el músico anunció que publicaría un "periódico filarmónico" mensual de tres pliegos, que contendría piezas para voz, clave, guitarra y flauta; sin embargo, no hay datos que confirmen que el periódico haya llegado a ver la luz. Al parecer, la imprenta de Elizaga no prosperó y cerró el mismo año de su apertura. Véase José Antonio Robles Cahero, "Las ediciones de Euterpe: libros e impresos de música en México en la primera mitad del siglo XIX", en: Laura Beatriz Suárez de la Torre, coord., *Empresa y cultura en tinta y papel*, México, Instituto Mora / UNAM, 2001, p. 103.

ciudad de México, en un periodo de cincuenta años; sin duda esta cifra se incrementaría con una revisión más exhaustiva.

En el cuadro 1 enlistamos estas publicaciones en orden cronológico y señalamos algunas de sus características técnicas y físicas (lugar de impresión, nombre del editor, periodicidad, número de páginas y precios), así como las fuentes hemerográficas y bibliográficas de donde obtuvimos información sobre ellas.

Manuel Murguía (1807-1860) fue el primer impresor mexicano que se especializó en la edición de música. En 1846 estableció en la capital de la República una librería e imprenta. Es probable que comenzara a producir partituras a partir de 1854, año en que publicó la primera edición del *Himno Nacional* y una serie de piezas para guitarra, que son las partituras más antiguas que se conocen impresas en su establecimiento.⁵

El Ramo de Flores, publicado en 1862, es el álbum musical más antiguo que localizamos de José Rivera, aunque puede ser que desde antes comenzara a imprimir partituras. En la década de 1880 ya no hallamos ningún álbum de este editor mexicano. Todo indica que las imprentas de Murguía y Rivera, dirigidas ya en los años sesentas y setentas por sus sucesores, fueron destronadas por los editores alemanes Nagel, pero principalmente por Wagner y Levien, empresa que desde los años ochenta y hasta las primeras décadas del siglo XX monopolizó el mercado de la música impresa.

⁵ Véase Miguel Limón, edit. y transcriptor, *Música mexicana para guitarra de los siglos XVIII y XIX*, ed. facs., Puebla, FONCA / Secretaría de Cultura de Puebla, 1997.

Cuadro 1:
Características técnicas de los álbumes musicales (1842-1888)

Titulo	Fecha	Imprenta	Editor	Periodicidad	Número de páginas	Precio por entrega	Fuente
<i>El Instructor Filarmónico</i>	1842			semanal	3 hojas	1real	<i>El Siglo Diez y Nueve</i> ; Gloria Carmona, <i>La música de México</i>
<i>Museo Filarmónico</i>	1851		Emilio Rey	semanal	1 pliego	1 ½ reales	<i>El Daguerm tipo</i> ; <i>La Semana de las Señoritas Mejicanas</i>
<i>El Repertorio</i>	1851-1857?	Imp. de M. Murguía?			40 / 60	1 ½ / 2 reales	<i>El Heraldó</i>
<i>Semanario Musical</i>	1853		J. Nunó y V. M. Riesgo (españoles)	semanal			Gloria Carmona, <i>op. cit.</i>
<i>El Ramo de Flores</i>	1862-63	Lit. de J. Rivera, Hijo y comp.	Lit. de J. Rivera, Hijo y Comp.	semanal		1 ½ reales	<i>El Siglo Diez y Nueve</i> ; <i>El Cronista de México</i>
<i>Biblioteca Musical</i>	1873		J. Freyre y Góngora				<i>El Siglo Diez y Nueve</i> ; <i>La Iberia</i>
<i>El Correo Musical</i>	1874-76	Imp. de H. Neldain y Cia.		semanal	4	10 centavos	<i>Ibidem</i> ; <i>El Eco de Ambos Mundos</i> ; <i>El Sufragio Libre</i>
<i>La Historia Danzante</i>	1874	Lit. de M. Fernández		semanal	1 pliego		Existe edición facsimilar
<i>El Álbum Musical de Ángela Peralta</i>	1875	Lit. de J. Rivera, Hijo y comp..	Julián Montiel y Duarte	semanal	4	25 centavos	<i>El Correo del Comercio</i> ; <i>El Siglo Diez y Nueve</i> ; <i>El Eco de Ambos Mundos</i>
<i>La Zarzuela</i>	1875	Lit. de J. Rivera, Hijo y Comp.	Rivera y Austri	semanal	4	1 real	<i>El Sufragio Libre</i> , <i>El Padre Cobos</i> y <i>La Voz de México</i>
<i>La Lira Mexicana</i>	1875	Imp. J. Navarro	A. Barilli, A. Caballero, D. Montiel, J. Marzan, J. Oviedo y J. Valdés	semanal	8	2 reales	<i>La Semana de las Señoritas Mejicanas</i>
<i>Bouquet de Melodías</i>	1876	Lit. de Rivera, Hijo y Compañía		semanal	4	1 ½ reales	<i>El Sufragio Libre</i> y <i>El Siglo Diez y Nueve</i>
<i>La Revista Melódica</i>	1884	Imp. de H. Nagel Sucesores	H. Nagel Sucesores	quincenal		15 centavos	<i>El Siglo Diez y Nueve</i> ; Jesús C. Romero, <i>Efemérides de la música mexicana</i>
<i>El Repertorio Sagrado</i>	1888	Imp. de H. Nagel	J. E. Velasco y J. Cornelio Camacho	quincenal			Jesús C. Romero, <i>op. cit.</i>

Nota: En los espacios que aparecen en blanco se careció de información.

En 1850, Nagel inauguró en la ciudad de México un establecimiento curiosamente denominado "Repertorio de Música y Mercería". Pero al parecer fueron sus descendientes, no él, los que establecieron la imprenta de música, según se deduce del nombre que le dieron ("Imp. de H. Nagel Sucesores") y de las fechas de los álbumes publicados por ésta.

Wagner y Levien Sucesores fue una empresa particularmente próspera, formada en Hamburgo con el objeto de fabricar pianos.⁶ En México se dedicaba a la venta de instrumentos y partituras importadas. Ya aparecía en los inicios de la década de 1870 y llegó a tener sucursales no sólo en la capital de la República, sino también en Guadalajara y Puebla. Todo sugiere que al menos uno de sus fundadores, Agustín Wagner, vivió algunos años en nuestro país y luego volvió a Alemania. En 1896 entró como socio su hijo Otto, debido a lo cual se añadió a la razón social el término "sucesores". Desde el puesto de gerente en México, Otto dirigió la empresa cuando menos hasta el fin del porfiriato.⁷

Esta casa llevó a cabo una importante labor de difusión musical en el país, difusión que abarcó varias esferas de la cultura musical. Además de promover la música mediante la publicación de partituras, álbumes, folletos y periódicos, también patrocinó concursos y todo tipo de eventos musicales, y estableció lo que en el México de entonces era una novedad: una sala de conciertos. En la Sala Wagner y Levien actuaron importantes músicos europeos (como los pianistas Ignaz Paderewsky y Eugène D'Albert), contratados por la propia casa.

⁶ Véase Brigida von Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, Ediciones de la Casa Chata, 1982, cuadro 3, pp. 81-82.

⁷ Debo esta información a la gentileza de Erika Arroyo Gamboa, procedente de sus indagaciones en el Archivo General de Notarías de Puebla: Notario núm. 5, Patricio Carrasco, escrituras del 29 de septiembre de 1900 y 7 de marzo de 1902 (anexos).

Gran Repertorio de Música

«S. DE S.»

A. WAGNER Y LEVIEN.

MÉXICO.—COLISEO VIEJO NUM. 15.—MÉXICO.

EL MEJOR Y MÁS ACREDITADO DE LA REPUBLICA.

En él encontrarán sus favorecedores un completo surtido de Instrumentos de Música de todas clases. Música impresa, Papel, Cuerdas y todos los efectos del ramo.

COLISEO VIEJO NUM. 15, MEXICO

Gran Fábrica de Pianos.



ÚNICA AGENCIA DE LA FÁBRICA

DE STEINWAY SONS

DE NUEVA YORK

Y DE MAS DE VEINTE FABRICAS EUROPEAS

Consideradas como las mejores del mundo.

Precios Equitativos.

A. WAGNER Y LEVIEN

NÚM. 14. — CALLE DE ZULETA. — NÚM. 14.

MEXICO.

De lo que llevamos dicho se desprende que de los editores de música en México, sólo Wagner y Levien era al mismo tiempo fabricantes de instrumentos musicales (al menos de pianos), mientras que los demás tuvieron una experiencia previa como libreros o distribuidores de partituras, actividad que les permitió conocer los gustos del público y tener, por lo tanto, una idea del mercado. En el caso de Navarro, Fernández y Neldein, no sabemos que hayan publicado otros álbumes musicales, como no sean lo que figuran en el cuadro.

Los álbumes musicales se caracterizaron por ser impresos de lujo. La mayoría incluyeron portadas ilustradas (a veces a colores) que incrementaban considerablemente los gastos de producción, que ya de por sí eran elevados por la dificultad que implicaba la impresión de caracteres musicales. Esto hacía que su precio fuese muy alto en comparación con otro tipo de publicaciones periódicas.

Para darnos una idea de lo costosas que resultaban estas publicaciones y del reducido número de consumidores que debieron tener, veamos lo que dice Florence Toussaint respecto al número potencial de lectores de periódicos durante el porfiriato, después de comparar algunos salarios y precios de productos básicos con el de estas publicaciones:

El jornal medio agrícola, en 1891, para toda la República era de 38 centavos [al día]. En 1900, los panaderos ganaban 1. 50 pesos, los oficiales 2. 50 y los maestros 5.00. Los conductores de tranvías, 10 centavos la hora. [...] El periódico se vendía, en promedio, a 3 centavos. Sin embargo, había muchos cuyo valor era de cinco y seis centavos por ejemplar. Los artículos de primera necesidad costaban en 1899, por kilo: 4 centavos el maíz, 14 el arroz, 10 la harina, 44 el café, 42 el azúcar, 24 la carne de res, 22 la carne de cerdo, 2 el carbón, 14 la sal, 36 la manteca, 11 un metro de manta [...] Para quien ganara 50 centavos diarios y tuviera que mantener a tres o más hijos, distraer tres centavos cotidianamente o 6 a la semana de su jornal para comprar un periódico era casi impensable. Los diarios se

constituían en artículos de lujo para clases medias y de consumo cotidiano para las clases pudientes.⁸

Comparemos ahora el precio por entrega de tres álbumes musicales: El de *Ángela Peralta*, publicado en 1875, valía 25 centavos; *El Correo Musical* (1874-1876), que se anunciaba como "el más barato en todo el mundo", costaba 10 centavos, mientras que *La Revista Melódica* (1884) valía 15 centavos. Si comprar un periódico de 6 centavos representaba de por sí un lujo, ¿qué implicaría entonces comprar una publicación de 25 centavos?

Resulta obvio que los álbumes musicales sólo podían ser comprados por gente adinerada y difícilmente por las clases medias. A esto hay que agregar que su uso, es decir, la ejecución de las piezas, implicaba, además de la posesión de un piano u otro instrumento, ciertos conocimientos musicales por parte de los consumidores, conocimientos que por lo general se adquirían mediante una instrucción privada, al alcance casi solamente de las clases acomodadas. Pese a la poca difusión que debieron tener estas publicaciones a causa de su elevado precio, no hay que descartar la posibilidad de que los aficionados compartiesen sus álbumes con sus familiares y amigos, ampliando así su radio de difusión.

Los álbumes se editaron en entregas y se vendieron por medio del sistema de suscripción. Ésta debía pagarse por adelantado, a fin de que los editores aseguraran un capital que les permitiera iniciar la publicación del impreso sin arriesgar el propio. Las entregas estaban pensadas para ser encuadernadas en un volumen similar a un libro, por lo que al finalizar la distribución de las mismas se

⁸ Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía / Universidad de Colima, 1989, pp. 69-70.

T. 1.

México, Suéves 15 de Octubre de 1873.

N.º 36.

LA HISTORIA DANZANTE.

CÉSAR Y BRUTO.

POLKA.

CLARA G. DE ROMERO.



PERSONAJES HISTÓRICOS.



José María Villasana. *Personajes históricos.* Ilustración para *César y Bruto.*

“obsequiaba” a los suscriptores un índice –en este caso de las piezas musicales– y una portada con el título de la publicación, el año de la edición y los nombres del editor y la imprenta. Si la publicación se prolongaba varios años, las entregas llegaban a formar colecciones de varios tomos, como fue el caso de *El Repertorio*, que para el año de 1856 anunció que llevaba publicados 5 volúmenes.⁹

La forma de libro que finalmente adquirían estas publicaciones nos habla del uso y del espacio a los que estaban destinados: individual y doméstico. Estos álbumes llegaron a formar parte de bibliotecas personales o familiares; sus propietarios (imaginémosnos a la señorita de la casa) debieron darles un uso reiterado, pues además de apoyar el aprendizaje musical se empleaban también en las tertulias.

De los álbumes señalados en el cuadro 1 sólo pudimos consultar el de *Ángela Peralta y La Historia Danzante*.¹⁰ El primero es un bello y lujoso impreso realizado por el editor José Rivera. Contiene un total de 18 piezas musicales repartidas en 40 entregas de 4 páginas cada una. Cada entrega presenta una portada litografiada con motivos o escenas alusivas al título de las composiciones. Al concluir la repartición de las piezas se obsequió a los suscriptores una portada a color y un retrato de la artista. Sin duda este álbum fue publicado con fines publicitarios, además de lucrativos. Cabe señalar que en el mismo año en que apareció (1875), la compañía de ópera italiana de Ángela Peralta ofrecía una temporada en el Teatro Nacional, que se caracterizó por su escaso público; es

⁹ Véase *El Heraldo*, núm. 1012 (9 dic. 1856), p. 4.

¹⁰ Ambas publicaciones se localizan en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional, UNAM, México, D.F.



Album musical de Angela Peralta, 1875.



Mexico. Galop.

probable que la cantante y su apoderado, Julián Montiel, hayan publicado el álbum para reforzar la fama de la Peralta y atraer más público al teatro.

La Historia Danzante es un caso distinto al resto de los álbumes. Este fue un semanario político de carácter satírico que echó mano de las caricaturas del célebre Villasana y de la música de compositores mexicanos, para criticar al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada.

En cuanto a los géneros musicales de las piezas publicadas por los álbumes del cuadro 1, predominó el *de salón*; en menor medida se hizo referencia en los anuncios a fantasías y aires sobre temas de óperas y zarzuelas. En *El Álbum de Ángela Peralta*, por ejemplo, predominaron los valeses y las romanzas. El *Bouquet de Melodías* anunció que contendría todo tipo de obras: didácticas (suponemos que con ello se refiere a estudios y ejercicios de técnica), religiosas, de salón y de ópera. *La Zarzuela* publicó piezas sobre temas de óperas bufas y, por supuesto, de zarzuelas, como la "Marcha de los lanceros" de *El proceso del can-can*.¹¹ *La Historia Danzante* contiene predominantemente repertorio de salón, particularmente danzas, y un par de piezas arregladas sobre temas de la zarzuela *La vida parisiense*. *El Repertorio Sagrado* fue la única de las 14 publicaciones que se consagró exclusivamente al género religioso.

La mayor parte de las piezas fueron escritas para piano y canto o piano solo. *La Lira Mexicana* fue la excepción, pues también se interesó por obras para guitarra. Este dato podría parecer superficial, sin embargo no lo es, ya que el predominio del piano sobre otros instrumentos nos habla, además del gusto de la época, del tipo de lectores a quienes estaban dirigidas estas publicaciones. El

¹¹ Véase *Id.*

piano era el instrumento favorito de la burguesía y el más cultivado por las mujeres. En este sentido, no debe parecernos extraño que *El Ramo de Flores*, *El Álbum de Ángela Peralta* y el *Bouquet de Melodías* estuvieran dirigidos al "bello sexo", probablemente el mayor consumidor de partituras en el siglo XIX.

Los periódicos musicales que a continuación estudiaremos siguieron la tradición de publicar partituras separadas al cuerpo del periódico, con el fin de que los suscriptores formaran álbumes con ellas. A excepción de los periódicos especializados en ópera que prefirieron publicar argumentos y libretos, la inclusión de piezas musicales fue común en los periódicos musicales, pues constituían un gran atractivo para los lectores aficionados.

2.2. Los periódicos de música

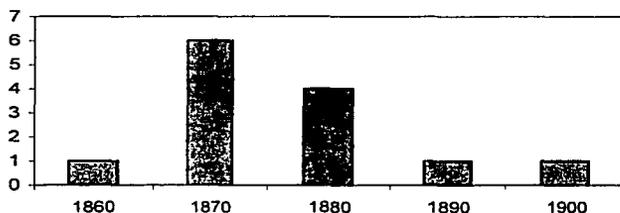
Las fuentes bibliográficas consultadas para este trabajo proporcionan muy pocos datos acerca de los periódicos musicales publicados en el siglo XIX. En parte, esto se debe a que varios de ellos se han extraviado, pero también a que historiadores y musicólogos han preferido apoyar sus investigaciones en los grandes diarios de la época, haciendo a un lado los periódicos especializados en música. Tal parece que la importancia que la política ha tenido en México en la construcción de la historia nacional, no sólo ha llevado a que los historiadores privilegien la historia política sobre otros campos de estudio, sino también a que se dé preferencia a las fuentes de carácter político sobre las culturales y artísticas, aun cuando sus investigaciones giren en torno a estos temas.

2.2.1. Periodización

El grupo de periódicos que estudiaremos en las siguientes páginas está integrado por 13 títulos publicados en la ciudad de México; 12 corresponden a la segunda mitad del siglo XIX y uno a la primera década del XX:¹²

- 1866: *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana.*
- 1871-1873: *La Ópera. Periódico exclusivamente dedicado al teatro.*
- 1872-1873: *El Teatro. Revista general de espectáculos líricos y dramáticos.*
- 1874: *El Trovador. Revista musical y literaria.*
- 1876: *La Gaceta Filarmónica.*
- 1878-1879: *La Historia Cantante. Semanario musical y literario, con caricaturas.*
- 1878: *El Mosaico Musical. Semanario de la Sociedad Armónica.*
- 1881-1883: *El Rasca-Tripas. Semanario musical y literario con caricaturas.*
- 1883-1885: *El Álbum Musical.*
- 1885: *La Época Musical. Edición de los domingos.*
- 1887: *El Cronista Musical. Periódico de los domingos.*
- 1898-1914: *Gaceta Musical.*
- 1904-1909: *El Arte Musical.* De 1904 a 1905 se subtituló *Revista musical, literaria e ilustrada* y en 1906, *Revista social ilustrada.* A partir de 1907 cambió su título por *El Arte. Revista musical y literaria.*

Gráfica 3:
Creaciones de periódicos musicales por décadas



¹² Tres periódicos de la lista no fueron localizados en los acervos: *La Gaceta Filarmónica*, la *Gaceta Musical* y *El Álbum Musical*. Sin embargo, localizamos varios datos acerca de ellos en otros periódicos de la época y, en el caso del último, obtuvimos también su prospecto.

La gráfica anterior nos permite hacer algunas observaciones acerca de la periodización de la prensa musical de la ciudad de México. Si nos atenemos a la cronología tradicional, se deduce fácilmente que más de la mitad de los periódicos musicales que aparecen en el cuadro 2 (9 de 13) se fundaron durante el porfiriato, etapa que oficialmente se inició en 1877, con el ascenso de Porfirio Díaz a la presidencia del país, y culminó en 1910, con el estallido de la revolución. De lo anterior resulta que durante el Segundo Imperio se fundó solamente un periódico y tres durante la República Restaurada. Sin embargo, resulta difícil ajustar la historia cultural a los límites cronológicos establecidos por la historia política.

Siguiendo la gráfica 3 se verá que en la década de 1860 se fundó únicamente un periódico musical, mientras que en la de 1870, correspondiente a la República Restaurada y a la primera presidencia de Porfirio Díaz, el número de periódicos se incrementó a seis, cantidad que representa casi la mitad de los títulos localizados. En la década de 1880, periodo en que se consolidó el régimen porfirista, el número de periódicos disminuyó a cuatro. Paradójicamente en la década de 1890, años de apogeo del porfiriato y de paz y auge económico para el país, sólo se fundó un periódico, al igual que en la primera década del siglo XX.

Si medimos la aparición de los periódicos musicales por años, el resultado es el siguiente: de trece títulos, uno se fundó a finales de 1866, es decir, entre la caída del Imperio y el regreso de Juárez a la capital del país; seis títulos se fundaron entre los años 1870-1878, cuatro durante la República Restaurada y dos durante el primer periodo presidencial de Díaz. En los años que van de 1881 a 1884 (presidencia de Manuel González) se fundaron dos títulos, y entre 1885 y

Cuadro 2:
Características técnicas de los periódicos musicales (1866-1909)

Título	Fecha	Imprenta del periódico	Editor o director	Periodicidad	Número de páginas	Material complementario	Imprenta de las Partituras	Precio por ejemplar (Cd. de México)
<i>La Armonía</i>	1866-1867	Imp. De A. Boix	José Ignacio Durán	quincenal	6	partituras y folletín	Lit. de Rivera e hijo	2 a 4 reales
<i>La Aurora</i>	1870, 1872		José Freire y Góngora (español)	semanal	8	partituras y tratados	Lit. de Rivera, hijo y Ca.	
<i>La Ópera</i>	1871-1873	Imp. del Gobierno / Imp. en la cerrada de Sta. Teresa, 3.	Joaquín Flores	bisemanal	4 / 8	sin partituras		½ real el argumento y 1 real el libreto
<i>El Teatro</i>	1872-1873	Imp. de la Bohemia Literaria / Imp. de Aguilar Ortiz	Celestino Díaz / J. M. Nava	trisemanal	4	sin partituras		6 ½ centavos
<i>El Trovador</i>	1874	Imp. Del Vorwärts	Rafael J. Álvarez	semanal	4	sin partituras		½ real
<i>Gaceta Filarmónica</i>	1876		Jacinto Villanueva	semanal		partituras		
<i>La Historia Cantante</i>	1878-1879	Imp. de Villada	Meneses y Compañía	semanal	4	partituras y caricaturas	Imp. de Villada	½ real
<i>Mosaico Musical</i>	1878	Tip. en la Alacena no. 5 Portal del Aguila de Oro	F. M. Alcérreca	semanal	4	partituras, método y litografías		18 centavos
<i>El Rasca-Tripas</i>	1881-1883	Lit. de Arteaga Barreda y Compañía	Luis Arteaga, J. Meneses y J. Austri	semanal	4	partituras y caricaturas		½ real
<i>Album Musical</i>	1883-1884	Imp. de H. Nagel Sucesores	H. Nagel Sucesores	quincenal	8	partituras	Imp. de H. Nagel Sucesores	75 centavos al mes
<i>La Época Musical</i>	1885	Tip. de "La Época"	F. M. Alcérreca	semanal	8	partituras y método		
<i>El Cronista Musical</i>	1887	Tip. de "La Época"	F. M. Alcérreca	semanal	4	partituras	Lit. de J. Flores	12 ½ centavos
<i>Gaceta Musical</i>	1898-1914	Imp. de Wagner y Levien Sucesores	Gustavo E. Campa	quincenal			Imp. de Wagner y Levien Sucesores	
<i>El Arte Musical</i>	1904-1911	Lit. y tip. "La Europea"	Manuel Larrañaga Portugal y Luis G. Jordá.	mensual	16	partituras	Lit. y tip. "La Europea"	60 centavos

Nota: En los espacios en blanco se careció de información.

1910 (periodo de 25 años) encontramos solamente cuatro.

Los datos anteriores evidencian un rápido y a la vez efímero auge de los periódicos musicales en la década de 1870, lo que nos lleva a preguntarnos sobre las causas que propiciaron dicho auge. El florecimiento de la prensa musical se inscribe en la etapa de renacimiento cultural que vivió el país a raíz del triunfo de la República liberal, particularmente en el ámbito literario, en el que se contempla también a la prensa periódica.

José Luis Martínez señala que durante las décadas de 1870 y 1880 se organizó un programa cultural que, bajo el impulso nacionalista y la "concordia intelectual" predicada por Altamirano en *El Renacimiento*, llegó a convertirse en "empresa nacional".¹³ Gracias a esta concordia y al empeño que escritores, intelectuales y artistas pusieron en crear una "cultura nacional", se dio un importante resurgimiento intelectual que se tradujo en un notable incremento en el número de asociaciones culturales, artísticas y científicas, y en la producción de libros y publicaciones periódicas.¹⁴

Por su parte, Antonia Pi-Suñer deja ver que la renovación artística y cultural que experimentó el país durante la República Restaurada, fue en gran medida resultado de la reforma educativa promovida por el gobierno de Benito Juárez. Entre 1867 y 1869 se emitieron dos leyes para reorganizar la instrucción pública, se establecieron nuevas carreras (como las de medicina, arquitectura y jurisprudencia), se crearon varias escuelas (de Comercio y Bellas Artes, entre

¹³ *El Renacimiento* (1869) fue, tal vez, la revista literaria más importante del siglo XIX. En ella Altamirano logró reunir a los escritores más destacados de la época, independientemente de su postura política. Acerca de esta publicación véase José Luis Martínez, *La expresión nacional*, México, CONACULTA, 1999, pp. 172-201, y el estudio de Huberto Batis que acompaña a la edición facsimilar de esta revista, publicada por la UNAM en 1993.

¹⁴ Véase José Luis Martínez, *op. cit.*, pp. 26, 56-57.

otras) y se reorganizaron y fundaron instituciones oficiales "cuyo fin era educar fuera de la escuela", como el Museo Nacional y la Biblioteca Nacional.¹⁵

Por lo que respecta a la prensa, la década de 1870 constituye uno de los momentos más fructíferos y dinámicos que se hayan registrado a lo largo del siglo XIX. Durante esos años se fundaron nuevos diarios de información general y numerosos semanarios políticos, algunos de los cuales, como *El Ahuizote*, se destacaron por sus magníficas caricaturas.¹⁶

Por otro lado aparecieron nuevas publicaciones especializadas, siendo las de literatura las más abundantes;¹⁷ no obstante, también se fundaron varias revistas consagradas a las bellas artes, las ciencias, la medicina, la jurisprudencia y a algunas actividades indispensables para crecimiento económico del país, como *El Cultivador*, consagrado al fomento de la agricultura, *El Explorador Minero* y *El Correo del Comercio*, entre otros.

Asimismo, se publicaron periódicos dirigidos a los niños, los jóvenes y los maestros, cuya finalidad era contribuir a su educación y "progreso".¹⁸ Cabe señalar que en esta misma década aparecieron las primeras publicaciones femeninas

¹⁵ Véase Antonia Pi-Suñer Llorens, "La reconstrucción de la República, 1867-1876", en: *Gran historia de México ilustrada: De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, México, Planeta / CONACULTA / INAH, 2001, t. IV, pp. 61-80.

¹⁶ La caricatura, poco cultivada en la prensa mexicana de la primera mitad del siglo XIX, adquirió gran importancia a partir de la década de 1860, convirtiéndose, junto con la sátira, en una de las armas políticas más socorridas por los periódicos radicales.

¹⁷ Según el *Índice de revistas literarias del siglo XIX (Ciudad de México)*, México, IIF-UNAM, 2000, realizado por María del Carmen Ruiz Castañeda, el número de revistas publicadas en la década de 1860 fue de 14, mientras que para la de 1870 éstas aumentaron a 55, disminuyendo a 31 en la siguiente década.

¹⁸ Ejemplo de estas publicaciones en la capital del país son *El Porvenir de la Niñez*. Publicación de la Sociedad Lancasteriana (1870-1875), *El Correo de los Niños. Semanario dedicado a la infancia mexicana* (1872-1883), y *La Voz de la Instrucción. O sea el libro primero del maestro, semanario destinado al progreso de la enseñanza y a la defensa de los intereses materiales y morales del profesorado mexicano* (1871). Irma Lombardo dedica unas páginas a la prensa infantil decimonónica en su artículo "*Pulgarcito y la educación estética*", México, sobreiro de *Chicomóztoc*, vol. 4, 1997, pp. 79-83.

dirigidas y redactadas por mujeres, como *Las Hijas del Anáhuac*. Los primeros periódicos obreros, como *El Socialista* y *El Hijo del Trabajo*, aparecieron también en la década de 1870.

Por lo que respecta al ejercicio periodístico, Irma Lombardo observa que durante la República Restaurada se dio un importante cambio en el mecanismo de obtención de noticias –propiciado por el despliegue de la literatura–, dándose lugar al desarrollo de dos nuevos géneros informativos: el reportaje y la entrevista.¹⁹

El arte musical vivió en esa época su propio "renacimiento", gracias a la apertura de la Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio de Música. Sin embargo, creemos que el renacimiento de la música no determinó por sí mismo el florecimiento de los periódicos especializados en este arte. El auge de la prensa musical apunta más hacia el renacimiento literario; no es casualidad que la mayor parte de las publicaciones que aparecieron en la década de 1870 hayan sido fundadas y redactadas por literatos, siendo menor la participación de músicos, como tendremos oportunidad de ver más adelante.

2.2.2. Periodicidad

Al igual que otras publicaciones especializadas del siglo XIX, los periódicos musicales se caracterizaron por tener una periodicidad espaciada. De los 13 títulos que se presentan en el cuadro anterior, siete son semanales (cuatro de ellos fundados en la década de 1870), uno bisemanal, uno trisemanal (ambos

¹⁹ Véase Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia. Surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Kiosko, 1992, pp. 7-23.

aparecidos también en esa década),²⁰ tres quincenales (fundados en las décadas 1860, 1880 y 1910) y uno mensual (aparecido igualmente en esta última).

Así, vemos que la década de 1870 no sólo reporta el mayor número de periódicos musicales, sino también los de periodicidad menos espaciada, es decir que se publicaban más seguido. Esto nos habla de un periodo particularmente dinámico en el campo de la prensa, que abarcó también a las publicaciones especializadas y entre ellas las musicales. También nos habla de un esfuerzo particular de la élite intelectual por publicar periódicos que contribuyeran al “progreso” material, cultural y espiritual de los mexicanos.

En la década de 1880 también predominan los periódicos semanarios (tres de cuatro), pero aparece uno quincenal, mientras que la periodicidad de los títulos localizados en la primera década del siglo XX –*Gaceta musical* y *El Arte Musical*–, se alargan a quincenal y mensual, respectivamente.

Es importante señalar que a partir del siglo XX la mayoría de las publicaciones musicales serán mensuales.²¹ Este rasgo puede interpretarse como una dificultad de los editores para sostener estas publicaciones, lo cual posiblemente se debiera a que conforme éstas se fueron especializando cada vez más, fueron perdiendo accesibilidad y por lo tanto público, lo que dificultó aún más su sostenimiento.

²⁰ *La Ópera* y *El Teatro* presentan la frecuencia menos espaciada –bi y trisemanal, respectivamente–, debido a que ambas publicaciones tuvieron como política aparecer los días en que hubiera función de ópera, lo cual se verificaba dos o tres veces a la semana.

²¹ Algunas de estas publicaciones mensuales son: *Revista Musical de México* (1919), dirigida por Manuel M. Ponce y Gustavo Campa; *Arte y Labor* (1920-1922), a cargo de Jesús C. Romero; *El Sonido 13* (1924), publicada por Julián Carrillo; *Arte* (1926-28), *Música* (1930-31), dirigida por Gerónimo Baqueiro y Carlos Chávez, entre otros destacados músicos y musicólogos; *México Musical* (1931-34), *Ariel* (1935-1936) y *El Contrabajo* (1836). Todas son de la ciudad de México.

Por lo que respecta a la duración, se observa fácilmente que la prensa musical decimonónica es una prensa efímera. La mayoría de los periódicos no lograron publicarse por más de uno o dos años. Los de mayor duración fueron *El Arte Musical* (6 años) y la *Gaceta Musical* (16 años); sin embargo, debemos tener en cuenta que sus periodicidades eran mensual y quincenal, respectivamente, lo que ayudó a que tuvieran una vida más larga; también debemos considerar que detrás del segundo de ellos estaba la casa Wagner y Levien, a la que no debió afectar que su periódico tuviera o no lectores, pues disponía de capital para financiarlo.

Se sabe que *La Armonía* continuó publicándose hasta 1868, pero después de ese año no se tiene noticia de que siguiera apareciendo.²² En cuanto a *La Ópera*, *El Teatro*, *La Historia Danzante*, *La Gaceta Filarmónica*, *La Historia Cantante*, *El Rasca-Tripas* y *El Arte Musical*, no tenemos datos que confirmen que se publicaron más tiempo del que señalamos en el cuadro 2. Acerca de *El Trovador* y del *Mosaico Musical* no podemos asegurar nada, pues sólo contamos con seis números del primero y cuatro del segundo, y las fuentes consultadas carecen de información acerca de ellos. No obstante, en el caso del primero suponemos que no pudo publicarse más allá de 1876, pues su director, Alberto

²² Las tres colecciones que se conservan de esta publicación llegan hasta el número 13 (1 de Junio de 1867). No obstante, Juan José Escorza afirma lo siguiente, en la *Presentación* a la edición facsimilar: "Dos hechos me hacen pensar que la revista siguió editándose en 1867 y 1868. El primero, en la página 1 del folleto de Julio Clement titulado *Carta dirigida a la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1868), se asume tácitamente que la revista continuaba apareciendo. El segundo, según el 'Corte de caja' de la *Memoria presentada por los ciudadanos vicepresidente y secretario (de la Sociedad Filarmónica Mexicana) en el año de 1869* (México, Imprenta del Gobierno en Palacio, 1869), se registran gastos relativos a la publicación del periódico".

Bianchi, fue encarcelado en ese año por escribir una obra de teatro en la que atacaba al gobierno de Lerdo.

Asimismo, observamos que después de la década de 1870 no se vuelven a publicar dos periódicos musicales simultáneamente. A partir de los años ochenta éstos aparecerán uno después de otro, como si no hubiera suficientes personas capacitadas o interesadas en publicar este tipo de periódicos.²³ Podríamos pensar que en este caso, la progresiva especialización de la prensa musical no sólo redujo su accesibilidad y número de lectores, sino también el grupo de personas que podía colaborar en ella.

Acerca de las causas que propiciaron la suspensión de los periódicos musicales únicamente conocemos las de dos de ellos; no obstante, es de suponer, dada su efímera duración, que la causa principal fuera la falta de lectores. No debemos olvidar que la música “culta” estaba poco difundida en México; el público aficionado representaba una ínfima minoría, integrada por individuos de clase media y acomodada de las ciudades más importantes del país, como Guadalajara, Puebla, Veracruz y Mérida. Además, no todos debieron estar interesados en suscribirse a periódicos musicales, sobre todo cuando algunos diarios políticos y de información general también proporcionaban artículos musicales. ¿Para qué suscribirse adicionalmente a un periódico musical cuando en *El Federalista*, por ejemplo, además de información política, social y económica, podían leerse las interesantes críticas musicales de Alfredo Bابلot?

²³ Este fenómeno continúa durante el siglo XX, tal como se observa en los años de publicación de las revistas musicales enlistadas en la nota 21 de este capítulo.

La Época Musical dejó de publicarse porque a sus editores se les agotó el papel en que lo imprimían. La escasez y la carestía del papel fue un problema constante para los editores de periódicos. Durante el tiempo en que se publicó este semanario recibió muchos elogios, tanto de sus lectores como de otros periódicos, por la calidad de su papel; muestra de ello es la carta que a continuación reproducimos, enviada por una suscriptora al editor del semanario, y en la que hace referencia a las bondades del papel:

Estoy recibiendo con mucha puntualidad su ilustrado periódico, pues en mi humilde concepto todos los números merecen este calificativo. El semanario musical es de lo muy bueno; pues reúne ilustración a la distracción, y aún podría llamársele higiénico por el color del papel en que está impreso pues los pedagogos recomiendan para los libros de estudio el papel de un blanco amarillento, o en último caso un medio color, esto ha sido una mejora que se ha introducido en provecho de los suscriptores [...].²⁴

La Revista de Monterrey y *El Pueblo Católico* de León elogiaron también la calidad del papel en que estaba impreso su colega, y en particular el hecho de que fuera de color, pues no “fatigaba” ni “lastimaba” la vista, como sí lo hacía el contraste entre la tinta negra y el papel blanco.²⁵ Irónicamente, lo que tantos elogios le valió a *La Época Musical* fue lo que habría de provocar su desaparición, según lo anunciado por sus editores:

Con motivo de habérsenos agotado la cantidad de papel *rosa* que poseíamos y en el cual está impresa la edición musical de los domingos, a pesar de que con tiempo hicimos un fuerte pedido a la fábrica, en Europa, como éste aún no nos llega, nos vemos precisados a suspender temporalmente la edición referida, dando en su lugar el nuevo diario de *La*

²⁴ *La Época. Diario político, serio e imparcial*, año 2, t. 2, núm. 439 (23 abril 1885), p. 3.

²⁵ Véase *ibid.*, núm. 442 (28 abril 1885), p. 3, y núm. 443 (29 abril 1885), p. 3.

Época. Creemos que en breve podremos subsanar la falta que hoy, con pesar, nos vemos precisados a hacer a la edición de los domingos.

Líneas abajo pedían a los suscriptores que conservaran las entregas publicadas hasta entonces, para que en un futuro pudieran completar la colección; no obstante, el periódico no volvió a aparecer. Es probable que el papel rosa nunca les llegara, o que la falta de éste no fuera realmente la causa de su suspensión. ¿Por qué no publicarlo en otro tipo de papel y evitar así que desapareciera una publicación que, a decir de sus editores, había tenido una gran aceptación del público?

En cuanto a *El Cronista Musical*, es muy probable que su desaparición se debiera a la falta de recursos económicos, según se deduce de un aviso en el que suplicaba a sus abonados cubrieran el importe de sus suscripciones atrasadas.²⁶ Aun así, en la despedida al primer año agradecía a sus "numerosos" abonados "su constante y decidida protección", y les prometían novedades y mejoras para el siguiente año.²⁷

2.3. El escritor diletante y el músico escritor

Páginas arriba señalábamos que la mayoría de los periódicos musicales que se publicaron en la década de 1870 fueron editados o redactados por escritores –literatos, poetas y dramaturgos–, mientras que la participación de los músicos en

²⁶ Véase *El Cronista Musical*, t. 1, núm. 25 (16 oct. 1887), p. 4.

²⁷ Véase *ibid.*, núm. 35 (18 dic. 1887), p. 1.

la redacción de estos periódicos fue reducida y casi siempre limitada a la publicación de algunas composiciones musicales.

La preeminencia de los escritores en la prensa musical de esos años no fue un fenómeno exclusivo de ésta, sino de la prensa en general. De hecho, durante casi toda la centuria los escritores jugaron el papel de "periodistas". Antes de que apareciera el profesional de la noticia, ellos tenían la tarea de informar y opinar acerca de lo que acontecía. La falta de especialización de la actividad periodística, pero también su vasta cultura, les permitió escribir prácticamente sobre cualquier tema. La aparición del periodista profesional en el porfirato supuso una reorganización de los contenidos de los periódicos, en la que la labor del literato se vio reducida a las secciones culturales.²⁸

Asimismo, el predominio de los literatos en la prensa se debió a la función social que la literatura adquirió en el siglo XIX. Ruedas de la Serna señala que a ésta se le asignó la responsabilidad de "mejorar a la sociedad, depurar sus costumbres, robustecer la moral pública, revalorar nuestro patrimonio geográfico y cultural, afirmar nuestra identidad y [...] fortalecer la conciencia nacional".²⁹ De ahí que los literatos se sintieran no sólo comprometidos con su oficio, sino también con otras esferas de la vida pública.

Otro factor que también explica su preeminencia en la prensa es la dificultad que tenían para publicar libros, dada su carestía. Los literatos acudieron con mucha frecuencia a los periódicos para publicar sus obras a través de ellos (en los famosos folletines, por ejemplo).

²⁸ Irma Lombardo, *De la opinión...*, op. cit., pp. 93-95.

²⁹ Jorge Ruedas de la Serna, Presentación a *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, pp. 7-8.

No es nuestra intención mencionar una a una las biografías de los editores, directores y redactores de los periódicos musicales, además de que la escasez de información sobre varios de ellos nos lo impediría.³⁰ Lo que nos interesa es hacer notar la amplia participación de los escritores en la prensa musical de los años setentas, y la tardía aparición –a partir de los ochenta– de una prensa musical escrita por músicos profesionales. Sin embargo, esto no impidió que tales publicaciones dejaran de ser intentos aislados y de tener una vida efímera, con excepción de la *Gaceta Musical* y *El Arte Musical*. No obstante, el hecho de que estas dos revistas lograsen publicarse por más de diez años no se debió a que en ellas colaboraran importantes músicos, sino a que sus propietarios eran ricos empresarios que disponían de recursos económicos para sostenerlas, independientemente de que tuvieran o no un gran número de lectores.

La Sociedad Filarmónica Mexicana estableció una comisión especial que se encargaría de redactar el periódico *La Armonía*. Esta comisión estuvo integrada por José Ignacio Durán (presidente), Gabino F. Bustamante (vicepresidente), Agustín Siliceo (secretario), Lorenzo Elizaga (prosecretario), Aniceto Ortega, Alfredo Bablot (vocales), Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo (suplentes). De este grupo solamente Ortega, Caballero y Bablot eran músicos, aunque Ortega

³⁰ Sobre Joaquín Flores, editor de *La Ópera*, no localizamos ningún dato. Al parecer Jacinto Villanueva, director de la *Gaceta Filarmónica*, era músico, ya que en *El Interino* (t. 1, núm. 18, 11 nov. 1876, p. 3) se anunció que el primer número de la *Gaceta* contenía una polka compuesta por el propio Villanueva; por otra parte, Enrique de Olavarría y Ferrari menciona a un cantante (*bajo comprimario*) con ese nombre, quien figura en el cuadro de la compañía de ópera de Ángela Peralta en 1871, (véase *op. cit.* pp. 692, 694, 701, 742, 743, 826, 827). Por lo que respecta a J. Meneses, editor de *La Historia Cantante* y *El Rasca-tripas* (a quien no debe confundirse con Carlos J. Meneses, director de la orquesta del Conservatorio), sabemos solamente que era compositor; y sobre el español José Austri, editor junto con Meneses de este último semanario, sabemos también por Olavarría y Ferrari que era compositor, director y empresario de zarzuela (véase *op. cit.*, pp. 995, 1216, 1226, 1290, 2222).

también era un eminente médico; Durán, Bustamante y Luis F. Muñoz Ledo eran médicos, y Lorenzo Elizaga literato. Es curioso que dicha comisión, formada con la intención de redactar un periódico musical, no tuviese como director o principal redactor a un músico; además, hay que agregar que en los trece ejemplares que se conservan de *La Armonía*, Ortega y Bablot escribieron en una sola ocasión.³¹

En cuanto a Celestino Díaz, editor de *El Teatro*, sabemos únicamente que era periodista.³² Respecto a sus principales redactores si localizamos mayor información. Enrique Chavarri ("Juvenal") fue un destacado periodista que se hizo famoso por sus escritos costumbristas y artículos de modas que, a decir de sus contemporáneos, le valieron el cariño del "bello sexo" mexicano.³³ Al tiempo que "Juvenal" escribía crónicas de ópera para *El Teatro*, dirigía *El Monitor Republicano*. Según Ruiz Castañeda, Chavarri fue uno de los creadores de la crónica como género periodístico.³⁴ Manuel María Romero –redactor de los argumentos de ópera publicados en *El Teatro*–, fue un reconocido poeta y dramaturgo; formó parte de la redacción de *El Monitor Republicano* por las fechas en que Chavarri se encontraba a cargo de este diario.

El director de *El Trovador* fue Alberto G. Bianchi, renombrado dramaturgo y poeta, y fundador de la Sociedad Literaria La Concordia. Fue gacetillero de *El Monitor Republicano* entre 1872-1873, años en que también participaban en este periódico "Juvenal" y Romero. Bianchi colaboró en *El Teatro* y después dirigió *El*

³¹ De Caballero únicamente se localiza un discurso que pronunció en la inauguración del Conservatorio, que no se puede considerar como una colaboración para el periódico.

³² Véase María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, UNAM-IIB, 2000, p. 227.

³³ Véase Clementina Díaz y de Ovando, "El cronista Enrique Chávarri 'Juvenal' o los panegéricos de la moda", en: *De Tenochtitlan al siglo XIX. Memoria del Primer Encuentro de Cronistas de la Ciudad de México*, México, IPN, 2001, pp. 136-144.

³⁴ Véase María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *op. cit.*, pp. 186-187.

Trovador, periódico de cuya redacción formó parte Romero, junto con los literatos Agapito Silva, Eduardo Zárate, Carolina O'Hara, Manuel de Olaguíbel y Carolina Poulet.

Tenemos entonces que el círculo de personas interesadas en publicar periódicos musicales era muy reducido; éstas, además de relacionarse por la música, se relacionaban también por otras actividades culturales, como la participación en sociedades literarias y artísticas, como el Liceo Hidalgo y la Sociedad Dramática Alianza, donde hallamos a todos ellos.³⁵

Aun cuando no localizamos ninguna colección de *El Álbum Musical* que nos permitiera saber a ciencia cierta quiénes lo redactaron, es importante destacar que en el prospecto se anunció que en él colaborarían los músicos más destacados del país, entre ellos Guadalupe Olmedo, José Avilés, Lauro Beristain, Antonio Carrasco, J. Felipe Cobarrubias, José M. Careaga, Antonio Cuyás, Fernando de Domec, Julio Ituarte, Pedro Landini, Tomás León, Miguel Planas y Melesio Morales.³⁶ No sabemos a qué tipo de colaboración se refiere el autor del prospecto, pero creemos que su participación consistiría únicamente en la publicación de piezas musicales de su autoría y no en la redacción de artículos.

El editor propietario de *El Arte Musical* fue Aurelio Cadena y Marín, del cual hizo *La República* la siguiente descripción:

Joven aún, infatigable para el trabajo, de carácter tenaz y emprendedor, Cadena y Marín ha logrado levantarse por su solo esfuerzo, desde una cuna humilde, hasta ocupar ahora una distinguida posición social [...] es ahora Diputado al Congreso de la Unión, ocupa distinguida posición como comerciante, pues es propietario de una de las casas importadoras de

³⁵ Véase Alicia Perales, *op. cit.*, pp. 144-146, y Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 843-844.

³⁶ Véase el prospecto publicado en *El Socialista*, año 13, núm. 43 (25 jun. 1883), pp. 2-3.

muebles más importantes de la ciudad, y no ha olvidado sus aficiones por el periodismo, al que dedica sus ratos de ocio, es Director Propietario de la Revista Mensual titulada: "El Arte" [...].³⁷

En efecto, la buena posición social, política y sobre todo económica, le permitió a Cadena y Marin sostener durante varios años una publicación tan lujosa como *El Arte Musical*, y contratar como redactores a reconocidos músicos y escritores. El director de la parte musical de la revista fue Luis G. Jordá y los colaboradores José Rivas (director del Conservatorio Nacional), Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Ernesto Elorduy, Pedro Valdez Fraga, Rafael J. Tello y Miguel Lerdo de Tejada, todos ellos ejecutantes y compositores de la generación modernista. Manuel Larrañaga y Portugal, poeta y cronista de espectáculos,³⁸ dirigió la parte literaria de *El Arte Musical*, mientras que José López Portillo y Rojas, Luis González Obregón, Juan de Dios Peza, Juan B. Delgado y Heriberto Frías colaboraron en la redacción de esta parte.

Otro importante personaje fue Félix María Alcérreca (1845-1937), director de tres periódicos: *El Mosaico Musical*, *La Época Musical* y *El Cronista Musical*. El suyo nos parece un caso extraordinario, pues a pesar de lo efímeras de sus publicaciones, Alcérreca trató de dar continuidad a lo que parecía ser un proyecto de prensa musical.

Este personaje estudió derecho en el Seminario Palafoxiano, en Puebla, y terminó sus estudios en la ciudad de México, donde recibió el título de notario público en 1867; años después llegaría a ser presidente del Colegio Nacional de

³⁷ *La República* citado en: *El Arte. Revista musical y literaria*, t. 4, núm. 3 (mar. 1907), p. 30.

³⁸ Véase Olavarria y Ferrán, *op. cit.*, pp. 2874-2875.

Notarios. En 1868 ingresó al recién inaugurado Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, para estudiar violonchelo con el padre Agustín Caballero. Al formarse la orquesta del Conservatorio, en 1883, fue designado primer violonchelo. Fue director de la Sociedad Filarmónica Ángela Peralta, fundada en 1884 en la capital del país. Asimismo, formó parte de otras importantes sociedades de su época, como la de Geografía y Estadística y el Ateneo Mexicano Literario y Científico. También fue tesorero de la Prensa Asociada,³⁹ y diputado en varias ocasiones durante el régimen de Díaz. Cultivó principalmente el género religioso; en *El Cronista Musical* publicó en varios números su *Ave María* para coro y piano; además compuso una misa que fue premiada en la Exposición de París de 1899, y la música de la zarzuela *La herencia de un barbero* (libreto del literato español Niceto de Zamacois), que tuvo mucho éxito en la época.⁴⁰

Por último mencionaremos a Gustavo E. Campa, de quien tuvimos oportunidad de hablar en el primer capítulo. Si bien desde la segunda mitad del siglo XIX algunos escritores (Altamirano y Gutiérrez Nájera) y músicos (Bablot) ejercieron la crítica musical en diversos diarios y semanarios de la época, no fue sino hasta finales de esa centuria y principios del siglo XX cuando ésta adquirió mayor profesionalidad. Campa pasó a la historia como el primer crítico musical

³⁹ En junio de 1885, Alcérreca viajó a Estados Unidos para asistir a la Exposición de Nueva Orleans. Con él viajaron también otros miembros de la Prensa Asociada, entre ellos Filomeno Mata, director de *El Diario del Hogar*; León Barba, de *La Gaceta de México*; Francisco Bermúdez, de *El Siglo Diez y Nueve*; Gándara de Velasco, de *El Pabellón Español*; José Godoy, de *La Revista Comercial Mexicana*, y Ernesto Mora, del *Periódico Oficial del Estado de México*. Véase *La Época Musical*, núm. 12 (21 junio 1885) pp. 90-91.

⁴⁰ Véase Enrique de Olavaria y Ferrari, *op. cit.*, pp. 1303-1304.

“serio” que hubo en México; publicó sus artículos y críticas en varios periódicos, pero principalmente en la *Gaceta Musical* editada por la casa Wagner y Levien.⁴¹

Por alguna razón, los músicos profesionales participaron poco en la redacción de periódicos musicales; su colaboración se enfocó más a la inserción de piezas musicales. Es difícil saber cuáles fueron las causas de éste fenómeno; únicamente conocemos la razón que tuvo Melesio Morales para no colaborar en la prensa musical, y ésta fue el desprecio que sentía por los periódicos “artísticos”. En su diario escribió lo siguiente acerca de la prensa musical italiana:

¿Sabéis cuántos diarios artísticos viven a costillas de los pobres artistas y maestros? Pues si no lo sabéis, ignoradlo. Yo sólo os podría decir que en la mezquindad de mis posibles, tuve que aceptar en *abbonamento*, veintiocho repitiendo otros tantos por exceso de *seccatura*. A los que me aboné, dieron noticia de mi composición y la dieron en buenos términos [...] A los que refuté, dieron noticia de mi obra, pero la calificaron bruscamente; y tuve así, la no poca satisfacción de verme considerado como *un genio naciente*, y por otros como un *hombre ignorante* [...] ¿Cómo, entonces, distinguir un verdadero triunfo? Cosa fácil. He dicho que los periódicos artísticos son *al sol que nace*, esto es, son de quien paga, con rarísimas excepciones y no siempre; afortunadamente este periodismo está tan desacreditado que no lo leen ni los mismo artistas, los cuales, si pagan el abono, es sólo por no tener el disgusto de estar mirando infaliblemente la condena eterna de sus actos artísticos (¡y acaso los privados!). El artista, para saber su verdadero suceso, se atiende al periodismo político (y no todo), en el cual escriben [...] verdaderos e imparciales críticos que juzgan sin pasión y con ciencia y conciencia.⁴²

Tal vez esto explica por qué Morales haya preferido colaborar en diarios políticos y de información general, como *El Nacional* y *El Pájaro verde*, y no en semanarios musicales. El único periódico musical donde al parecer colaboró fue *El*

⁴¹ El compositor y musicólogo español Felipe Pedrell reunió en un libro las críticas de Campa y las publicó en París en 1911. El CENIDIM realizó una edición facsimilar de esta obra en 1992, cuyo título es *Críticas musicales*.

⁴² Melesio Morales, *op. cit.*, pp. 36-37.

Album musical, pero no podemos asegurar, como ya hemos dicho, que en éste haya publicado artículos; más bien creemos que allí solamente publicó piezas musicales, como lo hizo en *La Armonía* y posteriormente en *La Niñez ilustrada* (1873), periódico infantil dirigido por su amigo Enrique de Olavarría y Ferrari. No podemos empero adjudicar las razones de Morales a otros músicos mexicanos, aunque tampoco podemos descartar la idea de que la ausencia de músicos en las redacciones de los periódicos musicales se debiera a que los consideraban poco serios y profesionales.

En la aparición de los álbumes de partituras y los periódicos de música intervinieron factores tanto materiales como sociales. Entre los primeros fue determinante la introducción de la litografía y el desarrollo de técnicas de impresión musical, y entre los segundos la conformación de un público lector que, pese a ser reducido, para el caso de los álbumes pareció ser estable desde la década de 1850. Por lo que respecta a los periódicos, hemos visto que su florecimiento respondió al empuje cultural generalizado que vivió el país en la década de 1870, más que a un impulso exclusivo en el campo de la música. Si bien durante la segunda mitad del siglo XIX la cultura musical capitalina fue mucho más rica que en décadas anteriores, ésta continuó siendo muy débil como para generar por sí misma la aparición de una prensa especializada. La precariedad y la inestabilidad de la vida musical no sólo influyeron en la producción de los periódicos musicales, sino también en su discurso y su evolución, como veremos a continuación.

Capítulo 3

PANORAMA DE LA PRENSA MUSICAL

En términos generales podemos decir que la prensa musical decimonónica tuvo como objetivos difundir la música "culta" y contribuir a su desarrollo y progreso. Sin embargo, cada publicación presentó un programa y un contenido particular a través del cual pretendía satisfacer dichos propósitos. En las siguientes páginas estudiaremos los objetivos, contenidos (escritos y partituras) y propuestas musicales de diez publicaciones fundadas entre 1866 y 1904, con el propósito de observar la evolución de la prensa musical en su conjunto. Para hacer nuestro análisis nos valdremos principalmente de sus prospectos, pero ya que algunas no los presentaron, definiremos sus finalidades mediante el estudio de sus discursos. Por lo que respecta a sus contenidos, no haremos una descripción detallada de cada uno de ellos; sólo mencionaremos los temas tratados, ahondando en los que fueron más importantes o frecuentes. El último apartado lo dedicaremos al análisis del discurso de la prensa musical, a fin de determinar cuál fue su propuesta artística y cultural, y cómo se correspondió ésta con el proyecto cultural de las elites dominantes de aquella época.

3.1. Objetivos y contenido de los periódicos

El periódico musical más antiguo que conocemos apareció en un momento crucial de la historia nacional, cuando el Imperio de Maximiliano de Habsburgo se hallaba a punto de caer, ante la retirada del ejército francés y el avance de las fuerzas

liberales que encabezaba Benito Juárez. Ese periódico es *La Armonía*, órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana, cuyo primer número vio la luz el 1 de noviembre de 1866.

No obstante esa crítica situación, se trataba de un buen momento para fundar un periódico especializado en música, ya que ésta había recibido un fuerte impulso de los intelectuales y el propio gobierno imperial. En los meses anteriores al nacimiento de *La Armonía* se habían fundado la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de Música, y uno de los compositores más destacados del país, Melesio Morales, luego de la hazaña de estrenar una ópera suya, había partido a Italia a perfeccionarse en el arte de la composición, convirtiéndose en una "promesa" para la música mexicana.

A pesar de lo efímero del Imperio, Maximiliano y su corte fomentaron y difundieron la música "cultura" europea entre las élites de nuestro país. La "Orquesta de Su Majestad", integrada por músicos austriacos, belgas y mexicanos, y las bandas de la "Legión Extranjera", de los "Húsares Palatinos" y de la "Legión Austriaca", ofrecieron regularmente conciertos públicos y privados, en los que se tocaron por primera vez obras de Mozart, Weber, Beethoven y Wagner, entre otros.¹ Este nuevo ambiente cultural influyó en las elites mexicanas que promovieron el establecimiento de la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio, porque a fin de cuentas también se proponían —como el gobierno imperial— que México formara parte del mundo occidental.

Manuel Siliceo, presidente de la Sociedad Filarmónica, señaló que los objetivos de *La Armonía* eran "hacer progresar las ciencias músicas en México",

¹ Véase Gloria Carmona, *op. cit.*, pp. 87-90.

LA ARMONIA.

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA.

TOMO I.

Núm. 11.—MEXICO, 1.º de Abril de 1867.

AÑO 11.

EL OIDO.

El aparato del oído, ó la oreja, como se le llama anatómicamente, es según la expresion del célebre médico alemán J. F. Meckel, el sentido mas noble y mas intelectual, el que tiene conexiones mas inmediatas con el cerebro, el que está unido á este órgano supremo de la inteligencia por un nervio mas corto y comparativamente mas grueso, y el que ha sido mas resguardado que ninguno por la naturaleza contra las agresiones esteriore, puesto que lo ha colocado en la parte media, lateral y mas espesa del cráneo; y no satisfecha con hacerlo par, la separado lo mas lejos posible una oreja de la otra, como para evitar que fuera perjudicada una en el caso de que sufrienda la otra alguna lesion, como es fácil que suceda con el ojo y con la nariz, que á pesar de ser tambien pares, una misma causa puede dañarlos por estar juntos ó casi juntos.

El oído es el órgano especial que ha sido creado para ponernos en relacion con los demás seres, pero muy particularmente con nuestros semejantes, es, pues, por su medio, mejor que por cualquier otro, como se establecen y anudan los lazos sociales. La falta del oído nunca puede llenarse perfectamente, á pesar de los heroicos esfuerzos que se han hecho en todos tiempos por ilustres filántropos para poderlo sustituir por medio de signos convencionales. Fisiológicamente hablando, la falta de este sentido produce en el hombre el efecto que produciría la accion constante de una pasion depresiva, y para convencernos de ello nos basta comparar la fisonomía de un sordo con la de un ciego. Mientras que la del primero se encuentra siempre contrainda, triste, monótona, y hasta con cierto aire de estupidez, la del segundo la vemos de ordinario, dilatada, movable, animada, y hasta radiante en los casos de una conversacion que le interese, ó al escuchar sonidos melodiosos, que el ciego sabe apreciar y sentir con mas delicadeza.

En las expansiones del nervio auditivo sobre el laberinto, dice Meckel, es donde se verifican los cambios, que propagados, al cerebro por este medio, hacen nacer las diversas sensaciones que produce el sonido. Es seguro que estos cambios son efecto de la compresion que el humor de Cagnano ejerce sobre las ramificaciones nerviosas,

sobre la retina del oído, según la expresion de Triquet; y esta presion es á su turno la consecuencia de un cambio sobrevenido en el estado de las partes situadas fuera del laberinto, particularmente en los huesecillos del oído y sus únculos. En efecto, según que la base del estribo se hunda mas ó menos en la ventana oval, según que la opima de tal ó cual manera, ejercerá sobre el líquido que encierra la oreja interna una compresion variable no solo según su intensidad, sino según el punto del laberinto que la resienta. La oreja interna y la membrana del tímpano sirven principalmente para recibir las ondas sonoras y fortificar el sonido, destino de que participa la caja del tambor auxiliado con las células mastoideas. En cuanto á los huesecillos del oído, ademas del destino antes asignado, el martillo tiene indudablemente por uso modificar el grado de tensión de la membrana del tímpano, disminuyéndola en los sonidos fuertes y aumentándola en los débiles. Las trompas de Eustaquio sirven para evacuar los fluidos que se secretan en la caja del tambor y para hacer penetrar en ella el aire, á fin de que contrapeso el que hiera por fuera la membrana del tímpano. Concurren tambien de una manera inmediata á la audicion, porque conducen igualmente dentro de la caja las ondas sonoras, que reflejadas por las paredes de esta cavidad, van á caer principalmente sobre la membrana que tapiza la ventana redonda, que por este motivo ha recibido tambien el nombre de segunda membrana del tambor, ó tímpano accesorio.

Savart ha concluido de sus importantes investigaciones sobre el mecanismo de la audicion, dicen los Sres. Jourdan y Breschet 1.º Que la comunicacion de las vibraciones por medio del aire, parece verificarse, á lo menos á cortas distancias, según las mismas leyes que en los cuerpos sólidos. 2.º Que no es necesario suponer un mecanismo particular para hacer que la membrana del tímpano vibre continuamente unisona con los cuerpos que obran sobre ella, y que se encuentra siempre en condiciones que la hacen apta para recibir la influencia de cualquier número de vibraciones. 3.º Que su tension no varia verdaderamente, sino para aumentar ó disminuir la amplitud de sus escursiones, como Bichat lo habia presumido; pero suponiendo siempre, como lo admite Meckel, lo contrario de lo que resulta de las experiencias, es decir, imaginando que la mem-

“extender y volver familiares a todas las clases de la sociedad los conocimientos de aquel género que hasta hoy se ha encerrado en un pequeño círculo de iniciados”, y “poner en evidencia el genio de los mexicanos y sus brillantes disposiciones para las bellas artes, y muy principalmente para la música”.²

Para difundir los conocimientos musicales, *La Armonía* publicó principalmente escritos de carácter teórico, histórico y científico. En los primeros se abordaron problemas de estética, interpretación y enseñanza de la música. Los artículos de contenido histórico adoptaron la forma de biografías no sólo en *La Armonía*, sino en la mayoría de los periódicos musicales. Narrar la vida y obra de músicos célebres, mexicanos y europeos, fue una forma de ilustrar al público sobre los progresos humanos y espirituales de ese arte. En el caso de autores extranjeros, el tono de las biografías tuvo casi siempre fines aleccionadores, haciendo énfasis en los obstáculos (pobreza, enfermedad, incompreensión, falta de apoyo) que los músicos habían tenido que vencer para convertirse en “maestros” de su arte y ser reconocidos “universalmente”. En el caso de los músicos nacionales se pretendía demostrar que México, al igual que Europa, contaba con músicos destacados; por lo general se comparaba la vida de los músicos mexicanos con la de los europeos y se establecía un correlativo, cuya intención era la integración de México a la cultura occidental. Así, por ejemplo, Joaquín Beristain fue llamado por *La Armonía* “el Mozart mexicano”.³

Pero más que los aspectos teórico e histórico de la música, fue el científico el que interesó a *La Armonía*. La relación entre la música y las ciencias (la

² *La Armonía*, núm. 1 (1º nov. 1866), pp. 2-3.

³ *Ibid.*, núm. 3 (1º dic. 1866), p. 21.

matemática, la física, la química y la biología) fue el tema más discutido en sus páginas, al menos en los trece ejemplares que se conservan. En ningún otro periódico musical como en éste fue tan evidente la influencia de pensamiento científico, hecho que no sólo le dio un sello especial sino que además lo colocó como precoz difusor de una corriente que hallaría su apogeo en el porfirato: el positivismo. Creemos que el carácter "cientificista" o positivista de esta publicación, se debió sobre todo a que sus principales redactores fueron hombres de ciencia o eruditos, principalmente médicos.

A partir del tercer número, *La Armonía* inauguró una sección llamada "Parte Científica", que tenía como finalidad –según lo expresado por Alfredo Bablot, responsable de dicha sección– "analizar las razones fisiológicas e ideológicas de los grandes efectos que produce la música teórica y práctica". Bablot aclaró que esta parte estaba especialmente dirigida a los suscriptores "eruditos", como Francisco Orozco y Berra, José Tomás de Cuéllar, José Ignacio Durán, a quienes no se podía ofrecer simplemente "artículos sobre música práctica y usual, o de pura abstracción y fantasía", pues su "privilegiada inteligencia" buscaba siempre en la prensa "un gran fondo", o escritos que envolvieran "algún punto filosófico" u "objeto científico". Por ello se había decidido incluir artículos que colmaran la sed de conocimiento de esos eruditos, al tiempo que fueran "instructivos" para los alumnos del Conservatorio y los amantes de la música. La "Parte Científica" daba inicio, como era natural, con una apología sobre la ciencia:

La ciencia ha producido tan maravillosos descubrimientos desde principios del siglo actual, ha contribuido tan poderosamente a los progresos de la civilización y del bienestar general, que no hay una sola clase social, ni un

arte, ni una industria que no hayan adelantado y mejorádose merced a alguna de sus benéficas aplicaciones.⁴

A decir de Bablot, la música también se había beneficiado del progreso científico, y para demostrarlo enumeraba las aportaciones que las ciencias físicas y naturales habían hecho al campo de la música:

El perfeccionamiento de los instrumentos reside en el conocimiento profundo de las matemáticas y de los elementos de la física y de la acústica; la teoría del sonido dimana de las reglas de generación de las vibraciones; la de la formación de la escala, germen de la melodía, y de la producción de los acordes, base constitutiva de la armonía, descansan igualmente en los principios de la ciencia natural, cuyo estudio viene a dar la explicación de todos los fenómenos musicales.⁵

Además de contar con una sección dedicada exclusivamente a tratar problemas de la "ciencia musical" (especialmente aquellos relacionados con la acústica), *La Armonía* incluyó otros artículos del mismo tema (fisiología enfocada al canto, y perfeccionamiento de los instrumentos musicales) y dio a conocer en su folletín las lecciones de *Acústica* y *Fonografía* que el conocido médico Eduardo Liceaga impartía en el Conservatorio, y que se publicaron alternadamente con las cátedras de *Historia de la música* que Luis Muñoz Ledo ofrecía en ese mismo plantel.

Por lo que respecta al objetivo de "poner en evidencia el genio de los mexicanos" para la música, además de las biografías de Luis Baca, Joaquín Beristain⁶ y Fray Arnaldo de Bassac (que a pesar de ser francés *La Armonía* lo

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Id.*

⁶ Luis Baca Elorriaga (1826-1855), compositor originario de Durango, miembro de una familia adinerada que posteriormente se trasladó a la ciudad de México. Baca estudió latín y filosofía en el

consideró "mexicano" por los servicios que prestó a la patria difundiendo la música occidental entre los indígenas)⁷, la publicación dedicó su parte musical a la reproducción de piezas de compositores mexicanos, en particular de los miembros de la Sociedad Filarmónica.

Además de la ciencia musical, otro tema que mereció especial atención de *La Armonía* fue el de la ópera. En sus páginas habló de la necesidad de "crear y fomentar una escuela de ópera puramente nacional". Según este periódico, México contaba con las condiciones "indispensables" para llevar a cabo dicho objetivo: "aptitud en músicos y poetas para la formación de la obra; fluidez y sonoridad en el idioma en que debe escribirse; y la capacidad suficiente en las personas que deben ejecutarla."⁸ Reconocía empero que en el terreno de la ejecución vocal todavía faltaba mucho por hacer, y por ello dedicó varios artículos a tratar distintos problemas del canto.⁹ Cabe señalar que ningún otro periódico musical publicado en el siglo XIX volvió a abogar por el desarrollo de una escuela de ópera propia, ya que los que después se publicaron se contentaron con difundir este género.

colegio de San Gregorio y música con José Antonio Gómez. A los 18 años de edad inició estudios de medicina y posteriormente fue enviado por su familia a Francia a concluir su carrera, pero la abandonó para ingresar al Conservatorio de París (1846) y dedicarse definitivamente a la música. Compuso piezas para piano, un *Ave María* y dos óperas de estilo italiano, *Leonor y Juana de Castilla*. Véase Francisco Moncada, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Ediciones Framong, 1979, pp. 43-45.

⁷ Según los datos proporcionados por *La Armonía*, Bassac fue un misionero franciscano que vino a América a evangelizar a los indígenas, pero como no conocía su "lenguaje" empleó la música para ello. Abrió una "escuela" de canto en Cuautitlán y posteriormente estableció una "fábrica" de instrumentos, "que proveyó en lo adelante a todas las orquestas de los elementos necesarios para formarlas". Véase núm. 2 (15 nov. 1866), pp. 11-12.

⁸ *Ibid.*, núm. 10 (15 mar. 1867), pp. 73-76.

⁹ Véase los siguientes artículos de *La Armonía*: "Enseñanza de la música", núm. 5 (1º. ene. 1867), pp. 33-34; "De la voz y de algunas de sus diversas condiciones fisiológicas en el canto", núm. 7 (1º. feb. 1867), pp. 49-51; "¿Debe hacerse cantar a los que estén amenazados de tisis?", núm. 8 (15 feb. 1867), pp. 59-60; "Consejos a los que se dedican al canto dramático", núm. 13 (1º. Mayo 1867), pp. 97-98.

En la década de 1870 se fundaron seis periódicos musicales: *La Ópera* (1871-73), *El Teatro* (1872-73), *El Trovador* (1874), *La Gaceta Filarmónica* (1876), *La Historia Cantante* (1878-79) y *El Mosaico musical* (1878). Como señalamos en el capítulo anterior, el notable incremento en el número de periódicos musicales en esa década, fue resultado del florecimiento de la prensa y la literatura mexicanas. Los tres primeros periódicos se consagraron a la difusión de la ópera italiana, *La Gaceta Filarmónica* y *La Historia Cantante* se enfocaron principalmente a la crítica política, y *El Mosaico Musical* sirvió de órgano de difusión a una sociedad filarmónica de la ciudad de México.

El objetivo de *La Ópera* y *El Teatro* fue publicar los argumentos de los dramas líricos que presentaba la compañía de ópera italiana de la célebre Ángela Peralta, que con algunas interrupciones actuó en el Teatro Nacional de 1871 a 1874. Por su parte, *El Trovador* se dedicó a la crónica de la temporada de la compañía de ópera italiana de Daniel Antonietti.

Por su oficio de dramaturgo y por tratarse de un mal año para los espectáculos líricos, extraña que Alberto Bianchi haya publicado un periódico musical (*El Trovador*) que se dedicó a comentar la temporada de una compañía mediocre como fue la de Antonietti, cuando para el arte teatral el año de 1874 había sido uno de los más memorables, gracias a la visita de la compañía dramática del famoso actor español José Valero.¹⁰ La razón era sin duda de orden

¹⁰ Cuenta Olavarría y Ferrari que si bien la primera función de la compañía de Antonietti dejó muy contento al público mexicano, en las siguientes lo obligó "a portarse como si se hubiese encontrado en una plaza de toros", pues el desempeño de los cantantes era "deplorable" y en ocasiones "desgraciadísimo". No obstante, la compañía logró algunos triunfos gracias a la soprano Luisa Ponti dell'Armi y al tenor español Tomás Azula, quienes la salvaron de la ruina por su admirable desempeño en *Trovador* y *Rigoletto* de Verdi. Véase *op. cit.*, pp. 886-895.

IMPRESION
En venta al por
—Quinta y sexta
MEXICO REAL.

REDACCION.
MARQUESA 4

EL TROVADOR

REVISTA MUSICAL Y LITERARIA.

SE VENDE EN
la Creaduría del
Teatro Nacional.
Fotografía de An-
tonio Iturbide, en
la de Vargas.
Librería de G. Com-
ares, España Nueva.

MAESTRO AL CEMBALO.— ALBERTO G. BIANCHI.

EJECUTANTES.—SITIAS, CAROLINA DE BORGES, CAROLINA POTLEY Y FRANCISCA PEÑA. — SEÑOR. EDUARDO F. ZARATE, JOSE RUFARI, ALVARO, MANUEL BLANCA ROMERO, RAMON RODRIGUEZ ILLERA, CARLOS DE OROQUIBEL Y ARISTA, AGUSTO SILVA, Y GILBERTO.

PRELUDIO.

RIGOLETTO

O EL

DUQUE SE DIVIERTE.

Pocas óperas han alcanzado la popularidad que esta circunstancia debida á lo bello de su música y á lo interesante de su argumento; profanos en aquel divino arte, nos limitaremos á dar una pequeña idea de éste.

El duque de Mantua, como todos los grandes Señores en los buenos tiempos de la nobleza, no tenía grandes preocupaciones para ocular y honrar á las hijas de sus infelices vasallos y aun á las de los mismos nobles que le eran inferiores en rango. Así le vemos en el primer acto burlando al conde Ceprano de cuya mujer estaba preñado, y mandando arrestar al de Montecore que á gritos le pedía que reparara la honra que le había arrebatado á su hija. Rigoletto, bufón del duque hace mofa de ambos conde, el segundo le lanza una terrible maldición y así termina la primera parte de este acto.

Rigoletto es el personaje principal esencialmente en la segunda parte preocupado aun con la maldición de Montecore se encuentra á Sparafuciel, uno de esos malhechores de oficio cuyo tipo casi ha desaparecido

con los tiempos feudales, el cual lo ofrece sus servicios para cuando quiera desembarazarse de alguno; «Quizá otra vez.....» le responde el bufón, y después que Sparafuciel se ha marchado, tiene una entrevista con su hija Gilda en la que el alma lacrada de Rigoletto deposita toda su ternura, y se despide de ella recomendándole que se cuide mucho, pues teme que la roben. Después de Rigoletto, es el duque el que habla con Gilda y ambos se juran un amor eterno.

El bufón entre tanto ha descubierto entre las tinieblas unos enmascarados y tembando por su hija se acerca á interrogarlos; ellos que son unos cortesanos disfrazados, le hacen creer que se trata de robar de Gilda del duque á la Condesa Ceprano, él engañado los ayuda al rapto, esto se verifica y al oír á Gilda que grita: «Socorro padre mío y al reconocer la banda que se ha desprendido de su hija, aquel ser infeliz y miserable prorrumpe estas palabras: «La maldición y se desmaya. El acto primero ha terminado.

En el acto segundo, el duque aparece lamentando la desaparición de Gilda; poco después, sus cortesanos le dicen que la han robado creyéndola amante de Rigoletto é informado por ellos del lugar donde se encuentra, sale precipitadamente para verla. Llega Rigoletto entonando una canción á través de

cuya notas parece traslucirse un dolor inmenso, sabe por su padre que su hija se encuentra en el Palacio, trata de buscarla, los cortesanos se lo impiden y al fin Gilda sale y aquellos le dejan sola con el bufón exclamando: «Con míos y con buena fuerza se conducen». Mientras Gilda cuenta á su padre todo lo que la ha acontecido y este se resuelve á abandonar la casa del duque, el conde de Montecore conducido por varios alabarderos, á la cárcel, marcha deplorando que ninguna desgracia haya sobrevenido al noble que tantas ha causado; lamentaciones á que Rigoletto contesta diciendo: «No me acuerdo, te equivocas, tendrás un vengador y el acto concluye después de que Gilda ha implorado de su padre el perdón del hombre á quien adora.

La decoración ha variado por completo en el último acto; ya no vemos los elegantes salones del Palacio sino la triste y desierta rivera del Bireno. Rigoletto, después de haber intentado vanamente que su hija arranque de su pecho la pasión que lo inflama, la oculta cerca de una hostería inmediata para que observe lo que allí debe pasar. A poco llega el duque requiebrando á Magdalena, hermana de Sparafuciel y entre tanto la tormenta que ennegrece el cielo y la tierra obliga al noble á permanecer por esa noche en la hostería,

económico: leyendo las críticas de este periódico y comparándolas con las que otros hicieron a dicha empresa, resulta evidente que la publicación se hallaba financiada por Antonietti y que su tarea fue, en el fondo, la de servirle de propagandista.

En un editorial de *El Trovador*, Bianchi se manifestó a favor de la medianía; decía que él no era de los cronistas que se conformaban con cualquier espectáculo, ni tampoco de los que querían "estar oyendo toda la vida" a artistas de primer orden "por el módico precio de dos pesos cada noche". A partir de esta premisa explicó, lo que a nuestro modo de ver fue la línea que habrían de seguir sus críticas musicales:

Yo, mis bellas lectoras, no quiero pertenecer ni a unos ni otros y aunque soy de carácter indulgente con los artistas me desagrada lo muy malo; pero soy capaz de conformarme con lo mediano. Yo no exijo de un cantante notas agudas o una voz de trueno; si la tienen, bien; si no, me basta con que den expresión al canto y su método pertenezca a una buena escuela [...] Yo que conozco las amarguras que sufre un pobre artista antes de presentarse a ese público que paga y que como puede estar de buenas, puede acabar con su reputación en una noche; cuando veo esos sufrimientos, me parece que sería un lujo de crueldad cobrar mi encono en unos pobres artistas.¹¹

El Teatro, por su parte, siguió otra línea de comportamiento: haciendo alarde de un espíritu "anarquista" y polémico, afirmó que sus redactores opinarían como les pareciese en la apreciación de las obras y de los artistas, y haciendo mención a compositores y artistas de la ópera señaló:

No se extrañe una polémica en las mismas columnas. La anarquía es nuestro programa. Hay quien aplauda a Verdi, quien defienda a Larra.

¹¹ *El Trovador*, núm. 4 (6 sept. 1874), p. 1.

Quien ataque a Eguilaz. Quien adore a la Castelli. Quien idolatre a Rosalinda. Quien riña con el empresario. Hay también quien esté dispuesto a decir la verdad desnuda. He aquí el punto revolucionario. Lucha fratricida. Combate entre los redactores. Dos banderas izadas en una misma asta. No importa, nuestro programa es filibustero. Libertad para todos y tolerancia para todas las opiniones.¹²

Cabe preguntar si el carácter polémico de *El Teatro* y su supuesta anarquía respecto a sus enjuiciamientos, no fue una manera de disfrazar su dependencia de la compañía de Ángela Peralta, a la que servía de propaganda y a despecho de las críticas que de vez en cuando lanzaba contra sus miembros.¹³ En el siglo XIX fue común que los periódicos teatrales o de espectáculos estuviesen patrocinados –parcial o totalmente– por los propietarios de los teatros o los empresarios de las compañías, o bien que éstas, para ganarse la simpatía y el favor de los periodistas, les permitieran entrar gratis a las funciones.

Bien podríamos caracterizar a *La Ópera*, *El Teatro* y *El Trovador* como periódicos “coyunturales” –además de “promocionales”–, ya que su publicación dependió casi por completo del acontecer teatral. De hecho, *El Teatro* dio por terminados sus trabajos cuando la empresa de la Peralta finalizó su temporada en la capital, para ir de gira a la provincia:

El “Teatro” se muere al apagarse la última nota de la ópera. La armonía nos dio el ser: el silencio nos mata. Nuestra pequeña publicación termina entre los dulcísimos gorgoros del Ruiseñor mexicano, su tumba será adornada por los recuerdos de la plácida alegría que a nuestra ciudad proporcionó la compañía lírica.¹⁴

¹² *El Teatro*, t. 1, núm. 1 (27 jul. 1872), p. 1.

¹³ *El Teatro* entabló una polémica con *La Ortiga. Periódico independiente*, porque éste lo acusaba de ser “paladín forzoso” de la compañía de ópera de Ángela Peralta. Véase t. 1, núm. 11 (16 ago. 1872), p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, t. 1, núm. 45 (16 nov. 1872), p. 4.

Sin embargo, el periódico reapareció a la semana de haberse suspendido y continuó publicándose durante un año más, pero alejándose de su propósito original. A partir del segundo tomo, iniciado el 24 de noviembre de 1872, el contenido de *El Teatro* se enfocó mucho más a lo literario, apareciendo en sus páginas una gran cantidad de poesías y narraciones cortas. Creemos que en ello influyó la presencia de Guillermo Prieto en la redacción (muchas poesías son suyas), pero sobre todo el cierre de la temporada de ópera de la compañía de Ángela Peralta. En adelante, el periódico se dedicó a reseñar toda clase de espectáculos y actividades artísticas. La sección que en el primer tomo llevó por título "Ecos de la ópera", redactada por Manuel María Romero, en el segundo tomo se tituló simplemente "Ecos". Sobre este cambio de nombre Romero explicó:

¿Y así pongo en la cabeza de esta sección? Me preguntó el cajista, cuando le entregué el original que tienes a la vista, caro lector. *Ecos*; sí, amigo mío, le contesté; porque ya no hay *ópera* y naturalmente se escribirán ecos de la función de los sastres, del Teatro Principal, de las Marionetas, y de los teatros de la Plaza de Armas; ecos de cuanto haga ruido, menos de la política que aún cuando es muy ruidosa ya no se la puede escuchar.¹⁵

A falta de ópera, el espectáculo teatral más refinado de la época, Romero se vio obligado a reseñar espectáculos populares, como eran las funciones de títeres, y a asistir a teatros de segunda como el Principal.

Ya al final del segundo tomo, las columnas de *El Teatro* se reanimaron un poco por la llegada a la capital de la compañía de zarzuela de Concha Méndez, que abrió temporada en el Teatro Principal en febrero de 1873. En su número 32,

¹⁵ *Ibid.*, t. 2, núm. 1 (24 nov. 1872), p. 2.

el periódico anunció que en lo sucesivo publicaría "los versos que sean cantados en la zarzuela, con el fin de que los que asistan a ese espectáculo, puedan a pesar de la dificultad para entenderlos que trae consigo el canto, saber perfectamente cuanto se diga en los coros, duetos, tercetos, etc., etc."¹⁶ No obstante, el periódico sólo llegó a publicar el argumento de *Las Amazonas del Tormes*, pues se vio obligado a suspender su publicación por unas semanas, debido a que *Juvenal* cayó gravemente enfermo y a que Romero tuvo que atender asuntos urgentes, lo que impidió a ambos asistir a los teatros y hacer su papel de cronistas.

En abril de ese mismo año llegó a la capital la compañía de zarzuela de Emilia Leonardi de Nasce, para ofrecer una temporada en el Teatro Nacional. *El Teatro* publicó los argumentos de las zarzuelas que presentaba esta compañía, pero casi no hizo crónicas de sus presentaciones, lo que deja ver la predilección de sus redactores por la ópera.

Aunque *El Teatro* continuó publicándose después de que la compañía de la Peralta cerró su temporada, el ingenio y la laboriosidad que sus redactores tuvieron durante el tiempo en que se consagraron a informar sobre ella no volvieron a ser iguales. En el segundo tomo el contenido del periódico se volvió desorganizado, y a falta de ópera u otros espectáculos de interés para sus redactores el periódico fue rellenado con poesías, narraciones y noticias ajenas al carácter de la publicación (lo que no significa que carezcan de valor), además de que sus redactores se enfrascaron en polémicas con otros periodistas por cuestiones que no estaban relacionadas ni con el teatro ni con la música.

¹⁶ *Ibid.*, núm. 32 (6 mar. 1873), p. 1.

Consideramos que el primer tomo de *El Teatro* es el más valioso por la originalidad de sus escritos y la riqueza de su contenido, permitiéndonos conocer el ambiente teatral de la época.

Dos periódicos que trataremos juntos por la semejanza de sus objetivos, contenido y carácter, son *La Historia Cantante* (1878-79) y *El Rasca-Tripas* (1881-83). Cabe recordar que el editor del primero fue José Meneses, quien también se hizo cargo de la parte musical del segundo. No obstante que *La Historia Cantante* afirmaba ser un periódico "puramente artístico-literario", su principal objetivo, al igual que el de *El Rasca-Tripas*, fue criticar al gobierno de Porfirio Díaz, lo que dio a sus contenidos un carácter predominantemente político. Aunque ambos incluyeron partituras, la música no determinó su aparición ni tampoco fue la principal preocupación de sus redactores. Las dos fueron publicaciones de tendencia liberal, defensoras de las leyes de Reforma y la Constitución de 1857, como la mayoría de los periódicos liberales de su tiempo.

La Historia Cantante y *El Rasca-Tripas* se inspiraron en *La Historia Danzante* (1874) de Máximo Fernández y José María Villasana, quienes ingeniosamente combinaron la caricatura y la música para atacar al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. En ocasiones las caricaturas de estos semanarios se inspiraron en las letras o los títulos de las piezas, o bien se bautizó a éstas con nombres que hacían alusión a las caricaturas. En la prensa mexicana, la tradición de combinar caricaturas y música se originó durante la intervención francesa; los

EL RASCA-TRIPAS.

SEMANARIO MUSICAL Y LITERARIO, CON CARICATURAS.

EDITORES. — LUIS ARTEAGA BARREDA Y COMPANIA

CONDICIONES.

Semanalmente saldrá una entrega conteniendo una pieza de música completa, una caricatura y una sección de variedades. El precio de la suscripción en México, es de dos reales al mes y dos y medio en los Estados, franco el porte. La parte musical está á cargo de los Sres. J. Meneses y J. Avelar.

Nada sale de TOLUÍN
y todos sus correos.

CONDICIONES.

Los números sueltos valen medio real en la Capital. Numeros atrasados un real. Se reciben las suscripciones en la Litografía de los Sres. L. Arteaga y Comp. calle del Coloso, núm. 12. frente al hotel de San Carlos donde se dirigen los pedidos extranjeros.

Melodías de "El Rasca-Tripas."

A PAPA GRANDE.

¡Has metido, señor, tanto la pata,
Y líenes ya la boca tan reptada
Que en un descuido miente la escopeta
Y el otro se te va por la culata.
¿Quebrado que tanto nos maltrata
¿Qué haría teniendo humanidad completa?...
¡Tiene abierta la patria tanta grieta
Que ya reniega de su sueta ingratita!
Y lo que más en su dolor le irrita,
Es que los periodistas de pacotía
Que sacan del tesoro su revista
Te adulan, declarándote patriota;
Esta prona pagada que la pía,
Señor, te está poniendo en la picota.

Cuicor.

EL TRUENO GORDO.

Con mucha anticipación, con bastante respiro para olfatear mejor la situación y aprovechar las circunstancias con más éxito, se comienza á preparar el escuineto que se repite cada dos años. La prestigiosidad electoral se apresura, se constriyen estupendos electores, y alarga su garrulidad. Antequera el Conde Patricio de Castiglione ó sea Manse Escudador de Venecia. Este buen hombre es prestigiosidad de gran fuerza, y como no se dier o sobre sus laureles, ni se munit el dedo, ni se anda por las ramras; en lo cual hace santamento; ha dictado sus superiores órdenes á *Papá grande*, remitiéndole una litita para que lo haga entrar al próximo club de los inútiles, quepan ó no quepan, *ciento cuarenta y dos* alijaditos (¡qué fecundidad de padrinzago! pero qué se lo va á hacer, tiene sus compromisos, y es preciso cumplirlos *ed no es de casados homes, ni de in funsiones de pró* dejar volando la palabra empofinde. Además, cuando se comprometió con sus pinpillos, lo hizo atendido á que teniendo al rey de las orejas ó al macho de la gamarra, podía cumplir con sus compromisos. Hasta aquí está muy bien la cosa; pero como papito también tiene sus compromisos, sus queriditos, sus pro-

piosos, su círculo íntimo; y esto es muy grande cómo saldrá del atolladero para darlo á cada cual una sopa del pan bendito? ¡Y los royenueños de cada entidad federativ!, que cual mas cual ménos, tienen aunque con uno ó dos pientes que no son aptos para otra cosa que para diputados, por su erencia absoluta de facultades intelectuales, que nacen en o te caso? Pues no hay remedio, que se duplique la canarrilla de los comunes ya que en la de los loros no se puede meter la pata, será el único medio de dar su sopa á tanto bicho, porque de otro modo, no podría obrarse el milagro de los cinco panes.

Al fin y á la postre, qué importa que haya triple número de ganzos, si el pueblo paga y no chilla, porque tiene mas lomos que el Coloso de Rodas, y si bien es cierto el refrán de que mientras moris jumentos mas claridad, tambien es cierto el otro de que entre muchos oficiales pronto se acaba la obra; y como el objeto es acabar con la grande obra de la Reforma, de la Constitución y de todo lo que sea progreso y adelanto; siendo mayor el número de buitres que devoren una víctima, mas pronto quedará terminado su trabajo.

No parezca á los lectores de "El Rasca-tripas" anticipado nuestro artículo, porque hemos querido hacer antes de los trabajos productivos que se comienzan á efectuar, con el objeto de que si algun instante viene empujada la palabra de alguno de los grandes hombres, para venir á ser padre conscripto, nueva con tiempo sus baterías, porque siendo un hecho tangible que esta galindo el sol por Antequera, se debe con tiempo construir una sombrilla, á fin de no dejarse tostar por sus abrazadores rayos.

"El Rasca-tripas," que no quiere ser el último; á riesgo de ponerse colorado de vergüenza, por su escasa modestia, se postula tambien desde hoy para cuando llegue el caso, como candidato para todo lo que le manden, pudiendo estar seguros sus benefactores de que dirá siempre SI, como los reponos de *dia de muertos*, con misia á doble precio, y sin misia al que lo hagan los demás, porque en esto decuerpos solo

liberales echaron mano de la caricatura y la canción satírica para atacar a los conservadores y alentar la lucha en contra de los invasores.¹⁷

La Historia Danzante constaba únicamente de un pliego que por un solo lado llevaba impresas la caricatura y la pieza. Por su parte, *La Historia Cantante* y *El Rasca-Tripas*, además de estos dos elementos presentaron una parte literaria en la que publicaron de todo, excepto artículos musicales. El contenido de *La Historia Cantante* se integró de versos y escritos satíricos de carácter político, así como de algunas poesías y narraciones. *El Rasca-Tripas* concedió mayor peso al editorial de contenido político, aunque también de carácter jocoso; asimismo, publicó versos y poesías; presentó la tradicional sección "gacetilla", en la que muy esporádicamente informó sobre acontecimientos musicales. Nuestro interés por estas tres publicaciones estriba principalmente en sus piezas musicales, las cuales estudiaremos más adelante.

Aunque no localizamos mucha información sobre la *Gaceta Filarmónica* (1876), nos atrevemos a afirmar que al igual que las tres publicaciones antes mencionadas, tuvo un trasfondo político, ya que otro periódico, *El Interino*, al anunciar la aparición de aquélla, señaló que no era partidaria del gobierno de Lerdo de Tejada y dio a entender que en sus escritos atacaba a *El Federalista* y a *La Revista Universal*, periódicos lerdistas.¹⁸ Asimismo mencionó que en su primer número la *Gaceta* contenía una "elegante" polka compuesta por su editor y redactor, Jacinto Villanueva, titulada "Las facultades extraordinarias", que

¹⁷ Véase Rafael Barajas, *La historia de un país en caricatura: Caricatura mexicana de combate, 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000, pp. 357, 631-632.

¹⁸ *La Revista Universal* tenía como principales redactores a Justo Sierra, Francisco Bulnes y Guillermo Prieto.

claramente aludía a un asunto político. Otro hecho que nos hace pensar que la *Gaceta* era un periódico de carácter satírico —o al menos en su parte musical— fue que antes de su aparición Villanueva había colaborado en *La Historia Danzante* con dieciocho piezas musicales.

La Época Musical (1885) fue una prima semanaria que obsequiaba a sus suscriptores el diario político *La Época*, editado por Ignacio Haro y dirigido por Juan de Dios Arias. Según sus promotores, *La Época Musical* aparecía para llenar un vacío, “una falta que consiste en la ausencia de constantes publicaciones cuyo objeto exclusivo sean las bellas artes, principalmente la música, tan eficaz para cultivar las buenas costumbres”.¹⁹ Pese a la “disposición general” que existía en México para “el divino arte”, los editores de *La Época Musical* consideraban que la música no había obtenido aún “el progreso deseable” debido, probablemente, a que había faltado una publicación que diera a conocer “sus movimientos tanto literario como técnico-práctico.”²⁰

El contenido de *La Época Musical* fue dividido en tres partes: teórica, técnica y literaria. La primera se propuso difundir “obras de estudios técnicos, como armonía, melodía, instrumentación, partimentos, contrapunto y fuga”, escritas por los autores más destacados de la “escuela moderna” y aceptadas en los conservatorios “más reputados” de Europa.²¹ Desde su primer ejemplar, *La Época Musical* inició la reproducción del *Tratado general de instrumentación de*

¹⁹ Véase *La Época. Diario político, serio e imparcial*, año 2, t. 2, núm. 402 (4 mar. 1885), p. 1.

²⁰ *Id.*

²¹ *Id.*

Jean-Georges Kastner²². Por lo que concierne a la parte técnica del periódico, ésta consistió en piezas musicales de diversos géneros, autores y dificultades técnicas, a fin de satisfacer toda clase de “gustos y aptitudes”, y así llegar a un público más amplio.

La parte “literaria” de *La Époque Musical* se integró de varias secciones, siendo las principales “Notas del domingo”, “Biografías” y “Estudios musicales”. La primera fungió como una sección “editorial”, muy común en la prensa de la época. Las notas dominicales consistieron en crónicas de los eventos musicales y artísticos que se efectuaban en la capital a lo largo de la semana. Este tipo de crónicas se encontrarán también en *El Cronista Musical*, bajo el título de “La Semana en el pentagrama”, y en *El Arte Musical* como “Notas del mes”, por ser ésta una publicación mensual.

Al igual que *La Armonía*, *La Époque Musical* concedió mucha importancia a las biografías de músicos. En sus tres primeros números publicó las de tres compositores europeos: Giacomo Rossini, Camille Saint-Saëns (1835-1921) –uno de los compositores franceses más importantes de la segunda mitad del siglo XIX–, y Miguel Hilarión Eslava (1807-1878), compositor y musicógrafo español conocido en México sobre todo por su método de solfeo. A partir del número 4 esta sección, llamada hasta entonces “Biografía”, fue sustituida por la de “Nuestros músicos contemporáneos”, que se proponía “narrar a vuelo de pluma algunos episodios de la vida de nuestro compositores, bien desconocida por

²² Destacado compositor y teórico francés, nacido en 1810 y muerto en 1867. Su *Traité général d'instrumentation* fue publicado por primera vez en París en 1837. En 1844 apareció una segunda edición aumentada. Véase Theodore Baker y Nicolas Slonimsky, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris, Robert Laffont, 1995, t. 2, pp. 2054-2055.

cierto, y que merece ser consignada, para que en un porvenir se formen sus biografías".²³ Feliciano Chavarría, Luciano Cuautli, José Rivas, Felipe Larios, Luis Morán, Tomás León, Francisco Ortega y Fonseca (hijo) y Pedro Manzano, fueron los músicos de los que se publicaron notas biográficas.²⁴ Fuera de esta sección se dieron además las biografías de Antonio Valle y Joaquín Beristain, llamado por este semanario "el Bellini mexicano".²⁵

El que *La Época* haya sustituido la sección de "Biografía" consagrada a compositores extranjeros, por una dedicada especialmente a los músicos mexicanos, no significó que el periódico dejara de interesarse por aquellos. Del número 4 al 18 publicó un estudio biográfico de Rossini,²⁶ y a partir del número 19 comenzó a dar la biografía de Charles Gounod (1818-1893), ambos compositores consagrados al género operístico. Vemos entonces que el material biográfico publicado por *La Época* fue equilibrado, dando cabida en cada ejemplar a un compositor nacional y a uno extranjero. Esto evidencia la preocupación de sus promotores por la calidad del contenido del periódico que, además de útil, ilustrativo y ameno, debía guardar una proporción entre la información nacional y la extranjera.

²³ *La Época Musical*, núm. 4 (26 abr. 1885), p. 30.

²⁴ A excepción de Chavarría –militar y oboísta de la orquesta de la ópera del Teatro Nacional–, de Cuautli –un "olvidado" director de orquestas en Puebla– y de Ortega y Fonseca –médico de profesión y pianista y chelista por vocación–, los demás fueron profesores del Conservatorio Nacional de Música. Véase las biografías de estos personajes en *ibidem.*, núms. 4 (26 abr. 1885), p. 30, 5 (3 may. 1885), pp. 36-37, 6 (10 may. 1885), p. 46, 7 (17 may. 1885), pp. 53-54, 9 (31 may. 1885), pp. 68-69, 13 (28 jun. 1885), pp. 101-102, 15 (12 jun. 1885), pp. 118, y 20 (23 ago. 1885), p. 158.

²⁵ *Ibid.*, núms. 6 (10 may. 1885), pp. 44-45, y 10 (7 jun. 1885), pp. 75-76.

²⁶ La biografía de este compositor se publicó bajo el título de "Algunos recuerdos íntimos sobre Rossini".

La sección "Estudios musicales" estuvo dedicada a cuestiones de teoría y práctica musicales. Bajo el título "Canto y declamación", *La Época* reprodujo una serie de artículos dirigidos a los estudiosos del *bel canto*, lo que muestra su interés por el cultivo de la ópera. Los amantes del canto tuvieron incluso una sección especial llamada "Higiene del cantante", en la que se ofrecieron "consejos de experimentados médicos y cantantes" sobre los cuidados del órgano vocal.²⁷ Tanto en éstos como en algunos artículos dedicados a dar cuenta del perfeccionamiento de los instrumentos musicales,²⁸ se observa la influencia del positivismo, manifiesta en un interés por la aplicación de las ciencias al terreno de la música.

El resto del periódico se compuso de poesías y narraciones dirigidas expresamente al "bello sexo", así como de noticias musicales, tanto nacionales como extranjeras. Generalmente la información extranjera giró en torno al mundo de la ópera, mientras que la información local se concentró básicamente en los espectáculos teatrales. El año de 1885 fue uno de los más pobres musicalmente hablando, lo que se reflejó en las "Notas del domingo" de Manuel Gutiérrez Zamora, quien se vio forzado a reseñar funciones de teatro y eventos sociales (bodas, banquetes y bailes) para llenar las columnas de su sección. Durante el semestre en que se publicó *La Época Musical* no hubo temporada de ópera en la capital; una empresa italiana llegó a México hasta agosto, justo cuando el periódico dejó de publicarse. En el número 14, Gutiérrez Zamora habló

²⁷ *Ibid.*, t. 1, núm. 1 (5 abr. 1885), p. 6.

²⁸ Véase los siguientes artículos en *La Época Musical*: "El clarinete Romero", núm. 2 (12 abr. 1885), "El piano", núms. 5, 6 (3, 10 may. 1885), "El metrónomo", núms. 8, 10, 11 (24 mayo, 7 y 14 jun. 1885).

abiertamente de la precariedad de los espectáculos y de lo difícil que resultaba para el cronista desempeñar su oficio en semejante situación:

Escasa de interés ha sido la semana que hoy termina y por consiguiente poco o nulo material presta a una crónica de la misma. Cero produce cero, y sólo Dios tuvo el inmenso poder de sacar algo de la nada, haciendo brotar el universo del caos [...] En ultra mar y aún en ultra-Bravo basta a un revistero estar medianamente relacionado, para poder, sólo con sus apuntes de la semana, confeccionar cada domingo un extenso artículo descriptivo de fiestas y saraos, de recepciones y banquetes, de bailes y todo género de diversiones, que allí abundan tanto cuanto escasean en esta gran capital del silencio y la monotonía, cuyos días son pesados, uniformes y sin atractivo alguno, y cuyas noches son lóbregas y desesperantes de fastidio, quedando las calles, desde el oscurecer, convertidas en un desierto, y las casas en fortalezas de difícil acceso.²⁹

Sin embargo, la escasez de actividades musicales en la ciudad de México no afectó el propósito de esta publicación, enfocada más a la difusión de material práctico y didáctico (método y piezas musicales) que a la propagación de noticias, como fue el caso de *El Trovador*. Consideramos que el contenido de *La Época Musical* fue el más organizado y equilibrado que presentó un periódico musical mexicano del siglo XIX, además de ser el que más se apegó al carácter de la publicación, lo que no sucedió con otros periódicos de su tipo. Si este semanario tuvo un contenido variado y superior en cuanto a la calidad del material publicado –incluyendo las piezas musicales que más adelante estudiaremos–, se debió en primer lugar a que su director era un profesional de ese arte, y en segundo a que sus propietarios tenían la capacidad económica para editar un semanario que además de piezas incluía un tratado de música, cuya impresión resultaba tanto o más cara que las partituras.

²⁹ *La Época Musical*, núm. 14 (5 jun. 1885), p. 105.

Dos años después de desaparecer este semanario vio la luz *El Cronista Musical* (1887), dirigido y redactado casi en su totalidad por Félix María Alcérrecas. Aunque éste había sido también director de *La Época Musical*, no fue sino en *El Cronista Musical* donde se reflejó con mayor claridad su gusto musical, determinado por la ópera, pero particularmente por el género religioso.

El Cronista Musical no fue un periódico tan completo y organizado como su antecesor, pero al igual que él incluyó artículos de carácter teórico, histórico y científico. Asimismo presentó una pieza musical en cada ejemplar, pero no reprodujo ningún método o tratado de música. A diferencia de *La Armonía* y de *La Época Musical*, *El Cronista Musical* tuvo más carácter informativo que educativo, y se interesó sobre todo por lo que acontecía en el ámbito musical europeo (en particular el parisino).

De los diez periódicos que pudimos consultar, *El Cronista Musical* fue el único que modificó su formato y tamaño. Los primeros cinco ejemplares presentan el mismo formato (número de columnas, tipografía) y las mismas medidas que *La Época Musical*, lo que a nuestro modo de ver evidencia la intención de Alcérrecas de retomar un proyecto que se había interrumpido supuestamente por falta de papel. A partir del número 6, *El Cronista Musical* aumentó su tamaño (de 29 x 19 cm. a 32 x 23 cm.) y mejoró la calidad del papel sin aumentar el precio de la suscripción. Su editor, Carlos Villavicencio, señaló que esta mejora permitiría la inserción de "más abundante material litográfico y tipográfico" (refiriéndose por litográfico a las piezas musicales); con ello esperaba satisfacer los deseos de sus

"numerosos abonados" y justificar "el grado de adelanto" que la música había alcanzado en México.³⁰

En el número 17 se anunció que motivos personales habían obligado a Villavicencio a abandonar la empresa de *El Cronista*, la cual tomaba a su cargo Juan Flores. A fin de satisfacer "más y más el gusto del público", éste introdujo "una nueva mejora" al periódico, que consistió en un otro aumento de tamaño (44 x 32 cm.). Con este aumento se incrementó la cantidad de noticias, lo que nos habla del apremio de sus promotores por mantener informados a sus lectores. Las partituras, en cambio, conservaron el mismo tamaño que habían tenido hasta el número 16 (32 x 22 cm.).

Al igual que los periódicos de su época, *El Cronista Musical* presentó una sección editorial titulada "La semana en el pentagrama", donde se reseñaba, como señalamos anteriormente, los eventos musicales más importantes de la semana. En esta parte se localizan desde crónicas de funciones de ópera y conciertos, hasta reseñas de bailes y bodas. Las crónicas y noticias musicales extranjeras se insertaron en las secciones "Miscelánea" y "Cartas de Italia", esta última con reseñas de las óperas que se presentaban en el teatro de la *Scala* en Milán.

A partir del número 13 se comenzó a publicar la sección "Biografías", que se consagró a músicos extranjeros. Únicamente se publicaron las de Gaetano Fraschini (1816-1887), tenor italiano muy apreciado por Verdi; María Ana Paton (1802-1854), también cantante de ópera; Luigi Boccherini (1743-1810) y Domenico Cimarosa (1749-1801), compositores italianos de la escuela clásica, el primero dedicado principalmente a la música de cámara y el segundo a la ópera.

³⁰ *El Cronista Musical*, núm. 6 (5 jun. 1887), p. 4.

EL CRONISTA MUSICAL

EDITOR PROPIETARIO, JUAN FLORES



DIRECTOR, FÉLIX M. ALCERTECA

PERIÓDICO DE LOS DOMINGOS

CONDICIONES:
 "El Cronista" es un periódico de música, opereta, teatro, baile, etc., publicado los domingos, en un tomo por año. Precio de suscripción: \$1.00. Por adelantado: \$2.00. Por correo: \$3.00. En el extranjero: \$4.00. Anuncios: \$5.00. Redacción: \$1.00. Administración: \$1.00.

REGISTRADO COMO ARTÍCULO DE REVISTA CLASE

Bolonia, Parque del Conde num. 17

APARTADO POSTAL, NUMERO 567

SE RECIBEN SUSCRIPCIONES.

En La "Biblioteca," número 17 de la 2ª de Febrero. En el Vestíbulo del Teatro, número 17 de la 2ª de Febrero. En la casa del Editor, calle de Cochabamba, número 17 del Parque del Conde.
 Compañía y depósito, calle de Cochabamba número 17.
 Aviso y suscripción, por correo certificado.

LA SEMANA EN EL PENTAGONAMA.

Los días se van, como si dijéramos las aves canoras de nuestro gran coliseo emprenden su vuelo para otras regiones. La ópera concluyó, cerrado su temporada, no con boche de oro, por cierto, sino con fallas de arte más dignas de censurar. Las dos últimas representaciones del *Orfeo* salieron detestablemente mal: los artistas ni cantaban ni declamaban; los coros, pésimos, inoportunos en sus entradas y faltos de afinación; la orquesta, débil de unidad y afinación; las trompetas interiores, horriblemente detestables; el maestro Vallini, desganándose por dar las indicaciones ya habladas, ya cantadas; en fin, aquello fué la mar.....

También con otra ópera nueva se cerró la temporada, con la de Bizet, intitulada "Los Pescadores," cuya música pertenece al género ligero, y en cuya obra campearon frases afiligranadas junto a otras de un estilo común. El público, desde luego se familiarizó con algunas melodías de la obra. La ejecución estuvo bien por los tres principales personajes, distinguiéndose como siempre, la Srta. Prevost, y los Sres. Lombardi y Arago.

El sábado último, fué el beneficio del maestro Coltelliani, y tanto éste como el otro maestro Sr. Vallini, que tuvo el ayo el miércoles, recibieron del público mercedios aplausos, y de sus amigos buenos obsequios. En la primera de estas audiciones, hubo la notable circunstancia de que se adornó el programa con dos piezas que ejecutara la orquesta y la banda militar del noveno. La orquesta ejecutó la obra de "Elnorah," á satisfacción del público, y la banda, bajo la hábil batuta de su director, Sr. Juan F. Dávila, ejecutó la bien difícil obra de "Guillermo Tell," los más calurosos y entusiastas aplausos y la insistencia con que se pidió la repetición, demuestran que los esfuerzos del entendido director y los nobles conocimientos de su agrupación, son una realidad.

Es un hecho que la banda del noveno está colocada en la primera categoría, y que su director el Sr. Juan F. Dávila, es mucho más notable en sus conocimientos y prácticas que los otros directores, y afirmamos más, que aun aventaja á Rios Toledano y á Payen.

Una cordial felicitación al Sr. Dávila, á quien aconsejamos no se acobarda ante sus laureos; sino que antes bien persista en el estudio de su ya notable agrupación, para escalar más y más el templo de la gloria. Y las otras agrupaciones y directores tomen ejemplo de la banda del noveno.

Mañana se verifica la función familiar del Liceo Morelos, en el teatro Hidalgo, como lo tenemos anunciado.

Los esfuerzos inauditos empleados por el simpático director de escena, Sr. Juan C. Maya, van á tener su justa recompensa.

Las sucesas dificultades vencidas por la Junta Directiva, muchas de ellas allanadas por los señores Secretarios Domingo G. Carrillo y Antonio de la Piedra, y el Tesorero Sr. Ortiz, van á ser atenuadas.

La prolongada dilación para que se pusiera en escena el drama de nuestro amigo el Sr. Tomás Villaseva al fin está anunciado. Un bravo á todos por su inequebrantable resistencia.

Hé aquí el programa respectivo:

I. Obertura por la orquesta.
 II. Estreno del drama social en tres actos y en prosa, del socio Tomás Villaseva y Serrano, quien le puso por título: "Ricardo."

El reparto es el siguiente:

Julia, Srta. María Padilla.
 D. Lorenzo, Sr. Adolfo Jimenez.
 Ricardo, Juan Maya.
 Angel, Pedro Navarrete.
 El Dr. Peredo, Sr. Diego Becerra.

Julian, Aurelio Castrojeu.

La escena pasa en México, época actual.

III. En el intermedio del primero al segundo acto, el socio Sr. Domingo García Carrillo, pronunciará una poesía en honor de Morelos, á quien está dedicada la función.

IV. Finalizará el espectáculo con la pieza en un acto, arreglada del frac por la Srta. María de Jesus Serrín de Tagle, titulada: "Mi marido me lo permite."

El desempeño está á cargo de la Srta. María Padilla y de los Sres. Maya, Jimenez, Navarrete y Valera.

Director de escena, Juan C. Maya.

Á la ópera suceden las milicias, y las comedias en nuestro Gran Coliseo. Hoy, el entendido director Sr. Soltzrano, inaugura una pequeña temporada que es indudable, será bien favorecida por nuestro público. Hay muchas novedades preparadas según se nos ha dicho.

Á la compañía que actúa en verso en el Teatro Principal, hace cada día más sólida su estancia; las obras dramáticas allí ejecutadas en la última semana han sido del agrado del público que ya ocurre á divertirse y á aplaudir. La actriz mimada de nuestro público es la estudiosa y aventajada Concha Padilla.

Á los teatros de la comedia.

El teatro de la zarzuela también se ha adelantado en la última semana con la hermosa obra de

Bizet, "Carmen," como no se habrá olvidado hizo hizo una creación de ella la Srta. Moriones, á quien el público ha acudido á aplaudir más y más. Se hacen ya preparativos para la obra el "Mundiclagu," que tal vez se ejecutará en la entrante semana.

El empresario D. Joaquín Moreno entiende su negocio y lucha sin dificultad.

¿El circo, el circo? Si señor está ya instalado al más higiénico y ridícula tienda de Santos Domingo.

¿Y sus novedades cuáles son? Beil y los de siempre por más *Amado* que hagan Vera y Nieto.

¿Y el público? Se quedó en casa sin embargo de que la noche del estreno, fueron ya las músicas de la guarnición también á hacer la borjuetá en la puerta del local.

¿Y el programa de la función cuando se presentará al público, antes de ella y fuera del local?

¡Pédimos al Sr. Gobernador del Distrito federal su su caballerosidad y rectitud, que haga se cumpla el reglamento de diversiones públicas, que manda se publique con anterioridad el componente del programa que se debe ejecutar.

En nuestro próximo número trataremos esta cuestión con el interés que ella merece.

Ego,

EL "OTELLO" DE VERDI.

HUMORADAS.

Si nos propusiéramos reseñar los epistolarios que han precedido á la aparición de este *Shaklo* sobre nuestra escena, tendríamos para describir cuentos anecdóticos, novelas íntimas, epigramas, lecciones de derecho internacional, artículos románticos y fantásticos y hasta aplicaciones de legislación penal.

Y no podía ser ménos. La prensa italiana capitaneada por la casa Ricordi; de Milán, dijo en el mes de Febrero: la nueva concepción del juzamente renombrado compositor cae en gran tensión del siglo; es la grande obra de la época, es el paso gigantesco del porvenir, es el *non plus ultra*; y nosotros que mucho nos inspiramos en las impresiones de alende los mares dijimos reverentemente: *¡ sí, sí!*

Reclamamos circunstancias precedidas á la obra; un nombre altísimo y una gran opinión de la editor casa.

Tu destino; y á ésta se agregó un sin número de letras, que se han empleado para hablar del "Otello" de Verdi.

Además de estas biografías, *El Cronista* publicó anécdotas y semblanzas de otros compositores europeos, generalmente consagrados al género lírico, entre ellos Rossini, Bellini, Lecocq, Meyerbeer, Gounod, Wagner y, principalmente, Verdi. También insertó notas sobre cantantes de ópera famosos, como las italianas Giulia Grisi (1811-1869) y Adelina Patti (1870-1919); ésta, por ser la máxima figura del *bel canto* en ese entonces, mereció especial atención en este semanario.³¹

A diferencia de *La Época Musical*, interesado en dar a conocer a los músicos mexicanos, en *El Cronista* éstos brillan por su ausencia. Sólo Ángela Peralta fue objeto de reverencia en esta publicación; en sus páginas se localiza una semblanza biográfica sobre ella, la cual resulta muy interesante para el historiador de la música mexicana porque incluye una lista de su repertorio operístico y del número de veces que interpretó cada obra a lo largo de su carrera. Sin duda, el interés y la admiración por "el ruiseñor mexicano" provenían directamente de Alcérreca, uno de los principales fundadores de una sociedad filarmónica a la que se bautizó con el nombre de la cantante.

Los escritos sobre técnica musical publicados en *El Cronista* estuvieron enfocados al canto. Del número 22 al 27 aparecieron una serie de artículos bajo el título de "Nociones sobre la voz y el instrumento que la produce", y de los números 29 al 34 un ensayo titulado "El canto". En cuanto a los textos de carácter histórico, además de las biografías ya mencionadas se publicaron dos artículos, uno sobre

³¹ Sobre Giulia Grisi *El Cronista Musical* publicó una semblanza en el núm. 9 (26 jun. 1887), mientras que sobre Adelina Patti aparecen varios artículos y noticias en los números 11 (10 jul. 1887), 13 (24 jul. 1887), 18 (28 ago. 1887), 22 (25 sept. 1887), 28 (6 nov. 1887), 29 (13 nov. 1887) y 32 (4 dic. 1887).

el origen y evolución de los cuartetos de cuerdas, y otro sobre el origen de la ópera italiana que, por ser “el espectáculo más elegante y más de moda”, no podía faltar en las columnas de este semanario.³²

Por lo que concierne a los escritos de carácter científico, éstos trataron sobre un tema muy debatido en la época y que llamó la atención de la prensa en general: la influencia de la música en el cuerpo humano y su utilidad para curar enfermedades. *El Cronista* publicó un artículo que, precisamente, tenía por título “Influencia de la música sobre el espíritu y el cuerpo”; en el que se afirmaba que la música era indispensable para el hombre, ya que además de proporcionarle placer estético tenía el poder de evitar su corrupción, conduciéndolo por el camino de la virtud, el amor, el valor, la beneficencia, la piedad y la alegría, es decir, “todas las pasiones expansivas y generosas”.³³ Otro interesante artículo del mismo tono fue el de “Música empleada en el tratamiento de la enajenación mental”, donde se afirmaba que la combinación de determinados sonidos podía influir positivamente en el espíritu de una persona enferma y curarla.³⁴

Al igual que *La Época*, *El Cronista* publicó poesías y narraciones literarias que hacían alusión a la música; ejemplo de ellas son el poema “Chopin” y el cuento “La Patti y el ruiseñor”, cuya intención fue equiparar el talento musical de Ángela Peralta –llamada “el ruiseñor mexicano”– con el de Adelina Patti.³⁵

El Cronista Musical sobresale del resto de los periódicos musicales por su espíritu cosmopolita; como hemos visto, no sólo publicó una gran cantidad de

³² Véase *ibid.*, núm. 30 (20 nov. 1887), p. 2.

³³ *Id.*

³⁴ Véase, núms. 20-27 (11 sept.-30 oct. 1887).

³⁵ Véase los siguientes números de *El Cronista musical*: 5-6 (29 may.-6 jun. 1887) y 19 (4 sep. 1887).

noticias referentes a los principales círculos musicales de Europa, sino que además éstas eran de actualidad. Ello contrasta con la cantidad de información nacional publicada en sus páginas, poca en comparación con la extranjera. Tal vez el desencanto que Alcérreca sentía hacia el medio musical mexicano y que expresó en contadas ocasiones en este semanario, lo llevó a volver la mirada hacia Europa, buscando mejores horizontes.

Casi diecisiete años separan la publicación de *El Cronista Musical* de la fundación de *El Arte Musical: Revista musical literaria e ilustrada* (1904-1909). Se trata de una publicación lujosa, impresa en papel de buena calidad e ilustrada con grabados y fotograbados. A diferencia de otros periódicos musicales, como *La Armonía* o *La Historia Cantante*, para los que la inserción de piezas musicales constituyó una forma de complementar sus programas o de darle variedad a sus contenidos, para *El Arte Musical* la publicación de partituras fue su principal objetivo, y de aquí que su estructura y función se asemejaran más a las de un repertorio de partituras que a las de un periódico musical, pese a incluir una "parte literaria".

El Arte Musical no sólo incluyó una sino varias piezas musicales, llegando a repartir hasta 50 en un solo tomo o año. Varios anuncios publicados en sus páginas, así como algunas notas aparecidas al pie de varias partituras, nos permiten afirmar que el propietario de la revista, el empresario y diputado Aurelio Cadena, estableció un acuerdo o se asoció con varias casas editoras de música –entre ellas las de Wagner y Levien Sucs., Arcaraz Hnos. Sucs., y Ricordi y Cía.– para dar a luz una revista en la que mes a mes se promovieran las partituras que

éstas sacaban al mercado.³⁶ Ello explicaría por un lado que *El Arte Musical* haya logrado sostenerse durante un buen número de años, y por el otro que su repertorio musical fuera tan ecléctico. Mientras que en otros periódicos la selección de las obras estuvo determinada por el gusto de sus promotores –como fue el caso de *El Cronista Musical*–, en esta revista imperó el factor comercial: se publicaba lo que las casas editoras pensaban que sería más fácil colocar en el mercado, o bien lo que estaba de moda en los teatros y salones de baile.

El Arte Musical fue a todas luces una publicación moderna que empleó diversos medios para atraer y retener a sus suscriptores, tales como la realización de concursos y rifas (un reloj de oro y un piano). En 1904 y 1905 convocó a sus abonados a un concurso de composición musical que tenía como objetivo fomentar la creación artística en México, a nivel *amateur*. El primer concurso fue de piezas para baile y el segundo de obras religiosas, consistiendo el premio en la publicación de la obra ganadora en la misma revista.³⁷

Su parte literaria se caracterizó por ser muy desorganizada y ecléctica; no se observa un criterio de selección de los materiales publicados y sería difícil clasificarlos como hicimos con otros periódicos; además, muy poca proporción de los escritos trataron sobre cuestiones musicales. Esta revista sólo contó con tres secciones fijas a lo largo de su existencia: “Notas del mes”, “Por los teatros” y “Para las damas”. En las dos primeras se insertaron ocasionalmente noticias sobre acontecimientos musicales, mientras que la última se dedicó a modas y consejos de *toilette*.

³⁶ Véase algunos de esos anuncios en *El Arte Musical*, t. 2, núm. 4 (abril 1905), pp. 34, 38, y núm. 5 (mayo 1905), p. 45, y t. 3, núm. 4 (marzo 1906), p. 34.

³⁷ *El Arte Musical*, t. 1, núm. 6 (ago. 1904), p. 43.

En 1907, cuando daba inicio a su cuarto tomo, cambió de nombre a *El Arte, Revista musical y literaria*. Este cambio fue muy significativo, pues a pesar de que la revista conservaba en su subtítulo la palabra "musical", se abrió a otras materias:

[...] hemos resuelto dar mayor amplitud al carácter de nuestra Revista, abrazando mayor número de secciones que correspondan a las necesidades del periodismo moderno, cada vez más adelantado. Sin que nuestro periódico pierda en lo más mínimo su carácter esencialmente musical, se ocupará desde luego de todo aquello que dentro de la índole de una revista social, cabe ocuparse. A este fin, hemos decidido cambiar su nombre por el de "El Arte", dentro de cuyos horizontes amplísimos podremos desarrollar también una energía y un programa más extenso.³⁸

Creemos que esta medida, más que modernizadora, fue un recurso de los promotores para salvar a la publicación de la precaria vida musical del país. Al no haber suficientes acontecimientos musicales de los cuales informar —a no ser que fueran extranjeros— tuvo por fuerza que echar mano de otros tópicos con los que llenar sus páginas, o para atraer a otros públicos además del aficionado a la música "culta".

A lo largo de cuatro décadas, los periódicos musicales emplearon distintos mecanismos para atraer al público hacia la música "culta" y asegurarse una clientela, pues si bien algunos de ellos tuvieron un espíritu altamente ilustrativo, esto no significó que sus promotores no buscaran con su producción un beneficio económico.

Todas las publicaciones musicales, en mayor o menor medida, incluyeron escritos literarios y poéticos para dar variedad y amenidad a sus contenidos.

³⁸ *Ibid.*, t. 4, núm. 1 (ene. 1907), p. 1.

Aunque esto fue una característica de la prensa mexicana del siglo XIX, en el caso de la prensa musical el progresivo incremento de estos escritos puso al descubierto su principal debilidad: esto es, la dificultad de interesar al público en periódicos dedicados única y exclusivamente a la música. Otro recurso fue la publicación, como ya hemos visto, de artículos que subrayaban las bondades de la música para la salud física y mental del individuo, e incluso su "utilidad para curar enfermedades", como se afirmaba en *El Cronista Musical*. Por su parte, *El Arte Musical*, siguiendo las nuevas tendencias publicitarias, organizó rifas y concursos entre aquellos de sus abonados que hubiesen pagado por anticipado un año de suscripción.

3.2. Las partituras

Los periódicos musicales publicaron partituras por diversas razones, ya fuese para atraer a un mayor número de suscriptores, dar variedad al contenido, fomentar la práctica musical o difundir géneros o autores particulares. Incluso, hubo algunos para los que la publicación de un determinado tipo de obras constituyó una parte significativa de sus programas, un apoyo para llevar a cabo sus objetivos.

Este último aspecto es el que más nos interesa estudiar ahora: primero, explicar a qué respondió la elección de determinados autores y géneros por parte de los promotores de los periódicos; y segundo, determinar cuál fue la relación entre las obras y los objetivos y el carácter de las publicaciones.

Las piezas musicales no sólo nos hablan del carácter de los periódicos; también nos ayudan a definir mejor sus objetivos y a distinguir posibles

contradicciones entre éstos y el entorno social en el cual se generaron. Y es que en ocasiones, los gustos de los promotores se contraponían al del público; movidos por intereses personales, no faltaron algunos que difundieron obras “fuera de moda”, o necesitadas de suscriptores con mayores conocimientos musicales para poderse ejecutar, cuando lo normal era la inserción de obras no sólo modernas sino, además, para un público predominantemente *amateur*.

De los trece títulos que aparecen en el Cuadro 2 (*cf.* capítulo 2), diez publicaron piezas musicales: *La Armonía*, *La Gaceta Filarmónica*, *El Álbum Musical*, *El Mosaico Musical*, *La Historia Cantante*, *El Rasca-Tripas*, *La Época Musical*, *El Cronista Musical* y *El Arte Musical*.³⁹

Lamentablemente no pudimos estudiar las piezas de los primeros cuatro de estos títulos. En los casos de *La Gaceta Filarmónica* y *El Álbum Musical*, se debió a que, como mencionamos en la introducción de este trabajo, no localizamos ejemplar alguno de dichas publicaciones. Respecto a *La Armonía* y *El Mosaico Musical*, las colecciones que hallamos no conservaban las partituras, pues cabe recordar que éstas se imprimían en pliegos independientes. No obstante, obtuvimos algunos datos sobre las piezas publicadas por los tres primeros periódicos en otros semanarios de la época, o bien en los avisos que los dos últimos publicaron en sus gacetas, haciendo referencia a ellas.

³⁹ Pese a que las fuentes bibliográficas y hemerográficas no mencionan que la *Gaceta Musical* publicada por la casa Wagner y Levien (ciudad de México) haya incluido piezas musicales, no es aventurado pensar que sí lo hiciera, sobre todo por tratarse del órgano de la principal casa editora y distribuidora de partituras en el país.

3.2.1. Autores

La mayoría de los periódicos musicales dieron preferencia a los compositores extranjeros, principalmente italianos y españoles, y a finales del siglo a los franceses. Generalmente eran compositores consagrados al género lírico (ópera, opereta y zarzuela), como Donizetti, Verdi, Gounod, Massenet, Lecocq y Barbieri, entre los más conocidos. Pocas veces se publicaron obras instrumentales de los grandes maestros del repertorio pianístico romántico, como Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn o Brahms; en cambio, abundan las piezas de salón de autores extranjeros poco conocidos en la actualidad, pero debieron gozar en su época de un éxito efímero.

Por lo que respecta a los autores mexicanos, figuran los nombres de algunos que fueron famosos, como Felipe Ramírez Tello, Manuel F. Caballero, Luis Alcaráz, Ricardo Castro, Luis G. Jordá, Melesio Morales, Tomás León y Julio Ituarte. En *La Historia Danzante* aparecen muchos compositores que Gabriel Saldívar y Silva acepta sin más como mexicanos, a pesar de señalar que muy pocos eran conocidos.⁴⁰ En *El Rasca-Tripas* también aparecen numerosos compositores que no sabemos si eran mexicanos, españoles o latinoamericanos, aunque bien pudieron ser españoles, pues uno de los editores, José Austri, era de esa nacionalidad, y fue el autor del que más piezas (7 de 71) se publicaron en dicho periódico.

Los periódicos que más obras publicaron de autores extranjeros reconocidos fueron *La Época Musical* y *El Cronista Musical*. En el primero figuran

⁴⁰ Véase Gabriel Silva, "Presentación" a *La Historia Danzante*, ed. facs., México, Microprotecsa, 1960, p. VI.

Gerli, Mendelssohn, Donizetti, Giosa y Saint-Saëns; en el segundo, Gounod, Massenet, Delibes y Scarlatti. En ambas se expresaba así la intención selectiva de su editor, Félix María Alcérrec, quien se preocupó por difundir la música de compositores ya consagrados, cuya maestría sigue reconociéndose aun en nuestros días.

De los diez títulos que venimos estudiando, *La Armonía* fue el único que se propuso publicar solamente música de compositores nacionales. Al parecer el espíritu nacionalista que despertó la invasión francesa y la restauración de la República se tradujo en un interés de la Sociedad Filarmónica Mexicana por dar a conocer en su órgano las obras inéditas de los músicos mexicanos más destacados de entonces. Este hecho cobra especial significado si consideramos que con el establecimiento del Imperio la música europea había cobrado aún mayor auge entre los amantes de la música “culta”.

Pensamos que el interés de la Sociedad por difundir la producción musical mexicana fue, a la vez que una reafirmación frente a lo extranjero, una forma de mostrar que México también pertenecía a la civilización occidental y contaba con músicos tan talentosos como los que el emperador Maximiliano había traído de Europa. Esta preocupación se manifestó en diversos escritos de *La Armonía*, igual que en el siguiente párrafo de gacetilla, donde se anunciaba la publicación de una serie de piezas de Melesio Morales, quien se encontraba estudiando en Italia:

El autor de *Ildegonda* [...] ha compuesto y continúa componiendo una serie de piezas en diversos estilos que ha ofrecido remitir a la Sociedad Filarmónica y que nosotros prometemos también a nuestros suscritores

conforme lleguen a nuestras manos. Hemos recibido la primera que publicaremos de preferencia en el número próximo. Ella es una bellísima romanza en que el autor canta sus amores ausentes con tanta ternura, que bien revela que el hijo de México no ha sido desdeñado por la diosa de la melodía, aquella señora de la Italia que prodigó sus más ricos tesoros a su adorador predilecto, al inmortal Bellini [...].⁴¹

Ignoramos si *La Armonía* llegó a publicar las piezas de Morales, pero sabemos que sí publicó una pieza de Tomás León titulada *Guarda esa flor*, que por su carácter y poca complejidad estaba dirigida a ejecutantes *amateurs*, pues se aseguraba que en dicha composición no se encontrarían

grandes problemas de armonía, ni esas modulaciones rebuscadas que hieren el oído en vez de sorprenderlo agradablemente; ni menos grandes y complicadas ejecuciones que a no ser para manos muy diestras, el menor defecto que tienen para la mayor parte de los pianistas, es el obligarlos a un estudio obstinado que termina por el cansancio y el fastidio [...].⁴²

Y se agregaba que el autor había hecho a un lado “los ejercicios gimnásticos que sólo hablan a los sentidos, para dar lugar al sentimiento que va directamente al corazón”; es decir, se daba prioridad a la emoción sobre la técnica musical. No deja de resultar paradójico que la Sociedad haya promovido una pieza que no requería ni conocimientos de armonía ni un gran desarrollo técnico, cuando justamente lo que se proponía era “el progreso y el adelanto de la música en México”.

El Álbum Musical manifestó en su prospecto que uno de sus objetivos era dar a conocer las obras de aquellos compositores nacionales que tendieran a crear una “escuela mexicana” e influyeran “poderosamente” en el desarrollo del

⁴¹ *La Armonía*, núm. 4 (15 dic. 1866), p. 32.

⁴² *Ibid.*, núm. 1 (1 nov. 1866), p. 8.

gusto artístico en el país; algunos de ellos eran León, Ituarte y Morales. Asimismo se proponía difundir obras de autores extranjeros que por su "elevada inspiración y reconocido mérito" habían adquirido "fama universal".⁴³ La manera en que el autor del prospecto se refiere a las producciones musicales mexicanas y extranjeras, revela un sentimiento muy arraigado entre las elites intelectuales: México, por ser una nación recién formada, apenas comenzaba su desarrollo. Esta misma idea se manifestaba en el campo de la música: se reconocían los méritos y dotes de los compositores mexicanos, pero se aceptaba que nuestro país estaba todavía en sus inicios y por ello necesitaba nutrirse de las obras maestras del arte musical, de aquellas que habían conquistado la "universalidad" y que no eran otras sino las europeas.

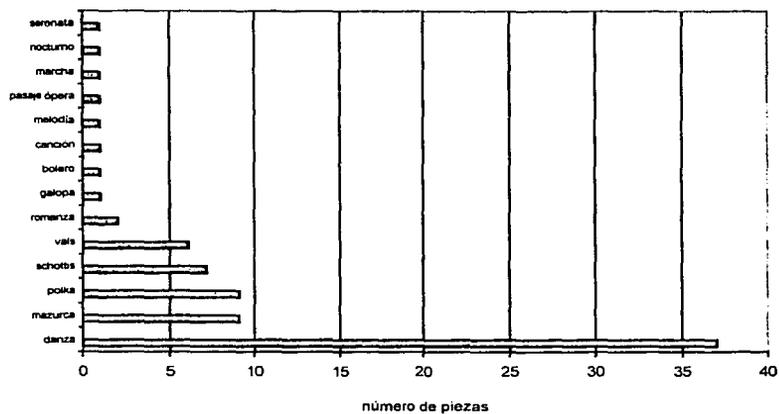
3.2.2. Géneros musicales

Las piezas musicales publicadas por los periódicos no sólo reflejan el carácter de éstos, sino además ponen al descubierto las propuestas musicales y culturales de sus promotores. Los periódicos consultados para esta investigación que aún conservan sus partituras son: *La Historia Cantante*, *El Rasca-Tripas*, *La Época Musical* y *El Cronista Musical*. Para hacer más claro y sencillo el estudio de sus repertorios musicales elaboramos una gráfica por cada uno,⁴⁴ en las que clasificamos las piezas de acuerdo con sus géneros musicales.

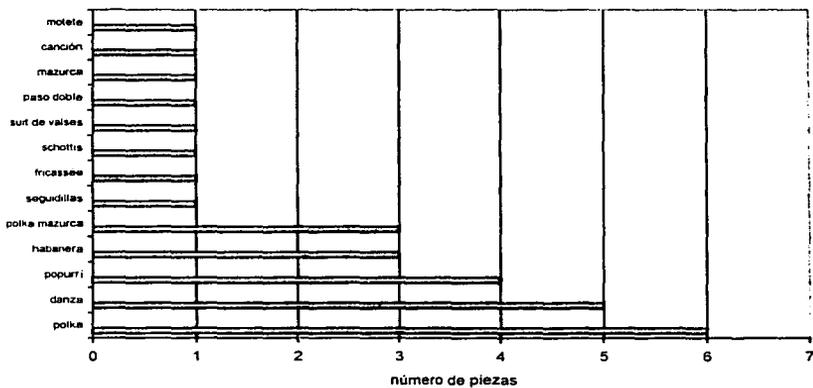
⁴³ *El Socialista*, año 13, núm. 43 (25 jun. 1883), pp. 2-3.

⁴⁴ Una quinta gráfica se refiere a *La Historia Danzante*, que a pesar de no ser un periódico sino un álbum de partituras tuvo un carácter y contenido musical similar a *La Historia Cantante* y *El Rasca-Tripas*.

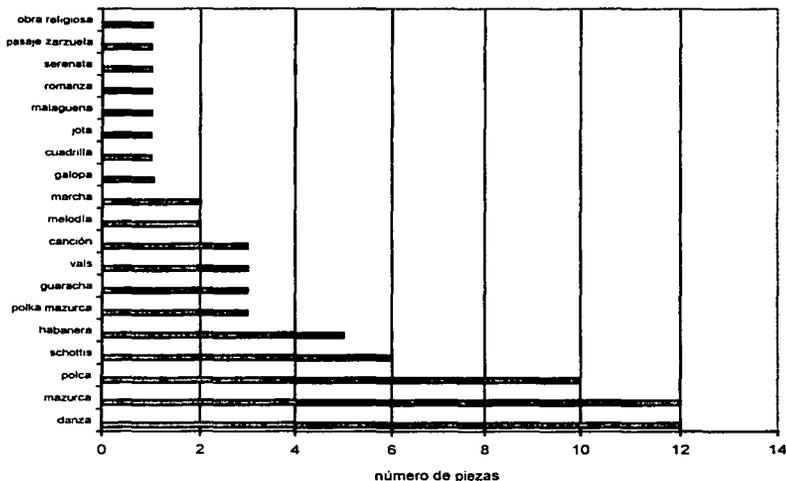
Gráfica 4: Géneros musicales en *La Historia Danzante* (1874)



Gráfica 5: Géneros musicales en *La Historia Cantante* (1878-1879)



Gráfica 6: Géneros musicales en *El Rasca-Tripas* (1881-1883)



Al hablar del repertorio musical de *La Historia Cantante* es imposible no hacer referencia al de *La Historia Danzante* y ligar ambos con el de *El Rasca-Tripas*, ya que los tres presentaron un repertorio muy similar en géneros y formas musicales. En las gráficas correspondientes se puede observar fácilmente que en los tres predominaron la danza, la polka y la mazurca, y en el caso de *La Historia Cantante* también la habanera. Pese a que estas formas fueron ricamente explotadas por compositores reconocidamente académicos como Villanueva, Castro y Elorduy —sobre todo la danza y la habanera (derivada de la anterior)— no perdieron su carácter popular y constituyeron formas muy representativas de la música mexicana de salón.



ESPOSICION DE QUERETARO. Seccion Zoológica.

LETRILLAS

para cantar en las funciones

DEL MES DE MARIA

PARA ANTES DEL SERMON.

MÚSICA DE

D. ROMAN JIMENO

EL CORO lo canta el Pueblo

Allegretto

CORO



ORGANO

PIANO.

LENGÜETERIA.



También interesa decir que buena parte de las piezas de salón que publicaron esos tres periódicos estuvieron inspiradas en temas de zarzuelas y *opéras-comiques* francesas. *La Historia Danzante*, por ejemplo, publicó varias composiciones “arregladas” sobre temas de la famosa zarzuela *La vida parisiense*, entre ellas la mazurca *El ajonjolí* y la danza *El cedazo*.⁴⁵ *La Historia Cantante* también difundió el género “zarzuelesco”, como se le llamaba en la época, si bien concedió mayor importancia a las óperas cómicas –introducidas a México en 1873, como señalamos en el primer capítulo–, que seguían de moda. No es aventurado pensar que *La Historia Cantante* siguiera los gustos del momento para atraer a un mayor número de suscriptores; entre su repertorio se localiza un pasaje de *La fille de Madame Angot* y una polka sobre temas de *Les cents vierges*, ambas de Lecocq; un popurrí de la célebre obra de Cramer, *Les cloches de Corneville*, el cual abarcó cinco números de la publicación, y una *suite* de valeses inspirada en esta misma obra.

El Rasca-Tripas publicó dos piezas de salón inspiradas en las óperas cómicas *Rosas de Jericó* y *La Marjolaine*, de Lecocq. Sin embargo, para la década de 1880 la fiebre por este género había pasado –debido en gran parte a la ausencia de compañías francesas de ópera cómica en los teatros mexicanos– y sus editores prefirieron dar cabida a la zarzuela, que seguía gozando de gran popularidad. *El Rasca-Tripas* publicó piezas de salón basadas en las zarzuelas *La*

⁴⁵ *La Historia Danzante*, t. 1, núm. 21 (3 jul. 1873) y núm. 22 (10 jul. 1873).

guerra Santa, Los sobrinos del capitán Grant, Las dos princesas, El siglo que viene y *El Proceso del can-can*, una de las más famosas en ese entonces.⁴⁶

El proceso de secularización que experimentó la música en México en el siglo XIX, no sólo se reflejó en la producción de los compositores, en las prácticas sociales en torno a este arte y en los gustos del público; también se hizo patente en la prensa musical. De los catorce álbumes de partituras que aparecen en el cuadro 1 (cf. capítulo 2), sólo uno se consagró al género religioso. Por lo que toca a los periódicos musicales rara vez publicaron piezas religiosas, y cuando lo hicieron se debió a un acontecimiento extraordinario. *La Historia Cantante* incluyó solamente una obra de este género: un motete dedicado a la Virgen con motivo de la celebración de la Semana Santa (*¡O Sanctissima!*),⁴⁷ *El Rasca-Tripas* publicó también una sola pieza religiosa, anunciada como "Letrillas para cantar en las funciones del mes de María para antes del sermón", cuya inserción se debió, como puede deducirse, al santo de la Virgen.⁴⁸

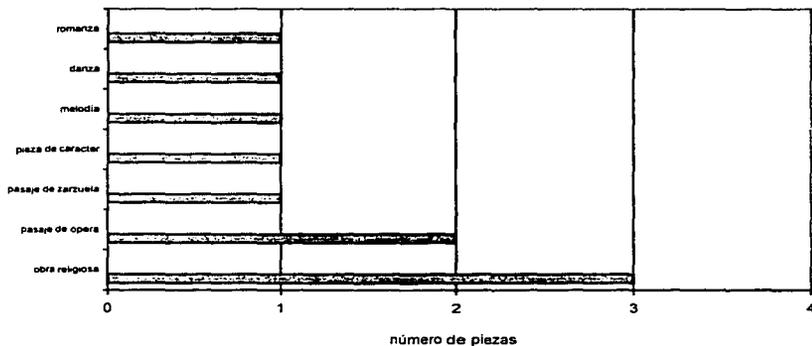
La Época Musical y *El Cronista Musical* fueron los periódicos que más publicaron obras religiosas (dos el primero y tres el segundo), como se observa en las gráficas correspondientes. Se trata de dos casos especiales, cuya decidida inclinación por esta clase de obras —en especial el segundo de ellos—, provino sin duda del propio interés de Alcérreca, director de ambos semanarios.

⁴⁶ *El Rasca-Tripas*, t. 1, núm. 1 (1881), núm. 7 (1881), núm. 17 (1° ene. 1882) y núm. 19 (15 ene. 1882); t. 2, núm. 11 (2 jul. 1882), núm. 14 (23 jul. 1882) y núm. 16 (6 ago. 1882).

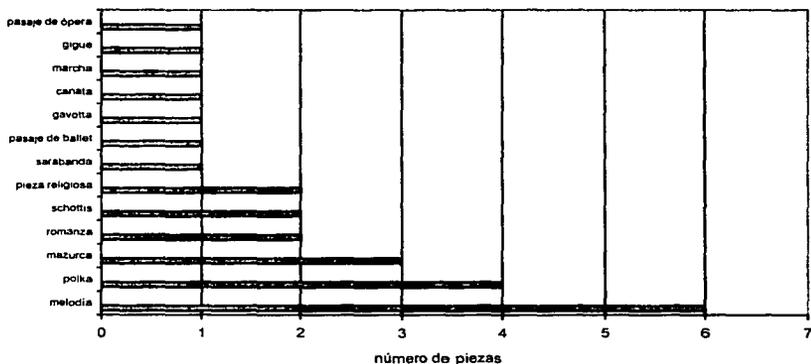
⁴⁷ *La Historia Cantante*, t. 1, núm. 28 (3 mar. 1878), p. 3.

⁴⁸ *El Rasca-Tripas*, t. 2, núm. 2 (30 abr. 1882) y núm. 3 (7 mayo 1882).

Gráfica 7: Géneros musicales en *La Época musical* (1885)



Gráfica 8: Géneros musicales en *El Cronista Musical* (1887)



Como señalamos en el capítulo anterior al hablar de los promotores de la prensa musical, Alcérreca estudió en el Seminario Palafoxiano de Puebla; el tipo de educación que ahí recibió debió fomentar su gusto por ese género, que no sólo habría de manifestar en sus publicaciones sino en su propia producción musical. En *La Época Musical* publicó de su autoría *Pregghiera*, obra para soprano o tenor y violonchelo⁴⁹ –instrumento que él tocaba–, y en seis números de *El Cronista Musical* fue publicando su *Ave María* para coro y piano.⁵⁰

Tiempo antes de la aparición de estos dos semanarios, Alcérreca había tratado de difundir música religiosa en *El Mosaico Musical*, que también dirigió. En gacetilla anunció que en varios números publicaría el *Stabat Mater* de Pergolesi;⁵¹ ignoramos si Alcérreca haya logrado reproducir esta obra maestra del género sacro, pero el simple hecho de que la considerara, nos habla de su interés por rescatar y fomentar un género que quizá sintiese amenazado por la creciente secularización de la música. Así se deduce de un editorial de *El Cronista Musical*, en el que criticó el hecho de que en las iglesias se tocara música profana, como piezas de salón y arias de óperas, en vez de obras de carácter religioso.⁵²

Por otra parte, debemos hacer notar que esta última publicación incluyó además algunas piezas cuyas formas musicales correspondían al periodo barroco y que, al menos en nuestro país, eran ya poco cultivadas (la giga, la gavota, la sarabanda y la cantata). Esta peculiaridad muestra que la cultura musical de

⁴⁹ *La Época Musical*, núm. 18-20 (2-23 ago. 1885). El periódico desapareció antes de que se completara la publicación de la obra.

⁵⁰ *El Cronista Musical*, núms. 27-32 (30 oct.-4 dic. 1887). Cabe señalar que en el núm. 19 (xx 1887) se publicó otra composición de Alcérreca, titulada *Marcha Heroica*, dedicada al presidente Porfirio Díaz.

⁵¹ *El Mosaico Musical*, núm. 22 (2 jun. 1878), p. 4.

⁵² *El Cronista Musical*, núm. 33 (11 dic. 1887), p. 1.

Alcérreca era mucho más amplia que la de otros promotores, las más de las veces interesados en publicar obras de moda que incrementaran la venta de sus periódicos, independientemente de su calidad. Alcérreca, en cambio, buscó difundir buena música "clásica" —cualitativamente hablando—, sin importarle que el público de su semanario pudiese disminuir. No podría considerársele "anticuado" o "conservador" en sus gustos musicales, porque no dejó de promover simultáneamente algunas obras de los autores europeos más modernos y destacados, como Saint-Saëns y Mendelssohn. Más bien se trataba, como hemos dicho, de un hombre bastante más culto en materia musical que los demás editores.

Por lo que concierne a los géneros y formas musicales de las obras publicadas por los periódicos, vemos que no existen muchas diferencias con respecto a los álbumes que estudiamos en el capítulo anterior. Los periódicos también dieron prioridad a la música de salón, figurando en segundo término las obras vocales de carácter profano. En menor cantidad se localizan fantasías o popurrís basados en temas de óperas y zarzuelas, así como piezas de carácter.

El repertorio de estos periódicos estuvo integrado por piezas destinadas a reproducirse en el ámbito privado del salón. Bien señala Ricardo Miranda que el salón fue un "espacio dedicado al consumo de toda suerte de música", nutrido tanto de las formas concebidas para ser bailadas, como de las romanzas y las melodías de ópera y zarzuela, y de otras muchas formas típicas del romanticismo.⁵³

⁵³ Véase Ricardo Miranda, "A tocar, señoritas", en: *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 94-95.

3.3. El proyecto cultural de la prensa musical

Una vez estudiada la evolución de la prensa musical, nuestro interés ahora es definir su proyecto cultural a través del análisis de su discurso. Para ello nos centraremos en dos temas que, a nuestro juicio, son los que definen mejor dicho proyecto y fueron los que más preocuparon a estas publicaciones. El primero se refiere a la idea que las elites mexicanas –incluidos los promotores de estas publicaciones– tuvieron acerca de la utilidad de la música “culta”; el segundo está relacionado con el modelo musical impulsado por esas elites y por los periódicos musicales.

3.3.1. La música “culta” como “termómetro de ilustración”

En el siglo XIX, la música no sólo se consideró un arte, es decir, una mera expresión estética. La música, vista como la más sublime y abstracta de las *bellas artes*, no escapó de la manía del hombre ilustrado de buscarle “utilidad” a las cosas. A la música se le asignó la tarea de “civilizar” al hombre, de transformar sus “malos hábitos” en “buenas costumbres”, de volverlo “sociable”. *La Época Musical* llegó hasta afirmar que “un pueblo civilizado sin música [era] un ferrocarril sin locomotora”.⁵⁴ De esta manera, música (“culta” y occidental) y ferrocarriles era lo que a finales de dicha centuria caracterizaba a las naciones “civilizadas” y “modernas”.

⁵⁴ *La Época Musical*, núm. 4 (26 abril 1887), p. 29.

A la Empresa del Ferrocarril
MEXICO y VERACRUZ.



FANTASIA IMITATIVA
en forma de
OBERTURA

Escrita expresamente para la inauguracion del
camino de fierro entre MEXICO y VERACRUZ.

MUSICA

MELESIO MORALES

Reduccion facil para Piano.

Propiedad del Autor.

Luz de Barrantes

A la Empresa del Ferrocarril
MEXICO Y VERACRUZ.



FANTASIA IMITATIVA
en forma de
OBERTURA

Escrito expresamente para el camino de hierro entre México y Puebla para la inauguración del

MUSICA

MELESIO MORALES

Reducción fácil en Fara Jiano.

Propiedad del Autor

Lit. de Bruns

Esta forma particular de concebir la música –o más bien, su utilidad– llevó a que en México se le considerara una necesidad social y una condición para el progreso moral y material del país. Es por ello que las elites mexicanas se preocuparon porque este arte fuese difundido y cultivado en suelo propio, pues en su opinión contribuiría a que la nación acelerara su marcha hacia la “ilustración”.

Los periódicos musicales que más difundieron estas ideas fueron *La Armonía*, *La Época Musical*, *El Cronista Musical* y *El Arte Musical*, lo cual se debió, principalmente, a que sus promotores y redactores formaban parte de la elite dominante, cuyo principal interés era el “progreso” de la sociedad mexicana.

La Armonía, el más serio y especializado de los periódicos que hemos venido estudiando, hizo constantemente alusión al “alto grado” de “civilización” de las naciones europeas, que, musicalmente hablando, se evidenciaba en la proliferación de sociedades filarmónicas, en la vasta producción de óperas y libros de música, así como en el considerable número de periódicos especializados. Tan sólo en París –informaba este semanario en 1867– se hallaban en circulación 19 periódicos musicales; de ahí concluía que la música era “una verdadera necesidad de los pueblos cultos”, y que su estado de atraso o prosperidad era “un termómetro para medir el grado de ilustración” de los países que la cultivaban.⁵⁵ Esta afirmación, impregnada de fascinación, era una clara invitación a igualar el grado de desarrollo musical de Europa, para que México pudiera integrarse al “concierto de las naciones civilizadas”.

Pese al esfuerzo de la Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio de Música por empapar al pueblo mexicano de la “buena música”, para 1885 *La*

⁵⁵ *La Armonía*, núms. 8 (15 feb. 1867), pp. 63-64, y 9 (1° mar. 1867), p. 71.

Época Musical reconocía que ésta todavía no había alcanzado el grado de adelanto “deseado”, es decir, el que se tenía en Europa. Es así que casi veinte años después al establecimiento de aquellas dos instituciones, la difusión y el desarrollo de la música “culta” seguían siendo una tarea pendiente.

A pesar de que *La Época Musical* aceptaba el atraso musical del país, eso no le impidió comparar a los músicos mexicanos con los europeos, e insinuar contradictoriamente que México ocupaba ya un lugar entre las naciones del primer orbe. Tanto este semanario como *El Cronista Musical*, se publicaron durante la segunda presidencia de Porfirio Díaz (1884-1888), periodo en que se afianzó su gobierno y se dio la batalla por obtener el reconocimiento internacional.

A tono con esta política gubernamental, *La Época Musical* manifestó una apremiante necesidad de que México fuese conocido y reconocido por las naciones civilizadas. Por ello se preocupó por dar a conocer a los músicos mexicanos contemporáneos, pero sobre todo por mostrar que éstos tenían, además de “dotes especiales” para la música,⁵⁶ una cultura y una formación musicales netamente occidentales, que se reflejaban en su gusto por “la mejor música del género elevado”, su desempeño en “las mejores” orquestas de país, su pertenencia a la planta de maestros del Conservatorio Nacional y su conocimiento

⁵⁶ De la urgente necesidad de fomentar el desarrollo de la música en el país, se fabricó el mito de que los mexicanos habían sido dotados de talento musical por la “Divina Providencia”. Esta creencia se complementó, por ejemplo, con la idea de que el benigno clima mexicano favorecía el desarrollo de dicho talento. Constantemente se comparaba el clima de México con el de Italia y se concluía que si ambos eran tan semejantes, México podía entonces alcanzar el desarrollo musical de aquel país. En un discurso leído con motivo de la apertura del Conservatorio de Música, el presbítero Agustín Caballero señaló: “En nuestro bello país con un clima y un cielo tan deliciosos, las bellas artes están llamadas a crecer y desarrollarse de una manera prodigiosa. Esta opinión que si fuera sólo nuestra podría atribuirse al amor propio, la tienen igualmente todos los extranjeros ilustrados que visitan nuestro suelo sin previsión, y emiten sus opiniones con imparcialidad. Además, la Italia con un cielo, clima y circunstancias semejantes a las nuestras es un ejemplo que lo comprueba.” Véase *La Armonía*, núm. 2 (15 nov. 1866), p. 10.

de la *escuela moderna*, es decir, *romántica*. La semblanza biográfica de Tomás León es tal vez la más a propósito para ejemplificar la voluntad de este periódico de igualar a México con Europa y lograr que se le aceptara como un país occidental. Entre otras cosas, *La Época Musical* dijo que el pianista León

[...] pertenece a la escuela moderna, en la que se ha imbuido con la constancia y el estudio: posee el mecanismo adoptado por los escritores especialistas como Marcaïllov, Thalberg, Le Coupey, Rabian, Cramer, Marmotel y otros; siendo de advertir que a sus conocimientos filarmónicos, reúne la cualidad de saberlos transmitir a sus discípulos, de los que ha sacado personajes tan adelantados como Julio Ituarte y otros.⁵⁷

La referencia que el autor de la semblanza –probablemente Alcérreca– hacía a destacados ejecutantes y pedagogos de piano, de los que tal vez sólo Thalberg era conocido en México,⁵⁸ revela, además de presunción por parte del autor, la necesidad de mostrar que los músicos nacionales estaban al día no sólo en lo que a corrientes artísticas y musicales se refiere, sino también en lo concerniente a técnicas de ejecución y enseñanza de la música. ¿Qué necesidad había de mencionar a todos esos músicos europeos que únicamente debían conocer los músicos mexicanos más cultos? Más que pensar que *La Época Musical* esperaba ser leída en el extranjero, se trataba de persuadir a los mexicanos de la igualdad entre los músicos nacionales y los europeos, y de convencerlos de que México pertenecía al mundo occidental.

Esa búsqueda de reconocimiento se hizo sobre todo evidente a la hora de informar sobre las presentaciones de los músicos mexicanos en la Exposición de

⁵⁷ *La Época Musical*, núm. 13 (28 jun. 1885), pp. 101-102.

⁵⁸ La música para piano de Thalberg se tocaba regularmente en recitales y conciertos. Véase Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, Imprenta Universitaria, 1950.

AL SOR. LIC. D.
Luis Malanco
Autor y ejecutor de la Exposición municipal.



POR

Luis G. Castro.

La exposición mexicana. Gran Wals original para piano, 1873.

Nueva Orleans, una de las tantas ferias internacionales celebradas a finales del siglo XIX con el propósito de exhibir la modernidad y el progreso universales.⁵⁹ A propósito de la gira por Estados Unidos del pianista y compositor Ricardo Castro, *La Época Musical* señaló:

Filadelfia, Washington, Nueva York y Nueva Orleans, donde permaneció más de un mes, han aplaudido entusiasmadas el talento musical de nuestro joven compatriota, distinguiéndose en la *Lonja* Orleansa y en la "Sala de música" de la Exposición, en la que tocó varias veces, arrebatando de entusiasmo al selecto e inteligente auditorio, llegando a tal extremo su triunfo, que las señoras arrancaban las flores de sus tocados para arrojarlas a los pies del ejecutante.⁶⁰

Al final de esta reseña el periódico felicitaba a Castro por "su triunfo" en el extranjero, que no hubiese valido sin la aprobación de un público "selecto" pero sobre todo "inteligente", ya que reconocía el genio de los mexicanos. También agradecía al músico haber "elevado" el nombre de México ante los norteamericanos, pues si bien las ferias significaban por un lado la oportunidad de formar parte de un orden cosmopolita y homogéneo en su modernidad, por el otro representaban la oportunidad de mostrar la singularidad nacional, es decir, aquellas tradiciones, costumbres y valores que hacían a un país distinto de otro.⁶¹ Al igual que otros músicos mexicanos que asistieron a las ferias mundiales, Castro

⁵⁹ Acerca del papel que jugaron las Exposiciones Universales en la construcción de la imagen del mundo moderno, véase Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998. En la introducción de esta obra, el autor señala que para las naciones-imperio, como Francia y Estados Unidos, las ferias fueron "un escenario para demostraciones de poder e intereses expansionistas" y para hacer ostentación de "una presunta superioridad racial y cultural"; por el contrario, para las naciones pobres como México, las ferias "constituyeron oportunidades para ser parte, aunque por breves instantes, del concierto cosmopolita de las naciones, para ser uno con la comunidad moderna de valores, creencias e intereses" (p. 22).

⁶⁰ *La Época Musical*, núm. 2 (12 abr. 1885), pp. 10-11.

⁶¹ Mauricio Tenorio, *op. cit.*, pp. 22-28.

demonstró que poseía una cultura musical moderna y occidental, pero al mismo tiempo se presentó como un talento *mexicano*.

El discurso de *El Cronista Musical*, publicado dos años después de *La Época Musical*, en 1887, es en gran medida una continuación del de este último. Por distintas vías ambos periódicos buscaron lograr el reconocimiento europeo demostrando que México era una nación civilizada y moderna, y que había llegado a serlo siguiendo las prácticas culturales de Occidente.⁶²

En vez de promover a los músicos mexicanos como había hecho su antecesor, *El Cronista Musical* prefirió enfocarse a la promoción de las instituciones musicales, tanto de las sociedades filarmónicas como del Conservatorio Nacional de Música. Las primeras eran una prueba del gusto y el aprecio que la sociedad mexicana sentía por la música, mientras que el Conservatorio, en tanto institución oficial, era una prueba del interés del Estado por la educación musical y también de la seriedad y el grado de profesionalismo que ese arte había alcanzado en México. Así, se mostraba que la música ya no era sólo asunto de interés privado, sino también de interés público.

En la información local publicada por este semanario, tuvo un gran peso la relativa a sociedades filarmónicas; en sus páginas informó sobre su establecimiento en distintas ciudades de la República, publicó reseñas de los

⁶² Además del establecimiento de sociedades filarmónicas, conservatorios y orquestas –todas estas instituciones musicales de raigambre europea– se imitó también la formación de orfeones de artesanos y obreros, atribuyéndoseles la misma utilidad social que se les había asignado en Europa; a saber, alejar a las clases trabajadoras del ocio y el alcoholismo. *El Teatro*, por ejemplo, vio en la educación musical de las mujeres una forma de evitar que cayeran en la prostitución, por lo que pidió a las autoridades del Conservatorio la formación de una orquesta femenina; véase t. 1, núm. 4 (1 ago. 1872), p. 4.

recitales efectuados por la Sociedad Filarmónica Ángela Peralta y reprodujo el reglamento de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional de Música.

Al igual que su antecesor, *El Cronista Musical* no se abstuvo de comparar el nivel de desarrollo musical de México con el de Europa. Subrepticamente estableció un paralelismo entre los conservatorios europeos y mexicano al publicar reseñas de los exámenes de fin de curso en el Real Conservatorio de Milán, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, y el Conservatorio Nacional de Música de México.⁶³

La Armonía, *La Época Musical* y *El Cronista Musical* reconocían que la música apenas iniciaba su desarrollo en México, siendo por ello su principal objetivo impulsarlo. Por su parte *El Arte Musical*, publicado en los primeros años del siglo XX, cuando el régimen porfirista comenzaba a manifestar los primeros síntomas de crisis, llevó a su apogeo el discurso propagandista manejado por tales publicaciones. Para esta revista el progreso de la música había dejado de ser una meta para convertirse en una "realidad". Podríamos decir que su objetivo implícito fue mostrar que en México la música había alcanzado ya el desarrollo de las naciones civilizadas, desarrollo que atribuía al "régimen de la paz, el orden y el progreso".

⁶³ Las reseñas de los exámenes del Real Conservatorio de Milán aparecieron en los núms. 16 (14 ago. 1887), 17 (21 ago. 1887) y 18 (28 ago. 1887); la del Conservatorio de París se publicó en el núm. 22 (25 sept. 1887), y las del Conservatorio de México en los núms. 25 (16 oct. 1887), 27 (30 oct. 1887), 31 (27 nov. 1887), 32 (4 dic. 1887). Las reseñas del conservatorio mexicano presentaron casi los mismos elementos que las de los conservatorios italiano y francés: en principio se mencionaba la cátedra a examinar (canto, piano, composición, etc.) y el nombre de su titular; posteriormente los nombres de los alumnos y el título de las obras ejecutadas por cada uno de ellos, con una pequeña crítica sobre su desempeño; y por último, los nombres de los discípulos que hubiesen sacado los tres primeros lugares en el examen, así como los premios y diplomas a los que se habían hecho acreedores.

El discurso de *El Arte Musical* manifestó una marcada influencia del positivismo. Es así que en sus páginas habló del desarrollo de la música en términos de “evolución” y destacó la “superioridad” de los músicos mexicanos consagrados al género “culto”. Si bien esta revista no aplicó tal cual la teoría comtiana de los tres estados⁶⁴ al desarrollo de la música en el país, sí planteó la idea de un “pasado” musicalmente atrasado, en contraste con un “presente” próspero.

La semblanza biográfica de Carlos J. Meneses, director de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, es uno de los discursos más reveladores, no sólo de la influencia del positivismo en *El Arte Musical*, sino también de la imagen que ya para entonces tenía la élite respecto de la música. Acerca de Meneses esta revista aseguraba:

Pertenece a la pléyade de hombres superiores que se identifican con los grandes acontecimientos y con las grandes evoluciones. Todo lo que significa —ya sea para la humanidad, ya para determinado país— un cambio radical, encarna siempre en un hombre de energías, y este hombre —para la notable y rápida evolución musical de México en los últimos años— es Carlos J. Meneses. Hace tres lustros que los más distinguidos músicos de la República y principalmente los de la metrópoli, se conmovían hondamente ante la aparición de un joven excepcional que, sin transiciones, venía a romper los antiguos moldes de ejecución pianística, introduciendo una nueva escuela hasta entonces desconocida.⁶⁵

⁶⁴ La *ley de los tres estados* formulada por Augusto Comte (1798-1857), fue aplicada tanto a la evolución del conocimiento (considerado una estructura jerarquizada) como al de la humanidad. Según Comte, la evolución humana consistía en el paso necesario y universal por tres estados sucesivos: *teológico* o preparatorio, *metafísico* o transitorio, y *positivo* o final, meta del progreso humano. Véase Josefina Zoraida Vázquez, *Historia de la historiografía*, México, Ediciones Ateneo, 1985, pp. 138-142. Sobre el positivismo en México y sus distintas etapas véase Elisa Speckman *et al.*, “Ideas, educación y arte durante el porfiriato”, *Gran historia de México ilustrada. De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, México, Planeta-CONACULTA-INAH, 2001, t. IV, pp. 223-225.

⁶⁵ *El Arte Musical*, t. 3, núm. 7 (julio 1909), p. 55.

El abandono de la antigua y tradicional escuela pianística (la italiana) por una moderna y novedosa (la francesa) había llevado, en opinión de esta publicación, a “un notable adelanto en esa modalidad del arte musical”, del que daban prueba hombres como Alberto Villaseñor y Pedro L. Ogazón, considerados dos de “los mejores concertistas” del país. Además de transformar la ejecución del piano en México, otros méritos de Meneses habían sido los de “educar” a las orquestas y elevar la calidad de sus repertorios. Acerca de esto, *El Arte Musical* dijo:

No solamente llevó a los conjuntos el prodigio de su habilísima dirección, dándoles precisión en la técnica y eclecticismo y estética en la interpretación; sino que substituyó el repertorio de falsas brillanteces por el de las obras maestras, haciéndonos conocer lo que antes solo era dable oír a los que iban a los grandes centros de Europa.⁶⁶

La transformación de la orquesta llevada a cabo por Meneses –continuaba *El Arte Musical*– había dado como frutos la educación y sensibilización del público mexicano, hasta entonces “demasiado inculto para comprender y apreciar las grandes creaciones musicales”.⁶⁷ Gracias a Meneses el público estaba ya en condiciones de apreciar a los concertistas europeos que de tiempo en tiempo visitaban el país.⁶⁸

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ En su obra *El arte musical en México*, fechada en 1916, Alba Herrera y Ogazón escribió sobre Meneses en los mismos términos que hiciera *El Arte Musical* unos años antes; entre otras cosas afirmó lo siguiente: “Carlos J. Meneses ha sido un poderoso educador estético del público mexicano. La Orquesta del Conservatorio llegó a un envidiable grado de disciplina y valer artístico bajo su batuta; y debemos a su elevado concepto de lo que es bello y digno en la música, el conocimiento de muchas obras sinfónicas cuya audición nos a hecho un bien imponderable: el de los grandes sustentos espirituales que aligeran y encantan la existencia” (p. 170).

Pese al reconocimiento que *El Arte Musical* hiciera de la labor artística realizada por Meneses y otros músicos mexicanos, no pudo evitar adjudicar el “progreso” de la música “culta” al régimen porfirista e, incluso, al propio presidente Díaz. Insistentemente habló de la protección moral y económica que el dictador había otorgado a varios músicos mexicanos —entre ellos Ricardo Castro, Julián Carrillo, Luis Saloma, Elena Marín y Pedro L. Ogazón—,⁶⁹ para que marchasen a Europa o a Estados Unidos a “perfeccionarse” en su arte. Así, Díaz fue presentado como el “Protector del arte” en México:

El Arte es la forma más pura y más bella de una civilización. Nada significan los progresos materiales, las riquezas todas de un pueblo si no están dignificadas y embellecidas por el Arte [...] Y he aquí que el duro campeón del Progreso en México, después de asegurar por la paz, el pan de la Industria y del Comercio, entrega al pueblo la luz de las nuevas escuelas, y prepara el camino de la Belleza y de la Ciencia, a los maestros y a los artistas. ¿Citaremos con hechos? ¿Amontonaremos cifras, nombres propios?... ¿Hablabamos otra vez de la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de las reformas en las Escuelas, de las pensiones a los Artistas, de la construcción del monumental y magnífico Teatro Nacional? No. En la conciencia de la juvenil intelectualidad mexicana está la verdad evidente de que el General Porfirio Díaz es el decidido Protector del Arte.⁷⁰

⁶⁹ *El Arte musical*, t. 1, núm. 6 (ago. 1904) p. 48 y t. 2, núm. 3 (mar. 1905), p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, t. 2, núm. 9 (sept. 1905), p. 73. Al igual que muchas publicaciones periódicas del porfirato, como *El Imparcial* y *El Tiempo*, *El Arte Musical* contribuyó a fabricar una imagen favorable de Porfirio Díaz. A este respecto, Nora Pérez-Rayón señala: “La progresiva centralización del poder a través de una dictadura personalista articuló una red de alianzas con actores políticos tradicionales y modernos, nacionales e internacionales. En la cúspide de la pirámide de la autoridad el presidente dictador funcionaba como un árbitro supremo y paternalista que conciliaba, premiaba, perdonaba o castigaba [...] En la construcción de esa imagen relativa a la personalidad de Porfirio Díaz la prensa desempeñó un papel significativo, y el periódico oficialista se distinguió en este punto [...] El diario oficialista ensalzaba la figura presidencial destacando, por una parte, las grandes cualidades de Don Porfirio y por otra el respeto y el cariño que ‘con toda justicia’ se había ganado tanto por parte del pueblo mexicano, como del mundo internacional. Entre sus cualidades se mencionaba su sencillez, su afabilidad, su capacidad de hacer amigos y su condición de prestador de servicios a la patria, en particular la de héroe de la paz, y de artífice del orden y el progreso”. Nora Pérez-Rayón, “México 1900: Mentalidad y cultura en el cambio de siglo. Percepciones y valores a través de la gran prensa capitalina” (tesis de doctorado en Historia), México, UNAM-FFyL, 1998, pp. 60-61.

Ni el hecho mismo de que los músicos más destacados de la época tuviesen que viajar al extranjero en busca de una "perfección" artística que en su país les estaba negada, distorsionó la imagen fabricada por esta revista de un México musicalmente "culto" y "moderno". De este modo, el progreso musical anhelado por *La Armonía* a finales de la década de 1860, luego de un prolongado esfuerzo por alcanzarlo y elevarlo al nivel de las naciones más civilizadas, se había convertido en una "realidad" en las lujosas páginas de *El Arte Musical*.

3.3.2. La música "óptima" para México: la ópera

Como ya mencionamos anteriormente, la ópera fue el género musical "culto" predominante y, por ello mismo, se convirtió en la propuesta musical de mayor importancia para las élites decimonónicas. En efecto, la ópera era considerada —en palabras de Gutiérrez Nájera— "la más verdadera y pomposa expresión" artística de la humanidad, porque reunía a la poesía, el drama, la música y en ocasiones a la danza.⁷¹ Además, el hecho de que en Europa fuese el espectáculo teatral de moda, llevó a que en México se tuviera como rasgo de "modernidad"; de ahí que las élites culturales y hasta el mismo gobierno se preocuparan por su difusión y desarrollo en el país.

En mayo de 1870, Altamirano informaba en *El Siglo Diez y Nueve* que el gobierno de Benito Juárez había otorgado una subvención a Melesio Morales para que fuera al extranjero a contratar "una buena compañía de ópera" con la que se pudiera montar una temporada decente de este espectáculo. Y es que, según

⁷¹ *Almanaque Mexicano de Artes y Letras para 1895*, México, Tip. de Francisco Díaz de León, 1894, p. 13.

Altamirano, la ópera era ya una “necesidad” en México, asegurando que el público estaba cansado de ver puros dramas y comedias y de oír “la música zarzuelesca”.⁷²

Las élites se adjudicaron el derecho de imponer a la ópera como modelo “óptimo” para la difusión y el desarrollo de la música “culta” en México. Esta valoración implicó por fuerza la desaprobación de otras manifestaciones musicales –incluso europeas–, como fueron la ópera cómica y la zarzuela, de la que tan despectivamente se expresó Altamirano no sólo en ese diario, sino también en la revista literaria *El Renacimiento*, publicada en 1869.

Los músicos e intelectuales que formaban parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana tenían muy claro que la ópera que debía fomentarse era la “seria” o *grand-opéra*, pues consideraban a la cómica como un género inferior en la escala de la “evolución musical”. En su opinión, el “progreso” musical sólo podría alcanzarse a través de la difusión y el desarrollo de este género de obras.

Si el contenido de *La Armonía* (como el de la mayoría de los periódicos musicales) estuvo en buena medida enfocado a la ópera, se debió a que la Sociedad Filarmónica tuvo como principal proyecto el desarrollo de una escuela de ópera mexicana, como hemos señalado. La educación que impartía el Conservatorio de Música estuvo en gran parte dirigida a la formación de una orquesta y de cantantes (solistas y coros), con el fin de integrar una compañía nacional de ópera que permitiría estrenar sus óperas a los compositores locales.

Pese al resquemor que los hombres más cultos de la época mostraron hacia la ópera cómica –tachada de inferior, obscena y frívola–, ésta, sin embargo,

⁷² Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Crónicas*, México, SEP, 1988, t. 2, pp. 253-254.

no fue motivo de gran preocupación, porque después de todo no había logrado arraigarse en el público mexicano. La zarzuela en cambio sí fue objeto de múltiples críticas por parte de la prensa musical, ya que al no existir la barrera del idioma había alcanzado gran éxito en el país. Su auge –que se produjo en la década de 1870– fomentó la formación de compañías mexicanas de zarzuela, la aparición de periódicos especializados, como *La Zarzuela* (1875) y *El Teatro Lírico* (1882), y su producción por parte de compositores mexicanos.

Como previendo esa situación, *La Armonía* pidió a éstos no dejarse llevar por “las modas” haciendo zarzuela, pues la consideraba un género no sólo “inferior” a la ópera sino en “decadencia”.⁷³ En uno de sus ejemplares reprodujo un artículo del periódico *La Iberia*, titulado “La zarzuela se va”. En él se examinaban las causas de la decadencia de ese género en España, del que se esperaba una “evolución” tal que la convirtiese en la “ópera nacional” de ese país. A decir del autor del escrito, la zarzuela “había contrariado las leyes de la naturaleza, apartándose del perfeccionamiento progresivo”, deviniendo una “aberración” musical.⁷⁴ Esta supuesta incapacidad de la zarzuela para “evolucionar” artística y musicalmente es lo que en parte explica la baja estima que “los cultos” mexicanos tuvieron por ese género. Ahora bien, cabe preguntarse si su rechazo hacia la zarzuela no fue motivado también por un sentimiento de rechazo hacia las manifestaciones culturales españolas, vistas por los liberales como un obstáculo para la renovación cultural de la nación.

⁷³ *La Armonía*, núm. 12 (15 abr. 1867), p. 89.

⁷⁴ *Ibid*, núm. 13 (1º. mayo 1867), pp. 98-100.

Por su parte, *El Cronista Musical* criticó a aquellas compañías de zarzuela que cometían “el sacrilegio de sacrificar a la trama zarzuelesca las bellas y finas particiones” de ópera. La compañía Pastor, por ejemplo, adaptó y tradujo al español la *Traviata* y *El Barbero de Sevilla*, entre otras óperas.⁷⁵ Este periódico consideró que, además de ser una amenaza para “el buen arte”, la zarzuela ponía en peligro el futuro de los músicos mexicanos, ya que ésta, cada vez más exitosa, iba desplazando a las compañías de ópera, obligando a los músicos a buscar trabajo con las empresas de zarzuela. *El Cronista Musical* vio con amargura que el futuro de los músicos nacionales estuviera supeditado a un espectáculo “ratonero” como la zarzuela.⁷⁶

Susan E. Bryan muestra en un interesante artículo la importancia de la zarzuela española en el desarrollo del teatro popular mexicano o “género chico”. Contrariamente a lo que otros estudiosos han afirmado respecto a que este género surgió durante la Revolución, Bryan demuestra que sus orígenes se remontan al porfiriato, cuando la zarzuela alcanza su apogeo. Entre otras cosas, la zarzuela introdujo a México la novedosa forma de “vender” el teatro por horas o tandas, sistema que “llevó a la masificación y comercialización del teatro, lo cual a su vez provocó la convergencia de dos tradiciones teatrales”, la zarzuela española y el teatro popular mexicano, “que constituyen los verdaderos orígenes del género chico mexicano”.⁷⁷

⁷⁵ *El Cronista musical*, núm. 11 (10 jul. 1887), p. 4.

⁷⁶ *Ibid*, núm. 14 (31 jul. 1887), p. 4

⁷⁷ Susan E. Bryan, “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”, en: *Cultura, ideas y mentalidades*, introducción y selección de Solange Alberro, México, COLMEX, 1992, p. 179.

Por otra parte, la autora sostiene que el sistema de tandas condujo a la popularización del teatro "culto" en México, pues al reducirse los precios de las entradas un gran sector de la población, formado por las clases populares urbanas, pudo asistir continuamente a un espacio que hasta entonces había estado limitado a las clases medias y acomodadas. De este modo, a finales del siglo XIX dos culturas distintas, la "culto" y la "popular", convergieron por primera vez en el teatro.⁷⁸ Bryan concluye que este nuevo público teatral de clases populares, no buscó refinar su cultura imitando los patrones de comportamiento de las capas altas; desafió, por el contrario, a la cultura dominante, "haciendo burla de sus privilegios, costumbres, valores morales y su supuesta exclusividad".⁷⁹

En tanto publicaciones supeditadas al ámbito teatral, donde discurría gran parte de la vida musical de la capital, los periódicos musicales (particularmente *El Teatro*, *La Época Musical* y *El Cronista Musical*) reflejaron los cambios que se operaron en ese ámbito y pusieron al descubierto la vulnerabilidad de la cultura "dominante" de la que eran partícipes sus promotores. A pesar de considerar a la ópera como el género musical más elevado, paradójicamente no pudieron evitar incluir en sus crónicas a la zarzuela. Finalmente, ésta fue lo que les permitió seguir sosteniendo y publicando sus periódicos.

Así, vemos que pese a la insistente propaganda de la ópera llevada a cabo por las elites mexicanas, principalmente en la prensa periódica, aquélla se vio fuertemente competida —e incluso disminuida— por manifestaciones artísticas y musicales que estaban más a tono con las tradiciones y el gusto real del público

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 190-192.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 210.

mexicano. Esto revela hasta qué punto el proyecto musical de la elite intelectual y política era superficial. Por ello su necesidad de incorporar a sus proyectos elementos de la cultura "popular", aun en contra de sus deseos, pues sólo así lograban influir más amplia y profundamente en la sociedad.

CONCLUSIONES

Durante casi todo el siglo XIX, la promoción de la música "culta" en México fue conducida y solventada por una élite de eruditos y letrados, cuya condición social y estrecha vinculación con el gobierno o su pertenencia a él, les permitieron emprender distintos proyectos artísticos que buscaban inculcar el gusto por ese género de música y fomentar su desarrollo.

Esa voluntad por orientar o reorientar el gusto y el aprecio de la sociedad hacia las expresiones de la música "culta" occidental se desplegó en un marco social y político particular; es decir, en una coyuntura histórica en la que las élites intelectual y política intentaban diseñar una identidad para el país, cuyos referentes materiales y culturales más importantes se hallaban en el modelo europeo. Al igual que otras expresiones artísticas, la música formaba parte de esa identidad que esperaba ser definida.

Hasta mediados del siglo XIX, su difusión y cultivo se efectuaron por lo regular a través de instituciones y espacios privados (tertulias, recitales, sociedades filarmónicas, academias particulares), restringidos a las clases acomodadas. Con el progreso material de fines del mismo siglo, la difusión y la enseñanza musicales ampliaron sus horizontes, abarcando también algunos ámbitos públicos. Esto permitió a su vez la conformación de un público más amplio y heterogéneo, lo que no significó sin embargo que la música "culta" dejara de ser asunto de una minoría.

La nacionalización del Conservatorio en 1876 (establecido diez años antes por la Sociedad Filarmónica Mexicana) marcó un cambio significativo en el

desarrollo de la música en México, pues a partir de entonces el Estado impulsaría y financiaría la enseñanza musical, dando paso a su profesionalización. Fue precisamente este hecho el que permitió que la música "cultura" dejara de ser un fenómeno exclusivamente privado. Pero si la nacionalización del Conservatorio volvió pública y profesional la enseñanza musical, también contribuyó a que se acentuara aún más su carácter centralizado. Las sociedades filarmónicas que por media centuria habían encabezado la vida musical capitalina devinieron complementos del Conservatorio Nacional, desde entonces la principal institución musical del país.

La prensa fue considerada por las elites como un vehículo útil para la difusión de la música. Por ello, desde las primeras décadas del México independiente se empezaron a incluir en periódicos y revistas literarias, escritos y sobre todo piezas musicales dirigidas a lectoras aficionadas. El que la música "cultura" fuese considerada un complemento de la educación femenina, hizo que la mujer de clase media y acomodada se convirtiera en el principal público de las piezas que ocasionalmente "amenizaban" los contenidos de dichas publicaciones, así como de los álbumes de partituras que proliferaron a partir de la década de 1840. Tanto el uso asignado a estas publicaciones como el tipo de público al que estaban dirigidas, reflejan el carácter privado que tenía la cultura musical en la primera mitad del siglo.

Hasta ese momento, la difusión llevada a cabo en la prensa había sido esporádica y sobre todo con fines recreativos. El desarrollo de una prensa musical ocurrió hasta el periodo de la República Restaurada, y respondió a un fuerte impulso cultural que rebasó el universo de la música. En ese periodo y hasta

mediados de la década de 1880, la cultura experimentó un importante florecimiento, como resultado del empuje nacionalista que había desatado el triunfo de los liberales en 1867. Aunque la música se vio favorecida con el establecimiento de la Sociedad Filarmónica Mexicana y del Conservatorio, no cabe duda de que dicho florecimiento se dio ante todo en el campo de las letras. De hecho, los periódicos musicales fueron producidos desde un ámbito literario dominado por escritores, poetas y dramaturgos. De este modo, sus principales plumas no fueron profesionales de la música sino literatos aficionados a ésta.

La prensa musical compartió con otras publicaciones periódicas –particularmente de contenido literario– la misión de ofrecer al público los elementos de un modelo cultural que se pretendía moderno, cosmopolita y a la altura de los países “más civilizados” de Occidente. Al igual que las revistas y los periódicos literarios, teatrales y del “bello sexo”, los musicales se distinguieron por su carácter pedagógico, reflejado en la difusión de textos didácticos (métodos y tratados) y en escritos que abordaban la música desde distintos ángulos (teórico, estético, histórico y científico).

Sin embargo, el espíritu ilustrativo que animó a la prensa musical en sus primeros años se perdió conforme la prensa se modernizó, definiéndose como un medio más informativo que formativo. Surgió entonces una nueva necesidad: la de dar a los lectores noticias internacionales y de actualidad, que los mantuvieran al tanto de lo que ocurría en “el resto del mundo”.

En efecto, a partir de los años ochenta la finalidad de la prensa musical parece ser la de coadyuvar a la inserción de México en el “concierto de las

naciones civilizadas". Pero el recurso utilizado fue forzado y artificioso: la reiterada comparación, en materia musical, de México con los países "más avanzados" del mundo occidental. Y es que los promotores y escritores de esta prensa creían que insistiendo tenazmente en tales comparaciones, algún sedimento debía quedar. Si no como una realidad, al menos se crearía la ilusión del "progreso" del arte musical mexicano. Podía el país no haber alcanzado en este aspecto el desarrollo deseado, pero bastaba con creer que lo había logrado.

Ese afán de ilusionismo determinó el carácter superficial del discurso de estas publicaciones y el de su misma propuesta musical: la ópera. Por lo que respecta al discurso, éste se basó en conceptos nebulosos –como los de civilización, progreso y modernidad–, que más que sustentar un proyecto cultural auténtico constituían divisas "universales" que el mundo occidental aplicaba a todos los ámbitos de la vida económica (el comercio, la industria, la banca) pero también de la cultural (la educación, el teatro, la literatura), y lo que esto evidenciaba era la voluntad de adecuar el desarrollo artístico y cultural de México a un proyecto político particular.

Dentro de este contexto, la promoción de la ópera respondió al deseo de las elites y del propio gobierno de impulsar el género musical que estaba más de moda en Europa. Con ello no sólo intentaban que la cultura musical del país siguiera el modelo europeo, sino también que ésta fuese –o aparentase ser– lo más vanguardista posible. Pero justamente por ser una propuesta basada en la moda, fue una propuesta artificial, carente de raíces y por tanto de una validez pasajera. Cabe preguntarnos si el carácter efímero de la prensa musical no fue, en

gran parte, resultado de haber basado su propuesta artística y cultural en un fenómeno de "actualidad", como lo era la ópera.

Por otro lado, el reconocimiento de la ópera "seria" como modelo implicó la descalificación de otros géneros –como la ópera cómica y la zarzuela–, que no cumplían con los requisitos artísticos e incluso morales de las elites mexicanas; a saber, la espectacularidad, el "buen gusto", la seriedad (no cómica) y su sentido moralizante, tan necesarios para una nación en proceso de consolidación y plena búsqueda de valores que la unificaran. Asimismo, el hecho de que las elites fomentaran casi exclusivamente el gusto por el drama operístico, limitó la valoración y el desarrollo de otras formas musicales, como la sinfónica y la de cámara. Y si estas formas y géneros fueron poco apreciados a pesar de su origen europeo, qué decir de la llamada música "vernácula" o "folklórica", de la que rara vez se ocupó la prensa que estudiamos, y cuando lo hizo fue en forma despectiva o por mera curiosidad antropológica, por su "exotismo".

La pobreza de discurso y el carácter superficial de la prensa musical decimonónica, fundamentalmente se explica porque tanto su aparición como su propuesta artística y cultural no fueron fruto de acciones genuinas, interesadas en la música *per se*. En el fondo, su motor había sido de orden político, ya que la cultura musical promovida por esas publicaciones formó parte del proyecto político y social impulsado por el grupo en el poder; esto es, por los liberales republicanos. Dicho proyecto tenía como principales objetivos homogeneizar al país y ponerlo al nivel de las naciones "más avanzadas" del mundo, a través de su industrialización y de su modernización material y social. Más que contribuir al desarrollo de la

música en México, la finalidad de la prensa musical fue la de apoyar y sustentar la política cultural de los gobiernos liberales, tanto de Juárez y Lerdo, como de Porfirio Díaz.

Si bien es cierto que en el porfiriato se dio un “afrancesamiento” de la música y la cultura, no es menos cierto que ese fenómeno, que más bien cabe calificar de “extranjerismo”, surgió al menos desde mediados de siglo y se manifestó –musicalmente hablando– en una fascinación por la ópera italiana. La búsqueda y la adopción de modelos culturales europeos no fueron características exclusivas del porfiriato, sino también de los gobiernos liberales anteriores a este régimen.

Los periódicos y las revistas musicales que hemos estudiado, constituyen un elemento más –un medio de difusión, para ser más precisos– de la cultura musical decimonónica, la que debido a los prejuicios generados por los musicólogos de la generación “nacionalista” ha sido abordada somera e insuficientemente. Por lo que respecta a la prensa, un estudio sobre las revistas musicales publicadas después de la Revolución (como la *Revista musical de México* (1919), dirigida por Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos, y *Música: Revista mexicana* (1930-31), en la que colaboraron Gerónimo Baqueiro y Carlos Chávez, entre otros) mostraría que, contrariamente a las apariencias existe una continuidad entre los discursos de la prensa musical del siglo XIX y los de la posrevolucionaria. A pesar de que esta última hizo del “folklor” y de la música “popular” su propuesta artística y cultural, esto no eliminó la búsqueda del reconocimiento europeo que tanto preocupó a la prensa musical decimonónica, ni

eliminó la disyuntiva entre la necesidad de ser "universales" y al mismo tiempo poseer una identidad nacional "original".

El estudio de la música "cultura" o "académica" en México, cualquiera que sea el fenómeno y periodo a tratar, plantea muchas interrogantes que tocan directamente el problema de la identidad nacional o bien, de la construcción de una imagen nacional. La música "cultura" –al igual que otras manifestaciones artísticas y culturales– es una herencia europea y por lo mismo su desarrollo en México ha estado supeditado a su desarrollo en Europa. A esto hay que añadir que, desde mediados del siglo XIX, la difusión y la docencia de la música "cultura" han estado subordinadas a las políticas culturales del Estado –políticas finalmente limitantes y excluyentes–, lo cual, a nuestro modo de ver, ha hecho aún más difícil su despliegue.

Por lo que concierne al estudio de la prensa decimonónica, consideramos que la problemática que guiará cualquier investigación (sea sobre periódicos literarios, artísticos o científicos) será, finalmente, de orden político y girará en torno a dos cuestiones fundamentales: la construcción de la nación y la identidad mexicanas, y la consolidación del Estado liberal. Y es que durante el siglo XIX, la prensa no sólo fue el medio de información más importante, sino también el principal espacio de discusión de las elites intelectual y política que guiaron el destino del país; de ahí que la prensa decimonónica se caracterice por su "espíritu" político y polémico, tantas veces señalado por los estudiosos. Al iniciar esta investigación creíamos que la naturaleza de las publicaciones que elegimos analizar nos llevaría exclusivamente por los senderos de la música y la cultura. Sin

embargo, tanto el discurso de los periódicos como el momento mismo de su aparición, nos fueron conduciendo por un camino aún más espinoso: el la política, o bien, el de las políticas culturales de los gobiernos liberales del siglo XIX.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECAS

- Biblioteca "Candelario Huízar" del Conservatorio Nacional de Música, México, D.F.
- Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, México, D.F.
- Biblioteca "Ernesto de la Torre Villar" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla, Pue.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, D.F.
- Biblioteca Nacional de México, UNAM, México, D.F.

HEMEROTECAS

- Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional, UNAM, México, D.F.
- Hemeroteca del Archivo General de la Nación, México, D.F.
- Hemeroteca Nacional de México, UNAM, México, D.F.

HEMEROGRAFÍA

Corpus de la investigación:

- La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866-1867).*
- La Época Musical. Edición de los domingos (1885).*
- La Historia Cantante. Semanario musical y literario, con caricaturas (1878-1879).*
- La Historia Danzante. Semanario musical (1874).*
- La Ópera. Periódico exclusivamente dedicado al teatro (1871-1873).*
- El Álbum Musical de Ángela Peralta (1875).*
- El Arte Musical. Revista musical, literaria e ilustrada (1904-1905).*
- El Arte Musical. Revista social ilustrada (1906).*
- El Arte. Revista musical y literaria (1907-1909).*
- El Cronista Musical. Periódico de los domingos (1887).*

El Mosaico Musical. Semanario de la Sociedad Armónica (1878).
El Rasca-Tripas. Semanario musical y literario con caricaturas (1881-1883).
El Teatro. Revista general de espectáculos líricos y dramáticos (1872-1873).
El Trovador. Revista musical y literaria (1874).

Otros periódicos consultados:

Almanaque Mexicano de Artes y Letras para 1895 (1894).
La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc. Dedicado a las señoritas mejicanas (1853).
La Época. Diario político, serio e imparcial (1885).
La Iberia. Periódico de literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales (1873).
La Ortiga. Periódico independiente (1872).
La Semana de las Señoritas Mejicanas (1850-1851).
La Voz de México (1875).
El Álbum de las señoritas. Revista de literatura y variedades (1856).
El Correo del Comercio (1873, 1875).
El Cronista de México (1852-1863).
El Daguerrotipo. Revista enciclopédica y universal (1850-1851).
El Eco de Ambos Mundos. Periódico de religión, política, literatura y ciencias (1875).
El Heraldo. Periódico industrial, agrícola, mercantil, de literatura y variedades (1854-1857).
El Imparcial. Trisemanario de política, industria, literatura, arte, comercio, mejoras materiales, teatros y avisos (1872).
El Iris. Periódico crítico y literario (1826).
El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano, y amante de decir indirectas... aunque sean directas (1875).
El Panorama. Semanario de teatros, literatura, modas y variedades (1856).
El Panorama teatral (1856).
El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas por Cumplido (1847-1852).
El Siglo Diez y Nueve (1842, 1862-1863, 1873, 1875).
El Socialista. Semanario dedicado a defender los derechos e intereses de las clases trabajadoras (1883).
El Sufragio Libre. Diario de política, variedades y anuncios (1875-1876).
Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario (1874).
Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo (1840-1842).

BIBLIOGRAFÍA

- El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. El Siglo XIX (1821-1880)*, México, INAH, 1991, vol. 3.
- Alcaraz, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, México, Patria, 1991.
- Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas. Crónicas teatrales*, México, SEP, t. 1, 1988.
- _____, *Obras completas. Crónicas*, México, SEP, t. 2, 1988.
- Ariès, Philippe y Duby, Georges, *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 4.
- Bablot, Alfredo, "Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música", en: *Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública 1881-1883*, documento núm. 134.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México III. La música en el período independiente*, México, SEP / INBA-Departamento de Música, 1964.
- Baker, Theodore y Slonimisky, Nicolas, *Dictionnaire biographique des musiciens*, París, Robert Laffont, 1995, 3 v.
- Barajas, Rafael, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000.
- Batis, Huberto, "Presentación" a *El Renacimiento. Periódico literario*, ed. facs., México, UNAM, 1993.
- Bellinghausen, Karl, *Melesio Morales. Catálogo de música*, México, CENIDIM, 2000.
- _____, "Esbozo biográfico de Melesio Morales", en: *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, México, FONCA, 1999.
- Benedetto, Renato di, *Historia de la música. El Siglo XIX. Primera parte*, México, CONACULTA / Turner Libros, 1999.
- Bryan, Susan E., "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato", en: *Cultura, ideas y mentalidades*, introducción y selección de Solange Alberro, México, COLMEX, 1992, pp. 179-218.

- Campa, Gustavo, *Críticas musicales*, ed. facs., México, CENIDIM, 1992.
- Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México, 1525-1925*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- _____, *Juventino Rosas y la música popular de su época*, México, s.e., s.f.
- Cano Andaluz, Aurora, coord., *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*, México, UNAM, 1995.
- Carmona, Gloria, *La música de México. I. Historia. 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México, UNAM-IE, 1985.
- Casini, Caludio, *Historia de la música. El Siglo XIX. Segunda parte*, México, CONACULTA / Turner Libros, 1999.
- Cosío Villegas, Daniel, coord., *Historia Moderna de México*, México, Hermes, 1985, 10 v.
- Coudart, Laurence, "Periódicos franceses de la ciudad de México: 1837-1911", en: Javier Pérez Siller, coord., *México Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, Puebla, BUAP-Dirección General de Fomento Editorial / CEMCA / El Colegio de San Luis, 1998, pp. 103-141.
- _____, "Nacimiento de la prensa poblana. Una cultura periodística en los albores de la Independencia (1820-1828)", en: Miguel Ángel Castro, coord., *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, México, UNAM-IIB, 2001, pp. 119-135.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles, *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM-IIB, 1993.
- Díaz y de Ovando, Clementina, "El cronista Enrique Chávarri 'Juvenal' o los panegéricos de la moda", en: *De Tenochtitlan al siglo XIX. Memoria del Primer Encuentro de Cronistas de la Ciudad de México*, México, IPN, 2001, pp. 136-144.
- Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1986, 5ª. ed., correg. y aumentada, 3 v.
- Dultzin, Susana, comp., *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La educación musical en México (Nivel profesional). Conservatorio Nacional de Música. Escuela Nacional de Música*, México,

Coordinación General de Educación Artística (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación), 1982.

Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza (Alianza Música, núm. 26), 1994.

Escorza, Juan José, "Presentación" a *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, ed. facs., México, CENIDIM, 1992.

Estrada, Julio et al., *La música de México. I. Historia. 4. Periodo nacionalista (1910-1958)*, México, UNAM-IEE, 1984.

Gali Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo: La introducción del romanticismo en México*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM-FFYL, 1995.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, núm. 86), 1986.

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.

Grout, Donald Jay, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 1988.

Herrera y Ogazón, Alba, *El arte musical en México. Antecedentes, el conservatorio, compositores e interpretes*, ed. facs., México, INBA-CENIDIM, 1992.

Historia general de México, México, El Colegio de México / Harla, 1987, 2 v.

Las revistas literarias de México, México, INBA-Departamento de literatura, 1963.

Limón, Miguel, edit. y transcriptor, *Música mexicana para guitarra de los siglos XVIII y XIX*, ed. facs., Puebla, FONCA / Secretaría de Cultura de Puebla, 1997.

Lombardo, Irma, "Las publicaciones especializadas del siglo XIX", en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 109, julio-septiembre 1982, México, UNAM.

_____, *De la opinión a la noticia. Surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Kiosko, 1992.

- _____, "La empresa liberal y el periodismo político y polémico", en: *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*, México, UNAM, 1995.
- _____, *Surgimiento de la empresa periodística. Siglo XIX. Periodismo emergente*, tesis de maestría en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-FCPYS, 1997.
- Maciel, David R., "Cultura, ideología y política en México, 1867-1876", en: *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 19, El Colegio de Michoacán, 1984, pp. 95-121.
- Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, México, CONACULTA, 1999.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941.
- Miranda, Ricardo, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE / Universidad Veracruzana, 2001.
- Moncada, Francisco, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Framong, 1979.
- Morales, Melesio, *Labor periodística*, Aurea Maya, comp. y edit., México, INBA-CENIDIM, 1994.
- _____, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, Karl Bellinghausen, edit., México, FONCA, 1999.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, 3ª. ed., 5 v.
- Perales Ojeda, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, UNAM, 2000.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.
- Pérez-Rayón, Nora, *México 1900: Mentalidad y cultura en el cambio de siglo. Percepciones y valores a través de la gran prensa capitalina*, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM-FFYL, 1998.
- Pérez Salas, María Esther, "Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las élites culturales, 1832-1854", en: Graziella Altamirano Cozzi,

coord., *En la cima del poder. Las élites mexicanas, 1830-1930*, México, Instituto Mora, 1999, pp. 13-53.

Pi-Suñer Llorens, Antonia, "La reconstrucción de la República, 1867-1876", en: *Gran historia de México ilustrada: De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, México, Planeta / CONACULTA / INAH, 2001, t. IV, pp. 61-80.

Pruneda, Alfonso, *3 grandes músicos mexicanos*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1949.

Raat, William D., *El positivismo durante el Porfiriato (1876-1910)*, México, SEP, 1975.

Ramos Smith, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, CONACULTA / Alianza (Los Noventa), 1991.

Reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana, México, Imprenta Económica, 1866.

Riguzzi, Paolo, "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato", en: *Historias*, núm. 20, México, INAH, 1988, pp. 137-157.

Robles Cahero, José Antonio, "Las ediciones de Euterpe: libros e impresos de música en México en la primera mitad del siglo XIX", en: Laura Beatriz Suárez de la Torre, coord., *Empresa y cultura en tinta y papel*, México, Instituto Mora / UNAM, 2001, pp. 97-106.

Romero, Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, Imprenta Universitaria, 1950.

_____, *Efemérides de la música mexicana*, México, INBA-CENIDIM, 1993, vol. 1.

Ruedas de la Serna, Jorge, "Presentación" a *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996.

Ruiz Castañeda, María del Carmen, *El periodismo en México: 450 años de historia*, México, Transición, 1974.

_____, *Revistas literarias mexicanas del siglo XIX*, México, UNAM-Coordinación de Difusión cultural, 1987.

_____, *La prensa en México, exposición gráfica (Catálogo de publicaciones periódicas)*, México, UNAM, 1988.

- _____. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, UNAM-IIB, 2000.
- _____. *Índice de revistas literarias del siglo XIX (Ciudad de México)*, México, UNAM-IIF, 2000.
- Silva, Gabriel, "Presentación" a *La Historia Danzante*, ed. facs., México, Microprotecsa, 1960.
- Sosa, José Octavio y Escobedo, Mónica, *Dos siglos de ópera en México*, México, SEP, 1988, 2 v.
- Speckman, Elisa, *et al*, "Ideas, educación y arte durante el porfiriato", en: *Gran historia de México ilustrada: De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, México, Planeta-CONACULTA-INAH, 2001, t. IV, pp. 223-225.
- Suárez de la Torre, Laura Beatriz, coord., *Empresa y cultura en tinta y papel*, México, Instituto Mora / UNAM, 2001.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998.
- Toscano, Carmen, *Rosario la de Acuña*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.
- Toussaint, Florence, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía / Universidad de Colima, 1989.
- _____. "La prensa y el porfiriato", en: *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*, México, UNAM, 1995.
- Vázquez, Josefina Zoraida, *Historia de la historiografía*, México, Ediciones Ateneo, 1985.
- Von Mentz, Brígida *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, Ediciones de la Casa Chata, 1982.
- Warrac, John y Ewan West, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 1996.

ÍNDICE DE CUADROS Y GRÁFICAS

Gráfica 1: Estrenos de óperas en Europa y en México	49
Gráfica 2: Número de representaciones de óperas por décadas (1823-1910)	50
Cuadro 1: Características técnicas de los álbumes musicales (1842-1888)	60
Gráfica 3: Creaciones de periódicos musicales por décadas	67
Cuadro 2: Características técnicas de los periódicos musicales (1866-1909)	69
Gráfica 4: Géneros musicales en <i>La Historia Danzante</i> (1874)	117
Gráfica 5: Géneros musicales en <i>La Historia Cantante</i> (1878)	117
Gráfica 6: Géneros musicales en <i>El Rasca-Tripas</i> (1881-1883)	118
Gráfica 7: Géneros musicales en <i>La Época Musical</i> (1885)	121
Gráfica 8: Géneros musicales en <i>El Cronista Musical</i> (1887)	121