

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

**EL PIANO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO.
EN LA SOCIEDAD, EN EL TRATADO Y EN LA IMAGEN.**

TESIS

que para obtener el título de
Licenciada en Música-Piano

PRESENTA

Abigail Sánchez Rojas

Asesor

Dra. Evguenia Roubina Milner

México, D. F., enero 2015



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 mis padres, Agustín y Blanca,
a mis hermanos, Asaph, Esther y Samuel,
a mi abuelita Alicia.*

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM.

A la Facultad de Música, antes Escuela Nacional de Música.

Al Proyecto PAPIIT IN401011 Iconografía Musical Novohispana, y a los integrantes del proyecto, quienes me facilitaron algunas de las fuentes recopiladas durante el desarrollo de este proyecto.

A mi tutora, Dra. Evguenia Roubina Milner, por su apoyo y guía en la realización de esta tesis.

A mi maestro de piano, Mauricio Ramos Viterbo.

A mis sinodales, Edith Ruiz, Elias Morales y Paolo Mello.

A mis maestros, compañeros y amigos.

CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo I. El piano en la sociedad mexicana del siglo XIX.	
1. El piano en el México del siglo XIX.....	4
1.1 Antecedentes del piano en México.	
1.2 Los primeros pianos del México Independiente.	
2. El salón como fenómeno social en el México del siglo XIX.....	13
3. Repertorio para piano y casas editoras.....	18
3.1 Primeros editores musicales y compositores mexicanos.	
3.2 Casas editoras mexicanas y extranjeras.	
3.3 Música en publicaciones periódicas.	
4. El desarrollo del piano en el ámbito público.....	28
Capítulo II. Enseñanza de piano en el México del siglo XIX.	
1. Antecedentes de la enseñanza de piano en la Nueva España.	
Ámbito catedralicio.....	34
2. Diferentes propuestas de enseñanza de piano en el siglo XIX.....	36
2.1 Enseñanza institucionalizada.	
2.1.1 Academias a cargo de sociedades filarmónicas.	
2.1.2 Instituciones y academias a cargo de particulares.	
2.2 Enseñanza particular no institucionalizada.	
3. Enseñanza de piano a la mujer.....	42
4. Formalización de la enseñanza del piano en México.....	46
4.1. Planes de estudio.	
4.2. Métodos extranjeros de enseñanza.	
5. Tratados teóricos de autores mexicanos.....	49
5.1. <i>Lecciones de clave y principios de armonía</i> de Benito Bails (1775) en la enseñanza de piano en México.	
5.2. <i>Nuevo método para piano</i> de José Antonio Gómez (1843).	
5.3. <i>Teoría general de la música para piano y canto</i> de Manuel Bustamante (1883).	
5.4. <i>16 reglas para sentarse a tocar el piano colocándose de manera conveniente</i> de Melesio Morales (1904).	
Capítulo III. El piano en la iconografía musical mexicana del siglo XIX	
1. El papel de iconografía musical en el estudio de la música del pasado.....	59

2. La imagen del piano como agente social y cultural en el México del siglo XIX: funciones y significados.....	64
2.1 El piano en el ámbito privado y público.	
2.2 El piano como distintivo social y objeto suntuario.	
2.3 El piano como atributo de la espiritualidad de la mujer.	
2.4 Significados simbólicos de la imagen del piano.	
2.4.1 Alegoría del amor.	
2.4.2 Alegoría de la intelectualidad.	
2.5 Piano como agente social.	
 Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	91
Hemerografía.....	95

INTRODUCCIÓN

En la formación del músico profesional, obtiene un significado de esencial importancia la adquisición y posterior transmisión del conocimiento sobre el pasado cultural de su país, a través del trabajo de intérprete, docente o investigador, especialmente a partir del componente suyo que de una manera intrínseca y directa se relaciona con su actividad profesional.

Como estudiante de la carrera de piano de la Escuela Nacional de Música —hoy Facultad de Música—, en mis años de estudio recibí valiosos conocimientos sobre la música mexicana, sin embargo, me dí cuenta que la historia del piano en México, independientemente del esfuerzo que han realizado musicólogos como Ricardo Miranda,¹ Yolanda Moreno² y Consuelo Carredano,³ aún no ha sido escrita ni pormenorizada en detalle. Esta situación, más que desanimar el deseo de conocer la historia de mi instrumento en mi país, me ha dado un impulso para desarrollar una investigación que permita conocer el papel que desempeñó el piano en el México del siglo XIX.

Como punto de partida, se tomó la premisa de la existencia de la escuela pianística mexicana y por lo tanto el interés especial se enfocó hacia la consecución del conocimiento sobre la etapa más temprana de la historia de este instrumento en México, con la finalidad de conocer cuáles fueron los pilares y peldaños iniciales de su desarrollo.

La hipótesis que se pretenderá probar es que el siglo XIX fue el momento crucial para la formación de la escuela nacional de piano. Se probará la importancia que éste tuvo en la sociedad, la que lo privilegió por encima de otros instrumentos en el periodo inmediatamente posterior a la Independencia, y se analizarán diferentes propuestas de enseñanza de las que formaba parte. Asimismo, se realizará una primera aproximación de su estudio en México desde la perspectiva interdisciplinaria con el análisis iconográfico e iconológico de imágenes que lo representan.

Para conseguir respuestas concluyentes, este estudio se ha basado en una rigurosa base metodológica que consistió en la recopilación, selección y el análisis crítico de un vasto

¹ Ricardo Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre la música mexicana*, México: FCE, 2001.

² Yolanda Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México: UNAM, ENM, 1995.

³ Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid: FCE, 2010.

corpus de fuentes primarias, desde la perspectiva holística y multidisciplinaria, en la que un lugar de importancia ocupó el método iconográfico, aún poco explorado en los estudios sobre la música mexicana.

Como vía de obtener los resultados fehacientes se hizo una selección de materiales de estudio: documentos, obras literarias, producción musical, trabajos dedicados a la teoría y metodología de la enseñanza de piano, fuentes hemerográficas, especialmente las publicaciones periódicas de la Ciudad de México, así como fuentes provenientes de las artes plásticas que representan dicho instrumento como parte de la vida cotidiana de la sociedad mexicana.

La tesis consta de tres capítulos. En el Capítulo I se establecerán las razones por las que el piano adquirió importancia en la sociedad mexicana del siglo XIX. Se revisarán los primeros modelos que llegaron a tierras mexicanas, la fabricación de instrumentos en la Ciudad de México y la venta de estos en los almacenes extranjeros asentados en la Ciudad. Se hablará de la trascendencia que tuvieron distintas casas editoras de música y publicaciones periódicas para el consumo de música para piano, y el papel que éstos desempeñaron en la divulgación del repertorio pianístico nacional y extranjero. Se ubicarán distintos ámbitos de uso de este instrumento: desde la tertulia casera hasta el concierto público, y se hablará de los primeros pianistas extranjeros que ofrecieron conciertos en la Ciudad de México.

En el Capítulo II se relacionará el crecimiento de la popularidad del piano con su presencia en los programas de diferentes instituciones de enseñanza. Se mencionarán distintas propuestas de enseñanza que incluían al piano, como: las sociedades filarmónicas, las academias particulares y los colegios a cargo de la Iglesia. Se hará mención de los maestros más importantes de este instrumento, especialmente aquellos que han participado en la fundación del Conservatorio Nacional de Música, que tuvo el papel de preeminencia en la profesionalización de la enseñanza musical en México. De igual manera, se revisarán algunos tratados y obras teóricas de la época, cuyo contenido contribuye a precisar la base teórica de la enseñanza de piano en el siglo XIX. Como punto especial se analizarán las características de la enseñanza musical de la mujer, y la manera en que el piano fue asociado de manera particular al “sexo femenino”.

En el Capítulo III se realizará una introducción al método iconográfico y se hablará de su importancia dentro del estudio del pasado musical de México. Se analizarán las obras de autores mexicanos del siglo XIX que representan al piano, se especificará el significado de los testimonios que proporcionan las fuentes visuales y se señalará su relación con los fenómenos socioculturales de las que el instrumento formaba parte.

La presente investigación, es una primera aproximación al tema y buscará abrir nuevas vías de investigación para futuros estudios en el campo de la historia del piano en México.

CAPÍTULO I

EL PIANO EN LA SOCIEDAD MEXICANA DEL SIGLO XIX

1. El piano en el México del siglo XIX.

1.1 Antecedentes del piano en México.

En la Nueva España, los instrumentos de teclado gozaban de cierta popularidad en las clases más altas, en las que ya era costumbre poseer entre el ajuar doméstico un clave, monocordio o clavicordio.¹ Se tiene noticia de la construcción de instrumentos de teclado desde el siglo XVII, sin embargo, han quedado muy pocos vestigios materiales de la presencia de estos instrumentos en la Nueva España.² Un clavicordio construido hacia mediados del siglo XVIII en la Ciudad de México por Felipe de Olea que actualmente se encuentra en custodia del Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) (imagen 1) y dos instrumentos contemporáneos suyos que pertenecen a la colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán dan testimonio de la moda musical de aquella época.³

¹ En el inventario y avalúo de los bienes de una dama de sociedad del siglo XVII se mencionan dos clavicordios (véase Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la Marquesa Doña Teresa María de Guadalupe Tetes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América*, núm. 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, p. 87).

² Desde 1698 hay documentos sobre la construcción de espinetas, monocordios (clavicordios), clavecímbalos y claviórganos (véase José Antonio Guzmán Bravo, “Documentos inéditos para la restauración de los órganos históricos de la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de la Asunción, de México Tenochtitlán (1688-1736)”, *Anuario Musical*, núm. 62, España, enero-diciembre, 2007, pp. 135, 153, 166).

³ Salvador Moreno, “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, México, núm. 148, año XVIII, 1960, pp. 12-13.



S

Imagen 1. Juan Felipe Deolea (de Olea), s. XVIII, clavichordio, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Ciudad de México.

Los documentos sobre la presencia del piano en el Virreinato hasta ahora encontrados se remontan hacia el último tercio del siglo XVIII. En 1793 en la *Gaceta de México* se encuentra un anuncio sobre la construcción de un “Fuerte-piano” por el constructor de órganos Mariano Placeres (1755-*ca.*1820) en la ciudad de Durango.⁴ Al parecer, el primer constructor de pianos en la Nueva España fue Mariano Placeres, quien estableció la primera fábrica de pianos del virreinato junto con Miguel Careaga (*ca.* 1740-*ca.*1810), clavecinista, organista y fabricante de instrumentos de teclado.⁵

⁴ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. V, núm. 40, 2 de julio de 1793, p. 369. De aquí en adelante se preserva la ortografía original de la fuente.

⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. 1, México: Universidad Panamericana, 2007, p. 184. Jorge Velazco dice que el primer fabricante de pianos en México pudo haber sido Adam Miller, un constructor de claves alemán activo en México de 1790-1795, a quien se menciona como autor de un fortepiano (véase Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, Sobretiro de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50-2, México: UNAM, 1982, p. 210; y Jesús Herrera, *El Quaderno Mayner*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, Facultad de Música, 2007, p. 24).

A finales del siglo XVIII se documenta la llegada de pianos procedentes de Santander al puerto de Veracruz, un “Clave Piano” en el año de 1793⁶ y un “Forte-piano” en 1800,⁷ y en el año de 1799 se anuncia en la Ciudad de México la venta de un “Forte-piano con variedad de registros”, en 400 ps.⁸

1.2 Los primeros pianos del México Independiente.

Como permiten juzgar los anuncios citados, los primeros pianos se conocieron en la Ciudad de México y otras ciudades del país en el ocaso del virreinato y, al parecer representaron unos casos un tanto aislados. Sin embargo, después de la guerra de Independencia, comenzó una importación masiva de pianos a México de diferentes países europeos, en especial, de manufactura inglesa.⁹ Un ejemplo de esto es un anuncio de 1826 en que se refiere a la solicitud de compra o alquiler de “un buen piano inglés cuadrilongo”,¹⁰ esto es de un modelo similar al que está representado en un cuadro de un pintor anónimo de Oaxaca, y de otro en 1827, que hace saber sobre la llegada de un surtido de “pianos verticales y cuadrilongos” procedentes de Londres (imagen 2).¹¹

⁶ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. V, núm. 28, 5 de febrero de 1793, p. 261.

⁷ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. X, núm. 20, 14 de julio de 1800, p. 155.

⁸ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. IX, núm. 61, 14 de septiembre de 1799, p. 516.

⁹ Consuelo Carredano, “El Piano”, en Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid: FCE, 2010, p. 222. En la década de 1760 muchos artesanos habían llegado a Inglaterra a establecer sus talleres, entre ellos el alemán Cristoph Zumpe (1726-1790) y el escocés John Broadwood (1732-1812) (véase Piero Rattalino, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, España: Ideabooks, 2005, pp. 25, 29).

¹⁰ *El Sol*, Ciudad de México, año III, núm. 1019, 30 de marzo de 1826, p. 1162. También llamado “piano de mesa”, este instrumento tuvo un enorme éxito en Alemania, Francia e Inglaterra debido a “sus reducidos costos y a su innegable practicidad” (véase Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 26).

¹¹ *El Sol*, Ciudad de México, año IV, núm. 1332, 7 de febrero de 1827, p. 2414.



Imagen 2. Anónimo, s. XIX [*Sin título*], óleo sobre tela,
Escuela de Bellas Artes de la UABJO, Oaxaca.

Un piano cuadrilongo, propiedad del pianista e investigador mexicano Pablo Castellanos Cámara, construido muy probablemente en México a finales del siglo XVIII o inicios del XIX, posee las características de los pianos cuadrilongos o de mesa ingleses, tales como: las dimensiones, el mecanismo y la extensión de cinco octavas de teclado (imagen 3).¹²

¹² Este modelo es semejante a un piano de mesa de manufactura inglesa Longman & Broderip (véase Cristina Bordas Ibáñez, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 1, España: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1999, p. 192). El instrumento conserva todas las piezas originales y actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM. Agradezco a la Biblioteca de la Facultad de Música por permitirme fotografiar el instrumento y a Paolo Mello por proporcionarme la información sobre la existencia y ubicación de este instrumento.



Imagen 3. Anónimo, s. XVIII, piano cuadrilongo, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México.

De los fabricantes de pianos extranjeros radicados en México se puede mencionar al español Juan Manuel Mármol, quien a principios del siglo XIX se anunciaba como “fabricante constructor de todas clases de claves pianos, claves verticales, pianos fortes, claves de plumas, monacordios”,¹³ y se desconoce — aunque también podría sugerirse el origen español — de Ignacio Amaga, “fabricante de pianos”, de quien no se ha encontrado otra información más que un anuncio publicado en 1824.¹⁴

Los pianos alemanes, aunque no gozaron de la misma popularidad de los ingleses, también fueron importados a tierras mexicanas.¹⁵ La esposa del primer ministro plenipotenciario de España en México, Ángel Calderón de la Barca, al llegar a Veracruz en 1839 reconoció un

¹³ *Diario de México*, Ciudad de México, t. XIII, núm. 1825, 1 de octubre de 1810, p. 372 (Cfr. J. Herrera, *op. cit.*, p. 25).

¹⁴ *El Sol*, Ciudad de México, núm. 288, 28 de marzo de 1824, p. 1152.

¹⁵ En 1830 se encuentra un anuncio de la venta de un “piano alemán cuadrilongo de seis octavas” (véase *El Sol*, Ciudad de México, año II, núm. 428, 1 de septiembre de 1830, p. 712). A partir de 1780, las dos áreas más activas en la construcción de pianos fueron la región londinense y la que incluía Alemania meridional y Austria, y estos dos tipos de mecánica, la inglesa y la vienesa, sirvieron de base para todos los fabricantes europeos (véase L. Chiantore, *op. cit.*, pp. 27-28).

piano de manufactura alemana. Ella escribe al respecto: “encontré en la sala un piano alemán, y me sentí feliz cuando mis dedos recorrían las teclas, después de una abstinencia de un mes”.¹⁶ En la correspondencia que mantuvo con sus familiares durante su residencia de dos años en tierras mexicanas, la esposa del ministro, sorprendida por la cantidad de pianos que encontró en México, comentaba que los había “en casi todas las casas”.¹⁷

Esta afición por los pianos que rápidamente se extendió por todo el país, llegó a la Ciudad de México, en donde la casa constructora Pleyel, ofrecía a sus compradores la opción de encargar su piano directamente de París, como lo documenta el siguiente anuncio: “Los señores Pleyel y Compañía ofrecen a los compradores de México, todas las facilidades posibles, por lo que toca á la moderación de los precios y las condiciones de venta [...] Dichas órdenes serán cumplidas con la misma prontitud y celo, como si los mismos compradores estuvieran presentes en París”.¹⁸

Para mediados del siglo XIX, el piano ya se había afianzado en la sociedad mexicana como el instrumento del momento, lo que se deduce a partir de la considerable cantidad de anuncios de venta, rentas y rifas que de éste había.¹⁹ En general, los modelos ingleses seguían dominando el mercado mexicano, como el anuncio, que en 1851, habla de la venta de un “piano cuadrilongo inglés de caoba de siete octavas de la fábrica de Rachals & Co. en Londres”,²⁰ y otro que, en el mismo año ofrecía en venta “dos pianos nuevos y uno usado, los tres de cola, de las mejores fábricas de Inglaterra”.²¹ Al año 1875 corresponde el anuncio de un particular que ofrecía “a precio cómodo” un “magnífico piano de cola inglés de Collard y Collard, de 7 octavas”.²²

Madame Calderón de la Barca también hace mención de la importación de instrumentos cuando hace saber que a la Ciudad de México “llegaron de Londres varias cajas, especialmente las que contenían una finísima arpa y un piano, ambos de la casa Erard [...]

¹⁶ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México: Editorial Porrúa, 2010, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, año VIII, t. I, núm. 133, 13 de mayo de 1849, p. 528.

¹⁹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, año II, núm. 522, 4 de diciembre de 1830, p. 2088.

²⁰ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 840, 20 de abril de 1851, p. 340.

²¹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 1023, 17 de octubre de 1851, p. 1058.

²² *El Correo del Comercio*, Ciudad de México, año II, núm. 304, 22 de febrero de 1872, p. 4.

y los cuales, pese a los malos caminos y al zarandeo, han llegado en perfectas condiciones”.²³

Desde la década de 1860, en la Ciudad de México se encuentran diversos anuncios de remates de objetos del hogar, en los que el piano aparece como un objeto suntuoso.²⁴ En 1869 Ignacio Díaz Triujeque anunciaba el remate de “roperos, cómodas, pianos de cola, alfombras y otros muchos objetos”.²⁵ En el Nacional Monte de Piedad era común que la gente empeñara pianos,²⁶ y en el periódico *El Foro* se insertaban algunos juicios referentes a la posesión de estos instrumentos. Por ejemplo, el juicio que en 1878 presentaron los Sres. Wagner y Levien en contra del Sr. Rosales por la propiedad de un piano,²⁷ o el juicio sobre la devolución de “un piano vertical de siete octavas, madera de nogal, con adornos negros” de Rudolf Ibach Sohn, en el que “el comprador debía aún 600 pesos”.²⁸

En 1849, el editor de música de origen alemán Heinrich Nagel, establecido en México, abrió su almacén de instrumentos y Repertorio de música en la calle de Palma no. 5.²⁹ En el año de 1871, este almacén anunció su nuevo surtido de pianos procedentes de las fábricas “bien conocidas en esta capital”, entre ellas Bechstein, J. Blüthner, Erard, Huni, Hübert, Pleyel, y M. F. Raschals.³⁰ Para el año de 1874, se vendían los pianos “que más se distinguieron en la última exposición universal de Viena”, como “el magnífico piano de cola de J. Bluthner, premiado con la medalla de oro en dicha exposición”.³¹

El Repertorio de música y almacén de instrumentos musicales A. Wagner y Levien que había sido fundado en 1851 por el alemán August Wagner y el empresario de origen judío Wilhelm Levien³² también anunciaba la llegada de pianos “procedentes de las mejores

²³ M. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 126.

²⁴ *La Orquesta*, Ciudad de México, t. III, núm. 40, 5 de septiembre de 1862, p. 160.

²⁵ *La Orquesta*, Ciudad de México, tercera época, t. II, núm. 92, 12 de junio de 1869, p. 4.

²⁶ *La Orquesta*, Ciudad de México, tercera época, t. IV, núm. 44, 3 de junio de 1871, p. 4. En 1881 un hombre empeñó un piano por la cantidad de cien pesos (véase *El Foro*, Ciudad de México, t. XVII, año IX, núm. 65, 4 de octubre de 1881, p. 258).

²⁷ *El Foro*, Ciudad de México, segunda época, t. IV, año VI, núm. 43, 29 de agosto de 1878, p. 166.

²⁸ *El Foro*, Ciudad de México, segunda época, t. V, año VII, núm. 113, 20 de junio de 1879, p. 449.

²⁹ G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 723. H. Nagel Sucesores perduró hasta 1921, cuando fue vendido a la casa Wagner y Levien.

³⁰ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año XXXI, t. LIII, núm. 9843, 20 de diciembre de 1871, p. 4.

³¹ *El Correo del Comercio*, Ciudad de México, segunda época, núm. 995, 24 de junio de 1874, p. 4.

³² G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 1103.

fábricas inglesas, francesas y alemanas”.³³ A finales del siglo XIX, publicaron el *Primer gran catálogo de A. Wagner y Levien*, el cual, como escriben sus editores, buscaba facilitar la “elección acertada” de pianos.³⁴ En este catálogo se encuentran listados pianos de cola y verticales de Steinway, Bechstein, Roenisch, Schiedmayer, así como diseños grabados del exterior y del interior de los pianos, de sus “marcos de fierro fundido, del sistema de cuerdas cruzadas y de sus máquinas” (imagen 4).³⁵

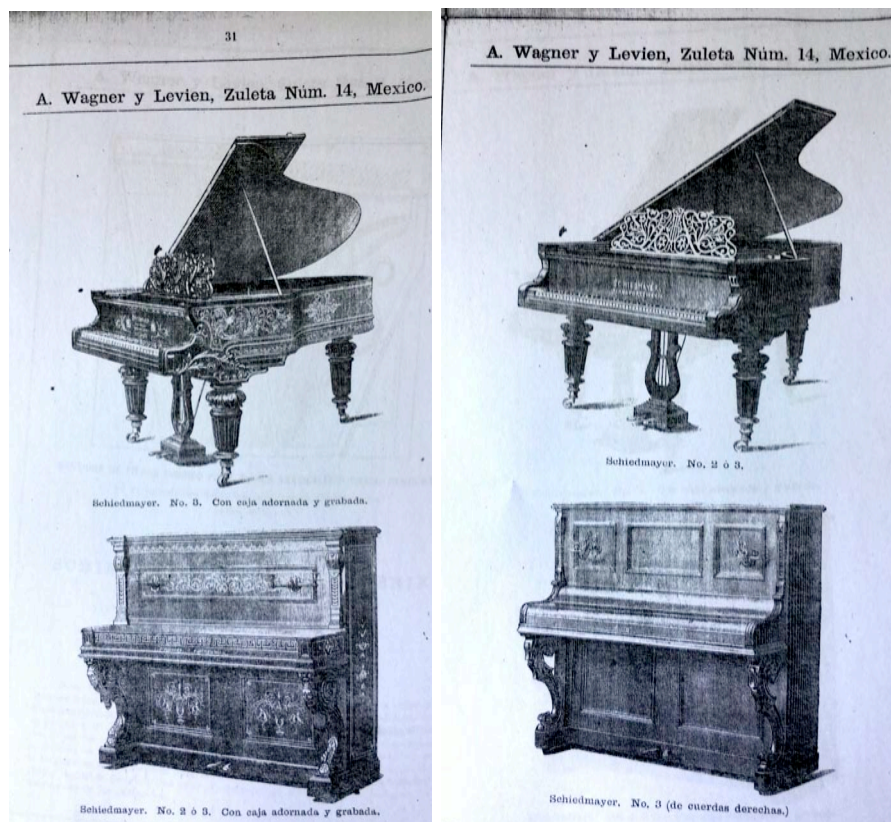


Imagen 4. A. Wagner y Levien, *Primer gran catálogo*, pianos Schiedmayer, México: A. Wagner y Levien, 1886, pp. 30-31.

³³ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866, p. 14. En este establecimiento también se fabricaron pianos que llamaron “aztecas” (véase Melesio Morales, “El piano. Apuntes históricos”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 13 y 17 de mayo de 1905, Áurea Maya (ed.) *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, México: CENIDIM/INBA, 1994, p. 144).

³⁴ *Primer gran catálogo de A. Wagner y Levien*, México: A. Wagner y Levien, 1886, prefacio, p. VII.

³⁵ *Idem*.

El catálogo incluía también armónicos y pianos “de menor clase” de Förster, Francke, Rosenkranz, Schidt, Selinke y Sponnagel, así como “Pianinos para Estudio” a precios cómodos.³⁶ Todos estos instrumentos eran de distintos diseños y tamaños, algunos de ellos se anunciaban con “caja lujosamente adornada y grabada” con columnas, los cuales más allá de cumplir con el objetivo útil del instrumento funcionaban también como un objeto de decoración en los hogares de las familias. Un piano, localizado en la Colección del Museo Soumaya responde a estas características, el cual está tallado en madera policromada, contiene óleos sobre madera, aplicaciones y molduras talladas en tilo con dorado al agua (imagen 5).



Imagen 5. Anónimo, ca. 1880, piano de cola y banquillo, Museo Soumaya, Ciudad de México.

³⁶ *Ibid.*, p. 35. También se mencionan los pianos cuadrilongos Steinway, sin embargo estos habían sido reemplazados por los pianos chicos de cola y los verticales y “desde más de veinte años no tienen ningún interés para México” (véase *Ibid.*, p. 8).

Los documentos hasta ahora recopilados, demuestran que el piano llegó a tierras mexicanas a finales del siglo XVIII y a inicios del siglo XIX sustituyó al clave y al monocordio como instrumento suntuoso y de novedad entre las familias más acaudaladas. A mediados del siglo XIX, el piano se popularizó, y con la apertura de almacenes de instrumentos extranjeros y casas constructoras mexicanas se vendió en grandes cantidades, tanto de las mejores marcas europeas, como de pequeños pianos de estudio. Gracias a su creciente popularidad, se convirtió en un instrumento más accesible a otros estratos sociales, por lo que adquiere relevancia en el desarrollo musical mexicano del siglo XIX.

2. El salón como fenómeno social en el México del siglo XIX.

Los primeros antecedentes del salón en México se remontan a finales del siglo XVIII cuando la costumbre de reunir amigos y familiares para hacer o escuchar música ya era una práctica común entre las clases acomodadas.³⁷ La música profana en la Nueva España se tocaba en las fiestas oficiales y privadas, como en las entradas de los virreyes, las inauguraciones de templos, colegios y otras instituciones, así como en el teatro o Coliseo.³⁸ En el hogar, la música era parte importante de las reuniones, en los que en una pieza “se recibía a las personas de confianza, se tocaba el monocordio, se jugaba a los naipes, a las damas, o al ajedrez, y en donde las señoras tejían, bordaban o cosían, buscando todos la manera de pasar plácidamente el tiempo”.³⁹

Después de la Independencia, la nueva clase burguesa, es decir, los criollos ilustrados, se acercaron a nuevos valores proporcionados por distintos modelos europeos.⁴⁰ Estas nuevas tendencias se manifestaron sobre todo en los aspectos de la vida cultural y social: en las

³⁷ Ricardo Miranda, “A tocar, señoritas”, en Ricardo Miranda (ed.), *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre la música mexicana*, México: FCE, 2001, p. 92.

³⁸ Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México: UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, p. 31.

³⁹ Manuel Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México: La del conde de San Bartolomé de Xala*, México: Imprenta Universitaria, 1957, p. 18.

⁴⁰ Yolanda Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México: UNAM, ENM, 1995, p. 55.

prácticas públicas se reflejó en la asistencia al teatro, a la ópera, a los bailes y los paseos, y, en el privado, en las veladas y tertulias.⁴¹

La tertulia fue la actividad social más importante de inicios del siglo XIX. Los miembros de la sociedad mexicana se reunían en una casa con familiares y amigos a conversar, jugar y socializar. En estas reuniones, la música y el baile eran actividades fundamentales, y el desarrollo del piano fue impulsado principalmente por estas tertulias caseras. De ellas se tienen noticias a través de las crónicas y escritos de la época. Madame Calderón de la Barca, al documentar la vida social y musical de la ciudad de México, escribió también sobre las tertulias, de las que ella misma participaba:

Han tenido principio nuestras *soirées* semanales, y hasta ahora se van logrando. Tenemos, por lo tanto, tres *tertulias* cada semana en las casas de los diplomáticos. Se hace generalmente, un poco de música, se juega y se baila más, y todo el mundo parece contento, y la mejor prueba de ello es que se quedan, la mayoría de las veces, hasta las dos o las tres de la madrugada.⁴²

La ilustre dama describe una de las reuniones de la siguiente manera:

Nuestra *tertulia* de anoche estuvo muy concurrida; hubo mucha música y se bailó de lo lindo. Estas *soirées* semanales están teniendo decididamente muy buen éxito, y en ellas se reúnen las mejores familias de México haciendo a un lado la etiqueta, lo cual nos habían asegurado, al principio, que era imposible.⁴³

Otro aspecto de las tertulias era la afición al baile. El público asiduo concurrente a los bailes, trasladó su afición por ellos a sus hogares, en donde éstos fueron aceptados como parte de la vida cotidiana y dieron lugar a los encuentros sociales llamados “bailes de salón”.⁴⁴ De esta manera, creció la demanda de pianos y de música para piano, ya que este

⁴¹ Alma Delia Guerola Landa, *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*, tesis de maestría, Xalapa, Veracruz, 2007, pp. 12-13.

⁴² M. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 250.

⁴³ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁴ A. Guerola Landa, *op. cit.*, p. 19. Para la sociedad aficionada al teatro, las tertulias eran una opción de entretenimiento cuando no había espectáculos teatrales en la ciudad (véase Olivia Moreno, *Una cultura en movimiento: la prensa musical en la ciudad de México (1866-1910)*, México: UNAM, 2009, p. 25).

instrumento “ofrecía las ventajas de contar con música de manera permanente y a un costo mucho menor que el de alquilar conjuntos musicales”.⁴⁵ Sobre los bailes en las tertulias y la presencia del piano, Calderón de la Barca comenta:

Por las noches, todo el mundo se reúne en una gran sala, y mientras la Señora de Adalid toca el piano, toda la concurrencia, administradores, *dependientes*, mayordomos, cocheros, matadores, picadores y criadas, ejecutan los bailes del país; *jarabes*, *aforrados*, *enanos*, *palomas*, *zapateros* [...] Los bailes son monótonos, con pasos cortos y con mucho desconcierto, pero la música es más bien agradable y algunos de los danzantes eran muy graciosos y ágiles.⁴⁶

Manuel Payno, en su extensa novela *Los bandidos de Río Frío*, también describe una casa de la alta sociedad, que, como muchas, poseía un piano que animaba las tertulias: “el gran salón era el que reunía invariablemente los jueves a la familia y a los amigos. Era la pieza más grande y también la más curiosa de la casa [...] Entre los dos balcones, un piano o *forte piano*, como se le llamaba entonces; es decir un instrumento tan bueno como podía encontrarse en México y en Europa”.⁴⁷

Hablando de esta reunión en específico, Payno describe personajes de las distintas escalas de la sociedad mexicana que participan de la tertulia, tales como: un senador, un médico, un diputado, y un comerciante. En estas reuniones los intérpretes del piano nunca faltaban. Primero, las señoritas de la casa hacían alarde de sus dotes musicales y después se daba lugar a los invitados que tuvieran talento musical y quisieran amenizar la velada:

Don Lorenzo Elízaga, no sólo pianista famoso sino compositor distinguido que, exagerando por un espíritu de patriotismo, le llamaban el Rossini mexicano, no faltaba nunca. Era el maestro de Amparo, la que había hecho progresos tales que, con justo motivo, pasaba por una celebridad [...] se ponía al piano y encantaba a los que lo oían [...] Generalmente en

⁴⁵ R. Miranda, “A tocar, señoritas”, *op. cit.*, p. 98. En 1860 se publicó la *Colección de bailes de sala y métodos para aprenderlos sin auxilio de maestro, dedicada a la juventud mexicana por Domingo Ibarra*, la cual incluía las reglas generales de los bailes más gustados en Europa y en México, y la música escrita para piano (véase Clementina Díaz de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, tomo I, México: UNAM, 2006, p. 89).

⁴⁶ M. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷ Manuel Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, México: Porrúa, 2011, p. 657.

lugar de tocar las piezas de música que se usaban en ese tiempo, improvisaba y producía melodías que eran completamente desconocidas. En seguida invitaba a Amparo y le acompañaba un aria o una canción [...] Otras muchachas cantaban canciones y dúos y, para variar y a instancias de los jóvenes, se arrimaba a un lado la mesa de *tecali* y se organizaban unas cuadrillas, rara vez valse, que no gustaba a doña Severa, y que jamás permitió a Amparo que lo bailase.⁴⁸

Sin embargo, la música y el baile no fueron las únicas actividades del salón. Las tertulias, amén de propiciar el arte, la literatura y la política, reforzaban los vínculos familiares y sociales.⁴⁹ Este era un espacio en donde también se desplegaban manifestaciones que Ricardo Miranda define como “extramusicales”:

La *raison d'être* del salón no fue precisamente el cultivo “desinteresado” de la música, sino la manifestación del estatus social, la representación de una especie de rito social en el que todos los participantes estaban sujetos a una serie de normas de comportamiento particulares [...] Visto así, debemos entender el salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendientes a reafirmar la hegemonía familiar y de clase que nada tienen que ver con el cultivo intrínseco de la música.⁵⁰

De la misma manera que en la Ciudad de México, el llamado “salón musical” floreció en las capitales de los estados de la República Mexicana y en las ciudades hispanoamericanas de más importancia, siendo las tertulias y saraos en La Habana, Ciudad de México, Buenos Aires y Santiago de Chile las que han sido descritas tanto en forma verbal como visual (imagen 6).⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 660.

⁴⁹ Este nuevo rito social, adoptado en las sociedades coloniales americanas, estaba basado en el modelo del salón francés, que desde el siglo XVIII “marcaba tendencia en usos y modas en Europa” (véase C. Carredano, *op. cit.*, p. 225).

⁵⁰ R. Miranda, “A tocar, señoritas”, *op. cit.*, p. 115.

⁵¹ C. Carredano, *op. cit.*, p. 225.

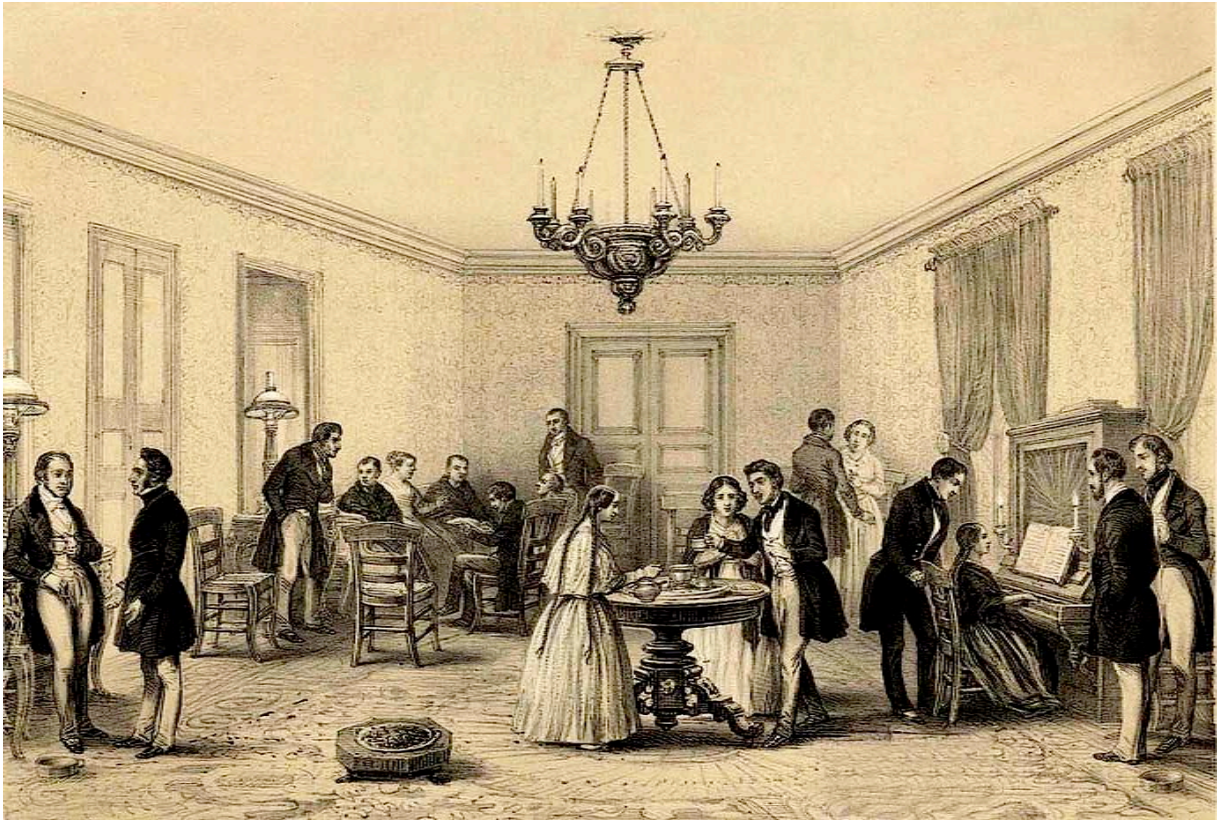


Imagen 6. F. Lehnert (dib.) y Becquet frères (grab.), *Una tertulia en 1840 (Santiago)*, litografía, en Claudio Gay (comp.), *Atlas de la Historia física y política de Chile*, tomo I, París: imprenta de E. Thunot y C^a, 1854, Biblioteca Nacional de España.

Aunque la vida social en el salón y las prácticas de ejecución pianística fueron realizadas principalmente por las ascendentes sociedades burguesas, estas actividades también podían encontrarse en diferentes estratos sociales. Existía el salón familiar, aristocrático, burgués, popular y, en algunos casos, el obrero. Había tertulias dedicadas exclusivamente para hombres o para mujeres, las cuales podían tener un carácter político o cultural. A mediados del siglo XIX, algunas se constituyeron en asociaciones oficiales.

La tertulia casera, creciendo en importancia y desarrollándose en otros ámbitos fructificó en el desarrollo de actividades musicales, en los que el entretenimiento ya no era el único fin. Como un ejemplo de esto se pueden mencionar las reuniones musicales que organizaba en su casa el pianista mexicano Tomás León (1826-1893), en las que participaban los más notables exponentes de la música del momento, entre ellos Aniceto Ortega (1825-1875),

Melesio Morales (1838-1908) y Julio Ituarte (1845-1905).⁵² Estas reuniones semanales, a las que asistían también los literatos y artistas del momento, posteriormente dieron vida a la Sociedad Filarmónica Mexicana, que en 1866 impulsó la creación del Conservatorio Nacional de Música de México.

3. Repertorio para piano y casas editoras.

3.1 Primeros editores musicales y compositores mexicanos.

Realizar un listado de la música para piano en el siglo XIX es un trabajo que requiere de una extensión y enfoque distintos a los que tiene la presente investigación. Las obras que representan este vasto repertorio se encuentran en los catálogos que se publicaban por las casas de música, anuncios de editoriales o librerías que se insertaban en los periódicos a lo largo y lo ancho de la República Mexicana, y también aquellas que actualmente forman parte de los archivos catedralicios y colecciones particulares o integran algunas antologías manuscritas de la época.⁵³

Los primeros anuncios que dan cuenta del repertorio para piano en México son los que se publicaron en la *Gaceta de México* en 1795 y hacen referencia a las obras de los compositores “Haiden y Pleyel”, señaladas como: “Minues, Contradanzas, y Sonatas [...] para Fuerte piano”.⁵⁴ Este repertorio se encontraba a la venta en la Librería de José Fernández de Jáuregui, ubicada en la esquina de la calle de Santo Domingo y Tacuba.⁵⁵ La testamentaria del impresor y librero, realizada en 1801, contiene un extenso surtido de piezas para y con el piano.⁵⁶ Entre las obras mencionadas en la lista de “música para clave” se encuentran: dos sonatas de Muzio Clementi (1752-1832), dos sonatas de Joseph Haydn

⁵² Betty Luisa Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de música*, tesis de doctorado, México: UNAM, 1997, p. 74.

⁵³ Como ejemplos de estas colecciones manuscritas para teclado se puede mencionar al *Quaderno de lecciones i varias piezas para clabe o forte-piano para el uso de doña María Guadalupe Mayner* (1804), y el *Manuscrito de Mariana Vasques* con música para teclado, en los cuales se encuentra una muestra del repertorio para clave o piano en boga en los primeros años del siglo XIX (véase J. Herrera, *op. cit.*, p. 17).

⁵⁴ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. VII, núm. 19, 17 de abril de 1795, pp. 164, 185.

⁵⁵ Descendiente de una familia de impresores de Puebla, Fernández de Jáuregui fue el dueño “de una de las librerías de mayor prestigio de la Ciudad de México” (véase Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009, p. 100).

⁵⁶ Sobre el catálogo de Fernández de Jáuregui y su localización véase John Koegel, “Hacia un Catálogo Unificado Nacional de los Impresos de Música Mexicana Decimonónica”, *Heterofonía* 142, enero-junio, 2010, tercera época, vol. XLIII, núm. 142, p. 49, y del mismo autor “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre, 1997, p. 25.

(1732-1809), una sonata de W. A. Mozart (1756-1791), así como obras de Ignaz Pleyel (1757-1831), Daniel Steibelt (1765-1823), Johann N. Hummel (1778-1837), Johann L. Dussek (1760-1812), Franz A. Hoffmeister (1754-1812) y Antonio Rosetti (1750-1792).⁵⁷ A estas obras debe sumarse también un considerable número de tríos y dúos que, seguramente, incluían la parte de teclado.

Este surtido de obras demuestran que el clasicismo fue difundido en la Nueva España con el repertorio de los más grandes exponentes como Haydn y Mozart. A este respecto Ricardo Miranda dice que la influencia del clasicismo vienés se percibe no sólo en el repertorio anunciado en los periódicos, sino también en las composiciones de los primeros autores del siglo XIX, como en el *Minué con variaciones* de José Manuel Aldana (1758-1810),⁵⁸ en el *Andante con variaciones* de Manuel Corral (1790-18?) y más adelante en las *Últimas variaciones* de Mariano Elízaga (1786-1842).⁵⁹

Del compositor de origen español Manuel Antonio del Corral, se encuentran obras anunciadas en los periódicos de inicios del siglo XIX. Manuel Corral llegó a la Nueva España “en calidad de exiliado político” en 1809,⁶⁰ y su música escrita para pianoforte se conoce a través de los numerosos anuncios en *El Diario de México* y la *Gaceta de México*, como el “Minuet primero de doce, dedicados á nuestro amado monarca FERNANDO VII”, “la canción patriótica en la ópera del saqueo á los franceses en España”,⁶¹ así como arreglos para piano del “Himno dedicado al héroe Palafox” de 1809.⁶² Aparte de una sonata para clave y su famoso *Andante con variaciones para piano-forte*, se conoce de Corral su *Grande concierto de clave obligado a toda orquesta*, la referencia más antigua, hasta el momento, de un concierto para clave en la Nueva España.⁶³

⁵⁷ “Abalúo de los papeles de Música pertenecientes del Albaceazgo del difunto D. José Fernández Jáuregui, Año de 1801”, AGN, Tierras, vol. 1334, exp. 1, ff. 45v-48v, 11 de julio de 1801.

⁵⁸ Violinista, compositor y director de orquesta que trabajó tanto en la capilla musical de la Catedral Metropolitana de México como en la orquesta del Teatro Coliseo (véase J. Herrera, *op. cit.*, pp. 51-52).

⁵⁹ Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, en *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre, 1997, pp. 39-50.

⁶⁰ Ricardo Miranda, “En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial”, en Ricardo Miranda (ed.) *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre la música mexicana*, México: FCE, 2001, p. 63.

⁶¹ *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. XVI, núm. 116, 23 de septiembre de 1809, p. 870.

⁶² *Gaceta de México*, Ciudad de México, t. XVI, núm. 129, 25 de octubre de 1809, p. 966.

⁶³ *Manuel Antonio del Corral. Andante con variaciones para piano-forte*, Edición y estudio preliminar Ricardo Miranda, INBA, 1998, p. 25.

Dentro de esta corriente también está enmarcada la obra para piano de Mariano Elízaga titulada *Últimas Variaciones*, a la que Miranda ubica en la tercera década del siglo XIX — entre 1825 y 1830—, época en la que se desarrolló también la imprenta del mismo autor, que, al parecer fue la primera imprenta de música profana en México.⁶⁴ Según el señalamiento que hace R. Miranda, las *Variaciones* de Elízaga tienen la influencia de Haydn en el patrón estructural: “un tema en modo menor, seguido de un tema en modo mayor y de juegos de dobles variaciones que se alternan entre ambos modos”.⁶⁵ Esta obra apareció en la imprenta de Elízaga, creada en colaboración con Manuel Rionda. El anuncio de ésta se publicó en 1826 en el *Águila Mejicana*:

El ciudadano Mariano Elízaga tiene el honor de anunciar al público y a los aficionados de la música, el haber logrado hacer, en unión del ciudadano Manuel Rionda con quien se ha asociado, una imprenta de música, establecimiento único en la República y el primero de su clase [...] Se aventura a presentar a sus conciudadanos en señal del empeño que anima a los editores por el progreso de las artes, un valse con variaciones, dedicado a la buena memoria del célebre Rossini, de mi composición, primera obra que sale al público de la imprenta de que se va hablando [...] si este paso anunciare en alguna manera que se ha recibido con agrado se establecerá un periódico filarmónico, en el que se publicarán piezas de clave.⁶⁶

En el mismo año de 1826, se anunció la apertura de la librería Bossange, Padre y Compañía, la cual puso a la venta:

Conciertos de piano con acompañamiento de toda orquesta de los mejores compositores como Bethoven, Kalbrener, Dussek, Cramer, Field, etc. Quintetos, cuartetos y tríos de piano, por los mismos. Duos de piano y violín, piano y flauta, piano y violoncello, piano y trompa, piano y clarinete, piano y guitarra de los mismos y otros excelentes autores conocidos. Métodos, ejercicios, estudios y preludios para piano modernos. Oberturas de

⁶⁴ Mariano Elízaga. *Últimas Variaciones*, Reproducción facsimilar. Edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, MCMXCIV, 1994, p. 14.

⁶⁵ R. Miranda, “Reflexiones...”, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ *Águila Mejicana*, Ciudad de México, año III, núm. 294, 2 de febrero de 1826 (cfr. R. Miranda, *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones*, *op. cit.*, pp. 12-13). Al parecer, esta empresa de Elízaga no tuvo trascendencia alguna, ya que, a pesar de que un mes después se anunció en el mismo periódico la puesta en marcha del proyecto mencionado, no hay más datos sobre la imprenta (véase *Ibid.*, p. 13).

Rossini, sonatas progresivas, variaciones, rondos, valeses y fantasías para piano solo y a cuatro manos de dichos autores.⁶⁷

Otros anuncios periodísticos en los mismos años solían ofrecer: “piezas selectas de mucha música para piano [...] de Pleyel, Thibaulo, Cramer, Dusele, Steibelt, Latour, Morán, Rosini, Adam, Hauce y otros compositores acreditados”,⁶⁸ y “obras encuadernadas para piano solo y canto de Rossini, variaciones y valeses de Gelineke, los nocturnos de Azeoti”.⁶⁹ El “Repertorio de música” ubicado en la calle de la Palma de la ciudad capital, en 1835, ofrecía: “música para piano, á 2 y á 4 manos de Czerny, Flunton, Schmidt, y de otros autores modernos [...] Sonatinas de Diabelli, las 100 lecciones completas de Czerny para principiantes. Contradanzas y waleses para piano”.⁷⁰

Mariano Elízaga no fue el único compositor que emprendió la labor de abrir su propio repertorio de música. En 1832, José Antonio Gómez (1805-1876), a la sazón organista de la Catedral Metropolitana de México, también anunció su “Repertorio de música impresa”, ubicado en su casa, donde “se espande un surtido completo de gusto [...] para piano [...] de los mejores autores, Rossini, Hayden, Beethoven, Mozart”.⁷¹ Más adelante anunció el primer tomo de su *Instructor Filarmónico* (1843), periódico semanario musical que contenía “una colección de piezas escogidas para piano y canto, piano y vihuela, piano y flauta y para piano solo” (imagen 7).⁷²

⁶⁷ *El Sol*, Ciudad de México, suplemento al núm. 1185, 21 de Septiembre de 1826.

⁶⁸ *El Sol*, Ciudad de México, año III, núm. 998, 9 de marzo de 1826, p. 1076.

⁶⁹ *El Sol*, Ciudad de México, año IV, núm. 1332, 7 de febrero de 1827, p. 2414.

⁷⁰ *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, Ciudad de México, t. I, núm. 38, 19 de marzo de 1835, p. 154.

⁷¹ *El Sol*, Ciudad de México, año IV, núm. 1085, 29 de julio de 1832, p. 4348.

⁷² *El Siglo XIX*, Ciudad de México, año II, núm. 673, trim. III, 29 de agosto de 1843, p. 4.



Imagen 7. José Antonio Gómez, *Instructor Filarmónico. Nuevo método para piano*, primera parte, tomo I, 1843.

Este primer periodo, al que Ricardo Miranda llama “clasicismo mexicano”, cierra simbólicamente con la muerte de Elízaga en 1842, dando paso a un “romanticismo temprano”, que se caracterizó por “la influencia de Rossini y otros autores italianos”.⁷³

La afición por la ópera italiana y el *bel canto* que mostraba la sociedad mexicana se reflejó en el repertorio para piano en que se proliferaron los arreglos de las obras que se presentaban en el teatro. Ejemplo de esto son “algunas óperas modernas italianas de Rosini, arregladas al piano por el célebre compositor Pachini”,⁷⁴ y “óperas para piano y canto de Verdi, Bellini, Donizetti, Mercadante, etc. Piezas sueltas de las mismas óperas”,⁷⁵ que en la

⁷³ R. Miranda, “Reflexiones...”, *op. cit.*, p. 43. Por su parte, E. Roubina sostiene que el estilo clásico novohispano “se extinguió después de la década de 1820” (véase E. Roubina, *Obras instrumentales...*, *op. cit.*, p. 206).

⁷⁴ *El Sol*, Ciudad de México, año II, núm. 712, 26 de mayo de 1825, p. 1420.

⁷⁵ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, t. I, núm. 7, 7 de enero de 1849, p. 28.

primera mitad del siglo de la Independencia habían sido puestas a la venta por los librereros de la capital.

3.2 Casas editoras mexicanas y extranjeras.

A mediados del siglo XIX, aparecieron al menos dos casas editoras mexicanas que impulsaron el desarrollo del piano, y de la composición para este instrumento en México, así como dos extranjeras que dominaron el mercado de repertorio de música e instrumentos. La imprenta tipográfica y litográfica de Jesús Rivera (1814-*ca.*1895) fue fundada en 1844 y “significó un gran impulso a la música salonesca mexicana” debido a que difundía música de compositores nacionales.⁷⁶ Ejemplos de esta producción representa *El ramo de flores*, semanario musical coleccionable dedicado “al bello sexo”, así como métodos y obras didácticas.⁷⁷

La imprenta de Manuel Murguía (1807-1860) “del Portal del Águila de Oro” establecida en 1849 y activa hasta 1870, publicaba, además de “piezas sueltas de música mexicana popular”,⁷⁸ arreglos de óperas y “variaciones, fantasías para piano de Prudent, Resellen, Talberg, Dholler, Meyer, Chopin, David, Hunten, Herz, [...] Estudios y métodos para piano de Czerny, Cramer, Herz, Dertini, Vigneire [...] Oberturas, valeses y cuadrillas [...] para piano”.⁷⁹

La influencia de los bailes también se reflejó en las piezas con corte de salón, escritas en la primera mitad del siglo XIX, tales como valeses, mazurcas, chotises, polonesas, polcas, *galops*, y danzas habaneras.⁸⁰ En los catálogos de la música publicada por M. Murguía en 1851 se incluyeron obras de autores mexicanos⁸¹ y en el catálogo de 1852, se encontraban: “valeses para piano, contradanzas, polkas, cuadrillas, oberturas para piano, piezas diversas,

⁷⁶ G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 892.

⁷⁷ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, t. I, México: Cenidim, 1991, p. 182.

⁷⁸ Alejandra Flores Tamayo, “Ediciones musicales en el México del siglo XIX”, *Heptagrama*, núm. 2, México: UNAM, p. 9.

⁷⁹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, t. I, núm. 7, 7 de enero de 1849, p. 28.

⁸⁰ También se encuentran “un sinfín de híbridos como las *polka-mazurcas*, *polonesa-nocturnos*, *valeses brillantes*, *polonesas características*” (véase R. Miranda, “A tocar...”, *op. cit.*, p. 105).

⁸¹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 804, 15 de marzo de 1851, p. 296. Ejemplo de esto es la *Marcha de la Esperanza* por J. M. Aguilar, *La declaración*, canción por O. Valle, *A Lola* por J. Valadéz.

estudios y métodos para piano, piezas para canto y piano”.⁸² En 1854 Murguía, especialista en la edición de música, publicó la primera edición del *Himno Nacional*.⁸³

El Repertorio de Música de H. Nagel Sucesores, fundado en 1849, tenía su propia imprenta musical en la que publicó *El Álbum Musical*, *La Revista Melódica*, y numerosas obras de compositores mexicanos.⁸⁴ En 1869 publicaron las nuevas composiciones de Tomás León que incluía los nocturnos *Una flor para ti* y *¿Por qué tan triste?*, las polka mazurcas *Sensitiva* y *Flor de primavera*, el schottisch *El Azahar*, y varias danzas habaneras.⁸⁵ Este mismo anuncio da noticia de la música nueva del profesor Antonio M. Carrasco (1807-1898), con la referencia a tres mazurcas tituladas *Aurora*, *La inspiración* y *¿me amarás?*⁸⁶ Estas obras, ubicadas dentro del esquema que emplea diversos temas que aparecen uno después del otro, poseen una clara influencia del baile de salón. Ricardo Miranda dice que Tomás León fue uno de los primeros compositores mexicanos en componer “música de salón a conciencia”, la cual, con el paso de los años fue refinándose cada vez más con una mayor demanda pianística.⁸⁷

El Repertorio de música y almacén de instrumentos musicales A. Wagner y Levien, editó las partituras *¿Sabes lo qué es amar?* y *Pastoral para piano* de Melesio Morales, así como *Clotilde* de Ricardo Castro. De este mismo, más tarde, se editaron las composiciones: *Soireés mondaines*, *Cinco valeses*, *Aires nacionales mexicanos*, *Danzas características mexicanas* y *Ballade en Sol menor*.⁸⁸

⁸² G. Saldívar, *op. cit.*, p. 182.

⁸³ O. Moreno, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴ Algunas de las partituras editadas por Nagel se pueden localizar en los fondos reservados de las Bibliotecas del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela Nacional de Música, en la Biblioteca Nacional y en el Archivo General de la Nación (véase A. Flores, *op. cit.*, p. 11).

⁸⁵ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año XXVI, t. VI, núm. 354, 20 de diciembre de 1869, p. 4.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ De los compositores que escribieron “obras más sofisticadas de salón” R. Miranda menciona a Julio Ituarte, Fernando Villalpando (1844-1902), Ernesto Elorduy (1854-1913), Juventino Rosas (1868-1894), Ricardo Castro (1864-1907) y Felipe Villanueva (1862-1893), de los cuales, “falta emprender una investigación más a fondo de la producción de todos estos autores” (véase R. Miranda, “A tocar...”, *op. cit.*, pp. 107-109).

⁸⁸ A. Flores, *op. cit.*, p. 12.

Es claro que hubo otras librerías que quizá no contaron con la popularidad de las anteriores, como la casa de música Otto y Arzoz,⁸⁹ la cual era “especialista en música religiosa”,⁹⁰ la librería de Arizpe, la librería de Recio en el portal de Mercaderes, y la librería de Galván.

Un aspecto relevante de las composiciones para salón fueron las bellas litografías que servían de portada y los títulos de las piezas que tenían como propósito “trasladar al abstracto terreno musical los deseos y las pasiones concretas de distintas personas”.⁹¹ Muchas obras para piano llevaban por título algún tema alusivo al amor,⁹² o algún nombre femenino,⁹³ o una dedicatoria en la portada. Las carátulas, por su belleza y calidad, aumentaron la venta de partituras y ayudaban a crear el ambiente poético, evocativo, alegre o melancólico de la música.⁹⁴ Algunas de ellas, ilustradas a color, incrementaban los gastos de producción, por lo que se consideraban un lujo que sólo algunas familias podían pagar (imagen 8).⁹⁵

⁸⁹ Fundada en la ciudad de México en 1896 por un empresario alemán de apellido Otto y el músico español Pantaleón Arzoz, esta empresa también contaba con un almacén de pianos y una fábrica-taller de instrumentos de teclado (G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 791).

⁹⁰ Algunas partituras de esta casa editora, localizadas en el Fondo de Reserva de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música son: *A Bertita*, *Ayes del alma*, *La primera comunión*, *Seis piezecitas muy fáciles para niños* y *Nezahualcóyotl, vals elegante* de Melesio Morales (véase A. Flores, *op. cit.*, p. 12).

⁹¹ R. Miranda, “A tocar...”, *op. cit.*, p. 117.

⁹² Como el vals *El Jardín del amor*, de Miguel de los Santos García, anunciado en *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 154, 15 de diciembre de 1867, p. 4.

⁹³ Pueden mencionarse como ejemplo *Sarah* y *Sofía*, dos polka mazurcas de Tomás León (véase *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año XXVI, t. VI, núm. 354, 20 de diciembre de 1869, p. 4).

⁹⁴ R. Miranda, “A tocar...”, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁵ Muchas de estas imágenes, por su valor artístico, fueron arrancadas de las partituras correspondientes y puestas en exhibición, lo cual ha complicado el proceso de localización y catalogación del repertorio de la época (véase A. Flores, *op. cit.*, p. 14).



Imagen 8. M. E. Gavira, s. XIX, *La nueva Camelina* para piano, litografía, México: M. Murguía.

3.3 Música en publicaciones periódicas.

Debido al éxito de la música impresa, muchas partituras se insertaron en publicaciones periódicas y revistas de la época, de las cuales se distinguen dos tipos: los álbumes o repertorios de partituras y los periódicos de música.⁹⁶ Algunos de estos, tenían la característica de “la suscripción por entregas y su recopilación posterior en volúmenes de partituras”.⁹⁷

De manera especial, las partituras se insertaban en las publicaciones dedicadas al *bello sexo*, y en su mayoría, estas obras eran remitidas por las propias suscriptoras.⁹⁸ En *El Iris* (1826), se publicó una *Escocesa* para piano compuesta por la condesa Ermelina de Beaufort,⁹⁹ y en el *Semanario de las Señoritas Mejicanas* (1840-1842), se publicaron dos

⁹⁶ Los primeros “contenían únicamente piezas musicales de distintos autores y géneros, mientras que los segundos, además de partituras, presentaban [...] un discurso destinado a la información musical” (véase O. Moreno, *op. cit.*, p. 57).

⁹⁷ Esta costumbre se puede observar en *El mosaico mexicano*, el *Semanario de las señoritas mejicanas* o el *Calendario de las señoritas mejicanas* (véase Gloria Carmona, Preliminar, en Consuelo Carredano, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, Cenidim, 1994, pp. 13-14).

⁹⁸ O. Moreno, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁹ Guadalupe Caro Cocotle, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de*

vales para piano: *Valse de los lamentos* de Ma. de Jesús Cepeda y Cosío, y *Valsé a la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840*, de Margarita Hernández.¹⁰⁰

En 1832 Ignacio Cumplido (1811-1887) instaló su propio taller tipográfico y editó partituras de compositores mexicanos, publicándolas en algunos periódicos de importancia de la época.¹⁰¹ Cumplido tenía una “inquietud por impulsar el incipiente nacionalismo” al publicar partituras de carácter nacionalista como *La gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de Independencia* de José Antonio Gómez, publicada en 1844.¹⁰²

Los periódicos que publicaban música para piano tuvieron su auge en las últimas décadas del siglo XIX, como la muy popular *Historia Danzante, álbum de caricaturas y música alusivas a los acontecimientos sociales y políticos del México del 1873-74*, y *El Rasca-tripas, semanario musical y literario con caricaturas*, en donde cada semana había una entrega que contenía una pieza de música completa, una caricatura y una sección de variedades.¹⁰³ Los géneros y formas musicales que predominaban dentro del repertorio de estas publicaciones fueron la danza, la polka y la mazurca, así como las obras inspiradas en temas de zarzuelas y *óperas-comiques* francesas.¹⁰⁴

Al crecer la demanda de pianos, el negocio de las partituras también se benefició. Las piezas, pequeñas, sencillas, escritas para un determinado espacio y un determinado consumidor se comenzaron a publicar creando un arsenal enorme de obras para salón, del cual aún se sabe muy poco. La edición musical mexicana cobró relevancia a mediados del siglo XIX con la fundación de casas editoras mexicanas y extranjeras, así como de publicación de música en periódicos y revistas de la época. Sin embargo, aún falta una investigación más a fondo para conocer el repertorio y el papel que jugaron las editoriales para el desarrollo del piano en el siglo XIX.¹⁰⁵

México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social del género, tesis de maestría, México: UNAM, 2008, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰¹ Entre ellos *El Siglo Diez y Nueve*, y las revistas *Mosaico Mexicano*, *Museo Mexicano*, *El Álbum Mexicano* (véase A. Flores, *op. cit.*, p. 8).

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *El Rasca-tripas*, Ciudad de México, t. I, núm. 3, 25 de septiembre de 1881, p. 3. La parte musical estaba a cargo de los compositores José Meneses y José Austri.

¹⁰⁴ O. Moreno, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁰⁵ Los objetivos del presente trabajo, por el momento no permiten ahondar en esta cuestión.

4. El desarrollo del piano en el ámbito público.

El piano, también se desarrolló en distintos ámbitos culturales y sociales de la joven República Mexicana, aunque no con la misma intensidad que en el salón. El concepto de concierto que hoy se conoce no se practicaba a inicios del siglo XIX, por lo que es difícil precisar la participación del piano en distintos eventos. En el Coliseo había representación de sinfonías y se realizaban “puestas en escena de óperas acompañadas por la orquesta”, las cuales consistían en diversos géneros como “zarzuelas, tonadillas y sainetes”.¹⁰⁶ En estas puestas en escena, los instrumentistas solistas aparecían en los intermedios, tocando de dos a tres piezas.

Entre los primeros anuncios de “conciertos” donde participa el piano se encuentra un evento privado anunciado de la siguiente manera:

El profesor de música d. Estevas Cristiani, ya casi, muy restablecido de su larga enfermedad, ha dispuesto dar á sus amigos amantes de la música y cuantos se dignen honrarle con su asistencia, un gran concierto vocal e instrumental en su casa [...] El interesado después de cantar algunas piezas nuevas tocará en el pianoforte un gran capricho ó fantasía, persuadiéndose que el conjunto de piezas indicadas será sin duda del agrado de los espectadores que se dignen honrarle. Los boletines de entrada se despacharán en la misma casa con la oportunidad necesaria la noche del concierto, siendo su precio el de dos pesos.¹⁰⁷

El piano también formaba parte de las inauguraciones, conciertos de instituciones o festividades en general. En esta relación se puede mencionar al “Gran Concierto en el Teatro Principal á favor de los niños espósitos de la casa llamada la Cuna, en México”, donde se tocó un “Rondó del concierto para piano” de Henry Herz.¹⁰⁸ En la distribución de premios se acostumbraba que hubiera una participación musical antes de realizar la ceremonia, como en el Colegio Español Mexicano, en el que “después de haber ejecutado

¹⁰⁶ Aurelio Tello, “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”, en Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁷ *El Sol*, Ciudad de México, año II, núm. 650, 25 de marzo de 1825, p. 1172. Esteban Cristiani escribió también una ópera titulada *El Solitario* y se le consideraba un distinguido maestro de piano (véase Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, tomo I, México: Imprenta, Encuadernación y Papelería “La Europea”, 1895, pp. 198, 203).

¹⁰⁸ *Diario del Gobierno*, Ciudad de México, t. XIV, núm. 1571, 17 de Agosto de 1839, p. 616.

en el piano el profesor de música una bonita fantasía, procedió el Sr. Sandoval a la distribución de premios”.¹⁰⁹ En otras ocasiones se presentaba el programa que ejecutarían algunas alumnas, como el caso del Instituto de las Sras. Sollers, donde se anunciaban los nombres de las alumnas y las obras que éstas interpretarían.¹¹⁰ De esta manera, el piano ya no era un instrumento que se desenvolvía solamente en el ámbito privado, sino que cada vez adquiría mayor importancia dentro del ámbito público.

A mediados del siglo comenzaron los conciertos de músicos en los grandes teatros de la ciudad como el de Joaquín Aguilar¹¹¹ y Eusebio Delgado¹¹² que se documenta de la siguiente manera:

Tenemos el gusto de anunciar á nuestros lectores, la llegada á esta capital de los hábiles artistas D. Joaquín Aguilar y D. Eusebio Delgado. Nos han asegurado que se proponen dar algunos conciertos en el Teatro Nacional [...] Esta semana tendremos el placer de oír al acreditado violinista [...] y al Sr. Aguilar, que toca el piano de una manera admirable.¹¹³

La presencia de músicos extranjeros en el país también comenzó a mediados del siglo, y de ello constan las críticas musicales en periódicos como *El Siglo XIX*. El primer concertista que llegó a la ciudad de México fue el pianista, violinista y compositor irlandés William Vincent Wallace (1812-1865), quien llegó a Veracruz a finales de 1839 y se estableció en la capital a inicios de 1840.¹¹⁴ El 4 de noviembre en el Teatro Principal el músico ofreció un concierto en el que interpretó, entre otras obras, “grandes variaciones para piano, sobre la marcha de *Otelo*, de Hertz” y las grandes variaciones de Paganini en el violín.¹¹⁵

¹⁰⁹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. VIII, núm. 2194, 28 de diciembre de 1854, p. 1.

¹¹⁰ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, año XIV, 22 de enero de 1854, p. 2.

¹¹¹ Joaquín Aguilar (ca.1830-1895), pianista, musicógrafo y compositor que participó en diversas orquestas teatrales, con las que hizo giras por el centro del país (véase G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 1, p. 30).

¹¹² Eusebio Delgado (¿-1889), violinista, compositor y director de orquesta “natural de la Habana”. Residente de México desde 1835, fue director y primer violín de la orquesta de la ópera en México, profesor de violín del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (véase E. Roubina, *Obras instrumentales...*, *op. cit.*, pp. 61, 197, 198).

¹¹³ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, año VIII, t. I, núm. 161, 10 de junio de 1849, p. 644.

¹¹⁴ También fue profesor de canto y piano, y fue nombrado primer violinista de la orquesta que dirigía Juan Nepomuceno Retes. A finales de 1841 partió hacia Estados Unidos (véase Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 1106).

¹¹⁵ Una reseña de los conciertos de Vincent Wallace se puede ver en E. de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, tomo I, pp. 341-342.

Además de enriquecer la vida cultural y social del país, dice Consuelo Carredano, los músicos extranjeros impulsaron la práctica de incorporar elementos populares en las obras que se componían:

Para agradar al público, los visitantes solían agregar a sus repertorios habituales sus propias versiones de piezas y sonos particulares. A menudo invitaban a participar con ellos a los mejores músicos locales, lo que significaba una forma más de reconocimiento al talento nacional cuando, es evidente, el fervor patrio se hallaba a flor de piel.¹¹⁶

Un músico que gozó de popularidad en México fue Henry Herz (1803-1888), pianista y compositor que llegó a México en 1849.¹¹⁷ Sobre las presentaciones de Herz existen numerosas críticas en periódicos de la época, como la que fue escrita por Manuel Payno en *El Siglo XIX*, en la cual se hace referencia a sus arreglos de música mexicana:

El Sr. Herz tocó [...] una fantasía sobre el precioso tema irlandés *La última Rosa*, y entre la música irlandesa y francesa e italiana introdujo la música mexicana más sandunguera, más bulliciosa, más subversiva, el Jarabe. ¡Un jarabe tocado por Herz! [...] ¡Dios mío! ¡Qué variaciones tan encantadoras, qué acentos de placer tan vivos! ¡Qué alegría tan franca y tan ingenua! El efecto que produjo en la concurrencia fue magnífico.¹¹⁸

Herz, además de dar suntuosos conciertos,¹¹⁹ tuvo interés en otras actividades musicales en México. Fue el primero en proponer un concurso para la creación del himno nacional, en el

¹¹⁶ C. Carredano, *op. cit.*, p. 229.

¹¹⁷ Nacido en Viena y fallecido en París, inició sus estudios en el Conservatorio de París. En 1849 vino a México procedente de Nueva York (véase Yael Bitrán, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, núm. 134-135, enero-diciembre, 2006, pp. 89-107).

¹¹⁸ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. II, núm. 239, 27 de agosto de 1849, p. 231. Para más información sobre la visita de Henry Herz véase Yael Bitrán Goren, *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012, pp. 208-248, 300-306.

¹¹⁹ En uno de sus conciertos reunió a dieciséis pianistas para tocar una obra para ocho pianos (véase *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, año IX, t. II, núm. 250, 7 de septiembre de 1849, p. 275).

cual él mismo participó,¹²⁰ y también fundó una fábrica de pianos que produjo instrumentos durante tres años (1850-1853).¹²¹

El holandés Ernest Lübeck (1829-1876), quien en los años cincuenta hizo giras por América Latina, llegó a México en 1854 junto con el violinista Frans Coenen (1826-1904), con quien actuó en el Teatro Nacional el 2 de enero de 1854.¹²² Lübeck realizó varios conciertos en la capital mexicana, los cuales fueron reseñados de manera laudatoria en los periódicos de la época.¹²³

Oscar Pfeiffer¹²⁴ a quien la crítica musical alabó como “el mejor de los pianistas que nos han visitado” también dio varios conciertos en la Ciudad de México. Alfredo Bابلot, responsable de la crítica a sus conciertos recalcó:

El Sr. Pfeiffer es evidentemente superior a Herz, cuya escuela no es comparable con la de los modernos príncipes del piano á cuyo frente se hallan Liszt y Thalberg; lo es también Lübeck, artista que, aunque dotado de una fuerza digital extraordinaria, no unia á este don del cielo la perfección del estilo ni el talento del compositor”.¹²⁵

Al igual que Herz y Lübeck, Oscar Pfeiffer invitaba a músicos mexicanos a participar con él en sus conciertos. Pfeiffer tocó con el pianista mexicano Tomás León la fantasía para dos pianos sobre una “cavatina de Hernani”, a quien la crítica elogió diciendo: “El señor León es uno de los pianistas más distinguidos que tengamos en México; es un profesor lleno de habilidad, clásico en sus estudios y en su método de enseñanza”.¹²⁶

Cuando, en 1866, se constituyó la Sociedad Filarmónica Mexicana, se especificó entre sus objetivos la necesidad de ofrecer conciertos para “fomentar el gusto por la música,

¹²⁰ Sobre el *Himno Nacional* que escribió H. Herz véase Esperanza Pulido “La *Marcha nacional* de Henry Herz”, *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 88, enero-marzo, pp. 45-52.

¹²¹ Al parecer, uno de esos pianos posteriormente fue obsequiado al emperador Maximiliano y aún se conserva en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) (véase G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 293).

¹²² Al igual que Coenen y Herz, Lübeck introdujo a Europa algunas melodías tradicionales mexicanas arregladas para solos y dúos instrumentales (véase *Ibid.*, p. 604).

¹²³ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, cuarta época, año XII, núm. 1841, 9 de enero de 1854, p. 4.

¹²⁴ Nacido en Montevideo, de padres alemanes y educado en Alemania, Pfeiffer se instaló en Buenos Aires para dedicarse a la enseñanza y la composición (véase C. Carredano, *op. cit.*, p. 230).

¹²⁵ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. X, núm. 2643, 2 de abril de 1856, p. 4.

¹²⁶ *Idem.* Tomás León más tarde participaría en los conciertos dominicales de la Sociedad Filarmónica interpretando obras de Hummel, Liszt, Thalberg, Prudent, Gottschalk, Döhler, Dreyschock (véase *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año II, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 78).

estimular al estudio, despertar el espíritu de asociación y recrear a los socios”.¹²⁷ La Comisión de Conciertos, presidida por Tomás León,¹²⁸ estableció realizar conciertos privados, públicos y “ensayos preparatorios” los días miércoles y sábados.¹²⁹ Entre las obras para piano que se interpretaron en estos conciertos se pueden mencionar las siguientes: la “Fantasía y variaciones brillantes á dos pianos sobre temas de Norma de S. Thalberg” que tocó Tomás León y Julio Ituarte,¹³⁰ el “Andante de la Sinfonía No. 3 de Beethoven” ejecutada en el piano a cuatro manos por Tomás León y Aniceto Ortega,¹³¹ y la “introducción de la sinfonía V de Beethoven, arreglada á cuatro manos por Czerny” ejecutada por Tomás León y Julio Ituarte.¹³² En estos conciertos también se interpretaron obras de compositores mexicanos como la *Invocación a Beethoven* de Aniceto Ortega.¹³³ El último festival que realizó la Sociedad Filarmónica fue el 8 de febrero de 1875, teniendo como sede el Teatro del Conservatorio y contando con la participación del Liceo Hidalgo se interpretó un vals de Alfredo Bablot, y un Capricho de Concierto para piano de Melesio Morales.¹³⁴

Desde 1871, la Casa Wagner y Levien se dedicó a patrocinar conciertos públicos, entre ellos los que contaron con la participación de los pianistas Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, y algunos músicos extranjeros. En 1896 inauguraron su sala de conciertos, llamada Sala Wagner, recinto en que se interpretaron obras para piano y música de cámara.¹³⁵

¹²⁷ *La Armonía*, Ciudad de México, t. II, año I, núm. 6, 15 de enero de 1867, p. 42.

¹²⁸ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866, p. 14. También formaban parte de la comisión de conciertos Agustín Siliceo, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Julio Ituarte, Francisco Contreras y Eduardo Portu.

¹²⁹ El 24 de julio de 1867, ante la presencia del presidente Juárez, la Sociedad Filarmónica inició su temporada de conciertos y el 27 de julio dio un concierto privado en el salón de la Calle de San Juan de Letrán (véase *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 12, 26 de julio de 1867, p. 3).

¹³⁰ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866, p. 16.

¹³¹ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año II, núm. 10, 15 de marzo de 1867, p. 78.

¹³² *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año II, núm. 11, 15 de abril de 1867, p. 83.

¹³³ B. Zanolli, op. cit., p. 101.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 132. En diciembre de 1870, la Sociedad Filarmónica Mexicana había organizado su “Primer Gran Festival Mexicano” como celebración del primer centenario del nacimiento de Beethoven. Se estrenaron las sinfonías 1ª, 2ª y 5ª de Beethoven y se tocaron obras de Haendel, Haydn, Mozart, Mendelssohn y Melesio Morales (véase *Ibid.*, p. 121).

¹³⁵ G. Pareyón, op. cit., vol. 2, p. 929. En este concierto se interpretaron obras de Rubinstein, Beethoven, Lezchetisky, Castro y Chaikovski, con la participación al piano de Ricardo Castro, Luis G. Saloma al violín y Rafael Galindo en el violonchelo.

A finales del siglo XIX, los pianistas extranjeros que llegaron a México fueron: el alemán Albert Friedenthal, (1859-¿), quien se presentó en 1884 en el Teatro Arbeu de la capital de la República,¹³⁶ el alemán Eugen d'Albert (1864-1932), quien interpretó obras de Chopin en cada uno de los seis conciertos que realizó en el Teatro Nacional en 1890,¹³⁷ y el polaco Ignaz Paderewski (1860-1941), quien realizó dos conciertos en 1900 en el Gran Teatro Nacional.¹³⁸

El desarrollo del piano en el ámbito público se realizó gradualmente, desde pequeñas intervenciones en eventos y actividades, hasta llegar a las presentaciones de los grandes pianistas extranjeros que introdujeron obras originales para el instrumento de los compositores más importantes del romanticismo musical. Debido a la creciente popularidad del piano, a mediados del siglo XIX, surgieron distintas propuestas de enseñanza que buscaron formalizar su estudio con una base teórica que permitiera crear una escuela nacional de piano.

¹³⁶ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, novena época, año XLIII, núm. 13913, 2 de septiembre de 1884, p.3. Friedenthal interpretó obras de Chopin, Rubinstein, Mendelssohn, Brahms, y tocó el concierto en Fa para piano de Weber, *Aires Nacionales* de Julio Ituarte y algunas composiciones propias. Al parecer fue el primer pianista en introducir la obra de Chopin a México (véase Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México: Imprenta Universitaria, 1950, pp. 20-25).

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 41. Paderewski también interpretó obras de Chopin y Franz Liszt (véase Robert Stevenson, "Liszt en México", *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 4, octubre-diciembre, 1986, pp. 9-10).

CAPÍTULO II

ENSEÑANZA DE PIANO EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX

1. Antecedentes de la enseñanza de piano en la Nueva España. **Ámbito catedralicio.**

El Colegio de Infantes, creado a partir del modelo español, fue el proveedor de la formación musical profesional en la Nueva España. Desde su fundación, en 1725, el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México proporcionó una formación humanística a los niños la cual incluía el estudio de gramática, latín y música. La enseñanza musical consistía en dos horas diarias en las que se impartían clases de canto llano, canto de órgano y contrapunto.¹ En los colegios catedralicios, la asistencia a la escoleta de canto llano y de canto de órgano era obligatoria, mientras que la enseñanza instrumental se realizaba “según la disposición e inclinación de cada niño”.² Dentro de los instrumentos que se utilizaban con más frecuencia para el aprendizaje de los colegiales se encontraba el clave y el monocordio, los cuales fueron sustituidos más tarde por el piano.³ Los infantes salían del Colegio después de cuatro años de servicio y dependiendo de la destreza musical de cada niño, algunos ingresaban a la capilla como músicos o asistentes de coro.⁴ Entre 1725 y 1821 pasaron por esta institución doscientos cuarenta y siete colegiales y se conservaron informes de aprovechamiento de los infantes hasta 1905.⁵

José Mariano Elízaga (1786-1842), músico de relevancia en el siglo XIX, ingresó al Colegio de Infantes de la Catedral de México en 1794⁶ para estudiar órgano, instrumento para el que tenía “habilidad, inclinación, destreza”.⁷ Ahí estudió bajo la enseñanza de

¹ La enseñanza era gratuita y funcionaba a través de donaciones, las cuales proveían a los infantes de ropa, calzado, alimentos y medicinas. Los requisitos para ingreso eran: ser españoles, hijos legítimos, con padres pobres y de oficio honroso, tener de siete a nueve años de edad, saber leer, escribir y tener buenas voces. El número inicial de niños aceptados fue de doce y creció hasta llegar a veinticuatro (véase Javier Marín López, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”, en *Música y Educación*, Madrid, núm. 76, año XXI, 2008, pp. 8-19).

² Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009, p. 19.

³ J. Marín, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶ Jesús Romero, *José Mariano Elízaga*, México: Ediciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, 1934, p. 10. Elízaga había sido descubierto como niño prodigio, apareciendo en el periódico una noticia sobre su “precocidad artística” (véase *Gaceta de México*, Ciudad de México, 30 de octubre de 1792, cfr. J. Romero, *op. cit.*, p. 2).

⁷ Francisco Javier Rodríguez-Erdmann, *Maestros de Capilla Vallisoletanos: un estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid- Morelia en los años del Virreinato*, México, 2007, p. 152.

Mariano Soto Carrillo,⁸ con quien aprendió de los ocho a los trece años “técnica pianística”, ya que no había “nadie más indicado que él para tal enseñanza, pues no había quien le aventajara en la ejecución del clave y piano-forte”.⁹ Cuando Elízaga regresó a Morelia a los 13 años de edad, ocupó el puesto de primer organista y más tarde,¹⁰ en 1804, Elízaga regresó a México “por disposición del Cabildo para que adquiriese un perfecto conocimiento en el Instrumento”.¹¹

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, el piano sustituyó al clave en el ámbito catedralicio y los infantes se preparaban en el piano para después dominar el órgano.

José Antonio Gómez (1805-1876), músico polifacético, quien destacó como intérprete, compositor, teórico, educador musical y aun impresor de música, también se formó bajo la enseñanza catedralicia, distinguiéndose tanto en el canto como en la ejecución del piano. Conocido como el *niño Gómez*, fue estudiante de la Colegiata de Guadalupe donde a los 10 años componía, y a los 22, se destacó al tocar al piano a primera vista “El Amante Astuto”, ópera del español Manuel García (1775-1832).¹² Aún siendo muy niño, Gómez optó por la plaza de segundo organista de la Catedral Metropolitana de México, y más tarde, en 1835, obtuvo el puesto de primer organista, donde se había desempeñado desde 1820.¹³

A pesar de las dificultades que padecieron las instituciones religiosas con el cambio de siglo, la enseñanza del piano en los Colegios de Infantes continuó. En 1835, en la Colegiata de Guadalupe, Agustín Caballero (1815-1886)¹⁴ se hizo cargo de la enseñanza de todo

⁸ Mariano Soto Carrillo (ca.1760-1807) clavecinista, organista y profesor de música. Fue organista de la catedral de Valladolid y maestro de capilla. Según *El Diario de México* (1796) fue un “gran ejecutante de teclados” y divulgador de la obra de Haydn y Mozart en México (véase Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. 2, México: Universidad Panamericana, 2007, p. 988).

⁹ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México: CENIDIM, 1991, pp. 132-133.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹ F. Rodríguez-Erdmann, *op. cit.*, p. 154. Según Romero, el cabildo de la catedral de Morelia “compró en México, a principios del siglo XIX, y lo hizo transportar a la capital michoacana, un clavicordio para que aquél impartiera la enseñanza de ese instrumento entre la aristocracia de su ciudad natal” (véase J. Romero, *op. cit.*, p. 19). Entre sus alumnas se destaca Ana María Huarte, más tarde esposa de Agustín de Iturbide.

¹² G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹³ *Ibid.*, p. 143. Los documentos sitúan a Gómez en la Catedral Metropolitana de México entre 1820 y 1865. Durante esta época, como primer organista, Gómez tenía la obligación de enseñar a los infantes (véase John G. Lazos, “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ‘¿Y es esto todo lo que hay que tocar más difícil?’”, *Anuario Musical*, núm. 67, enero-diciembre, 2012, pp. 197, 189).

¹⁴ Agustín Caballero fue un músico, compositor y pedagogo de gran importancia en la educación musical del siglo XIX. Originario de Ixtapalucan, Edo. de México, en la ciudad de México se incorporó a la Colegiata de Guadalupe donde fungió como director de orquesta. En 1838 fundó la “Escuela Mexicana de Música” y en 1866 fue nombrado el primer director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Se ordenó

infante que se aficionara al piano y en la Catedral de Morelia, cuando Elízaga se dirigió al cabildo solicitando permiso de ausentarse, pidió que lo sustituyera el pianista Cosío Rodríguez Cerna en la Escolita de piano.¹⁵ Otro maestro de piano en la catedral de Morelia fue Bernardino Loretto (1796-1849), profesor de piano y compositor, quien fue ministro músico de la catedral de Morelia y su maestro de capilla en 1830.¹⁶

En 1842, Gómez, al solicitar permiso para ausentarse debido a sus múltiples dolencias, propuso como suplente al profesor Agustín González (1829-1881), “sujeto bastante instruido, pues desempeña funciones en varias Iglesias, dá lecciones de Piano, es honrado y exacto en el cumplimiento de sus obligaciones”,¹⁷ sin embargo, es hasta 1865 cuando Gómez finalizó su actividad en la Catedral Metropolitana.¹⁸

A pesar de la guerra de Independencia y los cambios políticos acontecidos en el país, la enseñanza musical de la ciudad de México no cambió tan drásticamente en relación con el siglo XVIII. La enseñanza institucionalizada que contaba con el auspicio de la Iglesia como los Colegios de Infantes, instituciones femeninas y conventos, siguieron en funcionamiento, aunque disminuyó poco a poco su importancia, mientras que el ámbito profano comenzó a crecer. Mariano Elízaga y José Antonio Gómez, músicos formados bajo la enseñanza catedralicia, fueron los primeros maestros de piano del México Independiente, y más tarde, se convertirían en personajes de importancia en el desarrollo de la educación musical secular al crear sociedades filarmónicas e instituciones de enseñanza particulares que contribuyeron a la formalización de la enseñanza musical en México.

2. Diferentes propuestas de enseñanza de piano en el siglo XIX.

2.1 Enseñanza institucionalizada.

2.1.1 Academias a cargo de sociedades filarmónicas.

Con el nacimiento de la Nación Independiente, la sociedad mexicana buscaba “promover avances económicos, científicos y culturales”, a través de la fundación de instituciones

sacerdote y se dedicó a la actividad pedagógica hasta su muerte en 1886 (véase G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 1, p. 155).

¹⁵ ACCM, AC 57, f. 17v. 11 de octubre de 1842.

¹⁶ G. Pareyón, *op. cit.*, vol. 2, p. 601.

¹⁷ ACCMM, *Correspondencia 1830-1882*, 9 de agosto de 1842 (cfr. J. Lazos, *op. cit.*, p. 196).

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

privadas, llamadas sociedades filarmónicas.¹⁹ Artistas y literatos, contagiados por un fervor patrio y una unidad nacional, crearon “varios proyectos que tenían como objetivo enriquecer la cultura musical de la naciente sociedad mexicana”.²⁰

Mariano Elízaga, durante la presidencia de Guadalupe Victoria (1786-1843) y con el apoyo de Lucas Alamán (1792-1853) organizó la primera Sociedad Filarmónica, instalada el 14 de febrero de 1824.²¹ Entre las acciones que Elízaga planteó para esta Sociedad, con sede en su propia casa, se encontraban: formar un coro y una orquesta sinfónica, realizar dos conciertos mensuales con la referida orquesta y fundar una imprenta de música profana, la primera en el país.²² Un año después, Elízaga inauguró la “Academia Filarmónica Mexicana” con una cuota mensual de \$ 3.00.²³ Esta escuela contemplaba cuatro materias: enseñanza de los principios fundamentales de la música, armonía y composición, solfeo, canto y manejo de instrumentos y reglas filosóficas de la música para el profesor.²⁴ Esta Academia, que ha dejado pocas constancias de su existencia, desapareció un año más tarde.²⁵

Otro personaje que intentó crear una Sociedad Filarmónica fue José Antonio Gómez y Olguín, quien en 1839 anunció la apertura de la “Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana” conforme al modelo educativo del Conservatorio de Madrid.²⁶ En el anuncio, publicado en el *Diario de Gobierno* el 9 de octubre de 1939, se lee:

Deseoso el que suscribe de que la juventud de ambos sexos prospere en el muy noble arte de la música, tiene el honor de participar al responsable público, que dentro de pocos días, ha de verificarse la apertura de una sociedad académica, en la que por principios fundamentales y con la mayor eficacia se dará instrucción en los siguientes ramos: solfeo,

¹⁹ Betty Luisa Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de música*, tesis doctoral, México: UNAM, 1997, p. 59.

²⁰ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento: la prensa musical en la ciudad de México (1866-1910)*. México: UNAM, 2009, p. 27.

²¹ *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones*, Reproducción facsimilar. Edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, MCMXCIV, 1994, p. 11.

²² B. Zanolli, *op. cit.*, p. 63.

²³ *Ibid.*, p. 64.

²⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

²⁵ E. Roubina, *Obras instrumentales... op. cit.*, p. 86.

²⁶ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 69.

vocalización, canto, piano y toda clase de instrumentos así de cuerda como de viento, canto llano, acompañamiento y composición.²⁷

Además de las materias ya mencionadas, en la Academia de Gómez también se impartían clases de inglés, francés, escritura, baile, esgrima y dibujo natural.²⁸ Aunque Saldívar dice que por este Conservatorio pasaron la mayor parte de los músicos mexicanos de renombre del siglo XIX, siendo Gómez el maestro de composición durante al menos seis años, no existen más datos sobre el funcionamiento de este Conservatorio o sus actividades.²⁹

Otras sociedades musicales y literarias florecieron en esta época, sobre todo durante la época imperial. Las influencias alemanas y francesas permearon la vida musical, a través de organizaciones como El Club Alemán y la Sociedad de Santa Cecilia, conformada por los aficionados franceses.³⁰ Además de las agrupaciones de la capital, en 1872 se establecieron en Puebla dos sociedades musicales: “Euterpe” y “Ángela Peralta”; en 1876 se inauguró en Mazatlán la Sociedad Filarmónica Científica y Literaria y a finales de 1884, se fundó en la capital del país la Sociedad Filarmónica “Ángela Peralta”.³¹

La última y más significativa de las sociedades filarmónicas que operaban en el México de la post-independencia, fue la Sociedad Filarmónica Mexicana que tuvo su origen en las reuniones musicales realizadas en casa del pianista Tomás León (1826-1893), en las que participaban literatos, artistas, músicos y profesionistas aficionados al arte musical. A finales de 1865, el entonces llamado “Club Filarmónico”, propuso a la Compañía de Ópera Biacchi la puesta en escena de *Ildegonda*, ópera de Melesio Morales (1838-1908), la cual, al ser rechazada, suscitó una protesta intelectual que culminó con la creación de la Sociedad Filarmónica Mexicana.³²

²⁷ *Diario del Gobierno*, Ciudad de México, t. XV, 9 de octubre de 1839, p. 36 (cfr. G. Saldívar, *op. cit.*, p. 145).

²⁸ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 70.

²⁹ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 146. Por su parte, John Lazos dice que el proyecto de Gómez estuvo activo hasta 1843 (véase J. Lazos, “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano...*op. cit.*, p. 200), y B. Zanolli dice que perduró hasta 1864, un año antes de que Gómez renunciara a su cargo como organista en la Catedral Metropolitana y se mudara a Tulancingo (véase B. Zanolli, *op. cit.*, p. 69).

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

³¹ O. Moreno, *op. cit.*, p. 28.

³² Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, pp. 520-521.

El 14 de enero de 1866, se constituyó el reglamento de la Sociedad que determinó como sus principales objetivos:

1. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales.
2. Procurar el progreso y adelantos de la música en México
3. Atender al bienestar de los profesores de música proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena conducta; y prefiriendo a sus hijos en la enseñanza de la música, que la sociedad filarmónica establece.³³

Las clases iniciaron el 1 de julio de 1866 y las condiciones para la admisión eran: ser mayor de 8 años, tener buenas costumbres, estar vacunado y saber cuando menos leer, escribir y las cuatro primeras reglas de la Aritmética. Entre las clases que se impartían, de manera gratuita, estaban: solfeo, canto, piano, instrumentos de arco, instrumentos de viento, armonía teórico-práctica, composición teórica, instrumentación y orquestación.³⁴ La meta de la sociedad fue “cultivar la música, estender [*sic*] su enseñanza, favorecer á los artistas desgraciados y endulzar los momentos de descanso de los socios, con los encantos de este arte; en una palabra, mezclar la utilidad con el recreo”.³⁵

A pesar de las críticas realizadas por algunos maestros particulares, quienes creían que el Conservatorio se robaría a sus alumnos, la Sociedad Filarmónica aclaró que su intención no era quitar alumnos, “sino beneficiar a los alumnos escasos de recursos que no pudieran costear sus estudios, por lo que se subrayaba que la enseñanza impartida por los miembros de la sociedad sería eminentemente gratuita, cuestión que corroboraba la postura liberal de la mayoría de los socios”.³⁶

³³ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866, p. 7. También se impartía en el Conservatorio idiomas, historia antigua y moderna, historia de la música y biografía de sus hombres célebres, acústica y fonografía, anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y el oído, arqueología de los instrumentos de música, y estética e historia comparada de los progresos de las artes.

³⁵ *La Armonía*, Ciudad de México, t. II, año I, núm. 6, 15 de enero de 1867, p. 41.

³⁶ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 85. Aunque el Conservatorio se sostenía gracias a la cuota que aportaban los socios, el Conservatorio también recibió el apoyo de Maximiliano de Habsburgo, quien le concedió a la institución el beneficio de la Lotería de la Enseñanza, y de Benito Juárez, quien le cedió a la institución el antiguo edificio de la Universidad. Sebastián Lerdo de Tejada también apoyó al Conservatorio con una subvención (véase O. Moreno, *op. cit.*, p. 39).

Más tarde, la fusión o adherencia de otras instituciones musicales particulares como la academia de música que sostenía el ayuntamiento capitalino, a cargo de Luz Oropeza (1827-1904), y la academia del presbítero Agustín Caballero, permitió al Conservatorio proyectarse como la primera escuela de música de importancia del país.

Desde su apertura en 1866, la Sociedad Filarmónica Mexicana continuó realizando las actividades que se había propuesto hasta 1877, fecha en que el Conservatorio fue nacionalizado y la Sociedad Filarmónica clausurada, a petición del entonces Secretario de Justicia, Ignacio Ramírez (1818-1879).³⁷

2.1.2 Instituciones y academias a cargo de particulares.

La “Escuela Mexicana de Música” fundada en 1839, estuvo a cargo primeramente de Joaquín Beristáin (1817-1839), y tras su muerte, del presbítero Agustín Caballero, sacerdote y músico de la Colegiata de Guadalupe. Caballero logró mantener la escuela en funcionamiento por casi treinta años, antes de que, en 1866, se integrara al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana.³⁸ Por esta Academia, dice Saldívar, “pasaron los más destacados músicos educados en el segundo tercio del siglo XIX”,³⁹ entre los cuales se pueden mencionar a María Jesús Cepeda y Cosío, Eufrasia Amat, Antonio Aduna, Agustín Balderas y Melesio Morales.⁴⁰

En 1852, Caballero se asoció con el pianista y compositor Felipe Larios (1817-1875) para extender la enseñanza musical de su academia. Esto se refería al “sistema de acompañamiento”, el cual, según los mismos maestros, “no puede dejarse de percibir su utilidad y la precisión de aprenderlo; puesto que este sistema es el que conduce al perfecto conocimiento de la armonía, y que los preceptos de ésta son los únicos que deben observarse en la composición y en la profesión de organista, a las cuales sirve de base”.⁴¹

Entre otras escuelas a cargo de particulares se puede mencionar el Liceo Mexicano, dirigido por Ignacio Serrano, que tenía cursos para niños y niñas; la Academia de música para

³⁷ *Ibid.*, p. 36. En 1876 entre los miembros de la Sociedad se encontraba el presidente Sebastián Lerdo de Tejada. Cuando Porfirio Díaz llegó al poder, se le sugirió cerrar la Sociedad alegando que era un “club lerdista”.

³⁸ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 68. Caballero también cedió el edificio de su Academia, y fue designado el primer director del Conservatorio.

³⁹ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ B. Zanolli, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ *El Orden*, Ciudad de México, 2 de diciembre de 1852 (cfr. G. Saldívar, *op. cit.*, p. 28).

ambos sexos de Joaquín Luna y Montes de Oca (1808-1877) fundada en 1866; y el Instituto Primario de Idiomas, que en 1868, presentó una prueba de los adelantos positivos de sus alumnos “del octavo año de la fundación de este instituto”, en la cual se mencionaron las materias de música vocal y piano.⁴²

2.2 Enseñanza particular no institucionalizada.

A pesar de la creación de academias de música y de la enseñanza gratuita que ofrecía el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, muchos pianistas continuaban dedicándose a la enseñanza particular. Colocaban sus anuncios en los periódicos y en los Repertorios de Música y las clases se impartían en la casa del profesor o éste iba a las casas de los alumnos, como lo hace saber el anuncio siguiente de 1843:

D. Enrique Pérez, profesor de Canto y Piano, recién llegado á esta capital, se ofrece para dar lecciones de solfeo, piano y canto, en cuya enseñanza se ha ejercitado algunos años en España, de donde es natural [...] Irá a las casas donde gusten llamarlo, y además en su casa dará lección, juntándose el número de seis discípulos á la vez, para lo que señalarán las horas más convenientes á estos.⁴³

Generalmente los que se dedicaban a la enseñanza particular no eran exclusivamente pianistas, sino directores y compositores que aprovechaban sus conocimientos en el piano para impartir clases. Éste era el caso de “el maestro Fattori, director de la Gran Ópera”, quien “ha ido a ofrecer al público sus lecciones de canto y piano”,⁴⁴ y de Antonio Díaz Martínez, “recientemente llegado de los Estados Unidos, maestro de inglés y de piano”, quien en 1869 ofrecía “sus servicios á los habitantes de esta capital”.⁴⁵

En otras ocasiones, los mismos maestros del Conservatorio anunciaban sus clases particulares, como por ejemplo, Antonio María Carrasco (1807-1898), artista filarmónico,

⁴² *La Revista Universal*, Ciudad de México, t. II, núm. 136, 7 de enero de 1868, p. 4. En el anuncio se menciona que “se reciben externos, medios pupilos y pupilos, siendo el precio de los últimos de 18 pesos mensuales”.

⁴³ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, año II, trim. II, núm. 383, 2 de julio de 1843, p. 4.

⁴⁴ *La Orquesta*, Ciudad de México, t. I, núm. 27, 4 de marzo de 1865, p. 2.

⁴⁵ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año XXVI, t. VII, núm. 354, 20 de diciembre de 1869, p. 4.

quien en 1881 publicó varios anuncios de su cambio de casa “donde espera las órdenes de las personas que lo favorezcan con su elección” como maestro de piano.⁴⁶

3. Enseñanza de piano a la mujer.

En la sociedad novohispana, las familias de diferentes estratos sociales tenían un interés en que las mujeres desde niñas aprendieran música como parte constitutiva de su educación.⁴⁷

El objetivo no sólo era el deleite, sino que la música constituía “una profesión que les abre las puertas para su sostenimiento, ejerciendo la actividad de maestras, actrices, músicas solistas o ejecutantes en las orquestas, en teatros, colegios y conventos”.⁴⁸

Un ejemplo de esto es la escoleta de música del Convento de San Miguel de Belén, fundado en la Ciudad de México en 1740, “de donde han salido y salen anualmente Niñas cantoras y organistas, de donde se proveen los Conventos, no sólo de México sino de todo el Reyno”.⁴⁹

En la ciudad de Valladolid, hoy Morelia, el Colegio de Santa Rosa de Santa María, fundado en 1743, se dedicaba a la enseñanza de niñas entre diez y quince años de edad, españolas o criollas. La enseñanza abarcaba los estudios primarios, formación moral y preparación musical, en la que se incluía la enseñanza del clave y del clavicordio.⁵⁰

Miguel Bernal Jiménez, después de revisar la gran cantidad y elevada calidad de las obras encontradas en el Archivo Musical del Colegio, llegó a la conclusión de que la práctica musical tenía una gran importancia en el Colegio. Los documentos que Jiménez consultó especificaban que había “Escoleta de Música diaria” y por tal razón los padres de familia enviaban a sus hijas al Colegio para perfeccionarse en la música en poco tiempo.⁵¹ Aunque este Colegio siguió funcionando en el siglo XIX, pasó a la Junta Inspector de Instrucción

⁴⁶ *Voz de México*, Ciudad de México, t. XII, núm. 2, 4 de enero de 1881, p. 4.

⁴⁷ Josefina Muriel menciona a Jerónima de la Trinidad, natural de Celaya, quien aprendió a “tañer y bailar” en su hogar, “pues sus padres se habían preocupado en que aprendiese ambas cosas para que, agradando a los hombres, hiciese un buen matrimonio” (véase Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México: UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, p. 35).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado...*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰ J. Muriel, *op. cit.*, p. 303-304. También se les enseñaba a tocar el violín, el arpa y la flauta, además del canto.

⁵¹ Miguel Bernal Jiménez, *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*, México: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 11.

Pública y modernizó su enseñanza bajo el sistema lancasteriano. El Colegio llegó a su fin en 1870.⁵²

La escoleta de música de El Real Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, que abrió sus puertas en 1767,⁵³ tenía como objetivo atender a los actos religiosos y dar a las colegialas una profesión productiva.⁵⁴ La formalidad que tenían los estudios musicales en el colegio se dio a conocer cuando la mesa directiva propuso dividir en secciones la escoleta “habiéndose aumentado considerablemente el número de las niñas que se dedican a esta clase”.⁵⁵ La enseñanza musical consistía en clases de piano, solfeo y canto. La clase de piano se impartía tres veces cada semana, duraba una hora, y se dividía por secciones de acuerdo a los adelantos de las niñas. El objetivo seguía siendo “mas instructivo que de recreación para que de por resultado proporcionar a las niñas un decoroso y honesto modo de vivir, si alguna así lo deseara”.⁵⁶ Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo, hubo algunos cambios en el enfoque de la educación musical en los colegios femeninos y la enseñanza catedralicia poco a poco perdió importancia cediendo espacios a las escuelas seculares, particulares o públicas.

Fuera del ámbito catedralicio, la educación musical de la mujer en el siglo XIX de clases altas se realizaba en el hogar, con maestros particulares, con el fin de poseer los conocimientos necesarios para su participación en las reuniones familiares. Las mujeres de las clases medias o bajas, asistían a escuelas laicas, las cuales ponían en práctica “métodos pedagógicos mucho más avanzados que los que seguían las escuelas religiosas”.⁵⁷

En 1858 Miguel Azcárate, Gobernador del Distrito Federal y Presidente de la Compañía Lancasteriana estableció una Academia de Dibujo y Música para niñas pobres, y al año se implantó en la nueva escuela una clase de música. La institución docente estaba dirigida

⁵² J. Muriel, *op. cit.*, p. 307.

⁵³ Aunque este colegio estuvo dedicado en un inicio para las descendientes de vascos, desde su inauguración se admitieron niñas españolas y criollas novohispanas (véase *Ibid.*, p. 323).

⁵⁴ Este Colegio siguió funcionando hasta el siglo XIX, y en 1827 la dirección de Vizcaínas hizo una revaloración de las alumnas que en las primeras seis décadas de labores del colegio —de 1767 a 1827— habían sido admitidas gratuitamente en algunos conventos de México por su “aplicación y habilidad de escribir, contar, música y canto” (véase *Ibid.*, p. 325).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 327-328.

⁵⁷ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México: UNAM, IIE, 2002, p. 177.

por Luz Oropeza con 140 alumnas inscritas. Esta escuela, llamada “Academia de Música para Señoritas”, se adhirió a la Sociedad Filarmónica en 1867.⁵⁸

Las academias de música de José Antonio Gómez y Agustín Caballero también abrieron sus puertas a las mujeres. La pianista María Dorotea Losada fue destacada alumna de José Antonio Gómez, y María de Jesús Cepeda y Cosío (1823-1856) cantante y compositora de piezas para piano, estudió en la Academia de Agustín Caballero.⁵⁹

La creación de la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio significó un avance para la educación musical de la mujer, la cual podía acceder a las clases que se impartían de manera gratuita. Gabino F. Bustamante (1816-1871) mencionaba que uno de los objetivos de la Sociedad era proporcionar a las mujeres una profesión honorífica y productiva:

Todavía por desgracia entre nosotros, la educación de la mujer es sumamente defectuosa, y nuestras jóvenes no tienen hasta ahora mas expectativa que vivir bajo la dependencia absoluta del hombre, en todos los sentidos [...] La profesión que hoy les ofrece la sociedad filarmónica es de todo punto distinta de las que hasta ahora han abrazado [...] podrán muy bien, las que se sientan con capacidad de seguir por todos los ramos de la nueva carrera que se les abre, llegar á ser unas actrices, unas profesoras de piano, unas artistas.⁶⁰

En estos primeros años existía una clase especial “para señoras y niñas”, que era impartida por Tomás León.⁶¹ Para 1871, cuatro profesores impartían la clase de piano “para señoritas”, mientras que uno, impartía la clase de piano para hombres.⁶² A mediados de la década de los años setenta, la Sociedad Filarmónica Mexicana emprendió nuevas acciones

⁵⁸ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958, p. 89. Al incorporarse al Conservatorio, las alumnas de la Academia Municipal tuvieron que realizar un examen público (véase *La Armonía*, Ciudad de México, t. II, año I, núm. 6, 15 de enero de 1867, pp. 46-47).

⁵⁹ Para más información sobre las alumnas de Gómez y Caballero véase Yael Bitrán Goren, *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012, pp. 132-154.

⁶⁰ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 4, 15 de diciembre de 1866, pp. 25-26. Guadalupe Olmedo (1856-1896) fue de las alumnas sobresalientes que se desempeñó como pianista, compositora y maestra. Impartió clases en el Conservatorio y tuvo a su cargo la cátedra de “Piano para señoritas” (véase R. Miranda, “A tocar, señoritas”, *op. cit.*, pp. 116-117).

⁶¹ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866, p. 7.

⁶² B. Zanolli, *op. cit.*, p. 112.

para apoyar la educación de la mujer, estableciendo la enseñanza secundaria y profesional para sus alumnas.⁶³

Sin embargo, en el plan general del periodo entre 1881 y 1883, Alfredo Bablot (1827-1892)⁶⁴ expuso algunas condiciones sobre las alumnas, prefiriendo a profesoras para la clase de niñas y señoritas,⁶⁵ y señalando que “en ninguna de las clases estarán reunidos alumnos de distinto sexo”.⁶⁶ Bablot también proponía incluir la materia de Gráfica musical, como “profesión de copiante de música”, la cual “es especialmente adecuado a la índole de la mujer, porque no es fatigoso y se presta a sus aptitudes de paciencia y minuciosidad en sus labores, a sus hábitos tranquilos, y a su particular inclinación a la vida del hogar”.⁶⁷

Muchas mujeres de mediados de siglo también se dedicaron a impartir clases, como la Sra. Enriqueta Osthau, que se anunciaba “para dar lecciones de piano e inglés”.⁶⁸ En ocasiones se anunciaban poniendo énfasis en su sexo, lo que constituía una ventaja para algunos padres que no permitían maestros para sus hijas:

Se da razón de una señorita que ofrece dar lecciones de piano y que no sólo posee á fondo los conocimientos y la práctica que para ello se requiere, sino que está adornada de las más bellas cualidades de carácter y de educación, á propósito para que sus alumnas le cobren afecto y saquen provecho de su enseñanza se la recomendamos, pues, como una feliz proporción, á los padres y madres de familia que para la instrucción musical de sus hijas prefieran ocupar personas del bello sexo.⁶⁹

En 1879, la Secretaría de Justicia publicó el reglamento para la enseñanza de música en las Escuelas Nacionales primarias de niñas, secundarias de niñas y la de perfeccionamiento de

⁶³ *Ibid.*, p. 139. Para una lista de las primeras pianistas y profesoras del Conservatorio véase también E. Pulido, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁴ Conservatorio Nacional de Música. Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública (1881-1883), Documento No. 134: Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música. París: Alphonse Leduc, 1880, pp. 138-139.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁸ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. V, núm. 154, 25 de diciembre de 1867, p. 4.

⁶⁹ *La Orquesta*, Ciudad de México, tercera época, t. III, núm. 78, 28 de septiembre de 1870, p. 4.

instrucción primaria anexa á ella, en donde se reducen las materias musicales a perfeccionamiento de solfeo, piano y canto.⁷⁰

Otras escuelas para niñas en donde se enseñaba música eran la Escuela Secundaria de niñas, El Colegio de Paz, y la Escuela de Artes y oficios para mujeres, todas éstas apoyadas por el Gobierno.

A pesar de la intención por parte de algunas Instituciones de dar una buena educación a la mujer, las materias que se impartían debían ser apropiadas para su sexo, como dibujo, canto o piano, bordado, instrucción religiosa, aparte de geografía, historia, cálculo e idiomas. La educación en el siglo XIX estuvo enfocada principalmente en que la mujer adquiriera una cultura que la llevara a cumplir su papel como madre y esposa, y la música formaba parte de este objetivo.⁷¹

4. Formalización de la enseñanza del piano en México.

4.1. Planes de estudio.

Con la creación del Conservatorio de Música en 1866, el sustento teórico cobró mucha importancia. En el programa de estudios existía el interés de formar a los alumnos dentro de un concepto de educación humanística, en el que se percibía la influencia de la corriente filosófica del positivismo.⁷² En *La Armonía*, revista de la Sociedad Filarmónica, se publicaban no sólo artículos sobre música, sino sobre otras materias de interés general. En el artículo “La música y las ciencias”, se menciona uno de los objetivos de la revista:

La *Armonía* tiende á difundir, en cuanto sea posible, los conocimientos musicales, y relacionándose estos con varias ciencias, cuidará de publicar en lo sucesivo artículos que, á la vez que llenen aquellas miras especulativas, sean instructivos para los alumnos del Conservatorio y para los amantes del arte que estén deseosos de analizar las razones fisiológicas é ideológicas de los grandes efectos que produce la música teórica y práctica, y que anhelen iniciarse á los secretos primordiales de su estética.⁷³

⁷⁰ *Legislación Mexicana*, Ciudad de México, núm. 7940, 1 de enero de 1879, pp. 723-724.

⁷¹ M. Galí Boadella, *op. cit.*, p. 487.

⁷² B. Zanolli, *op. cit.*, pp. 89-91.

⁷³ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 3, 1 de diciembre de 1866, p. 19.

Por esta misma razón, se propuso que cada profesor del Conservatorio redactara su propio libro de texto, sin embargo, sólo algunos lo hicieron.⁷⁴ Gabino F. Bustamante, quien escribió algunos artículos para la revista, puso de manifiesto la preferencia de la práctica sobre la teoría que hasta entonces había tenido la educación musical:

Porque este arte sublime, este arte-ciencia se ha enseñado y comprendido por lo comun, como arte mecánico. Se ha ejercido y especulado sobre la parte gimnástica, olvidando y aun desconociendo la parte estética; es decir que se ha despreciado el enlace íntimo que tiene con lo bello y o sublime, con el sentimiento y la inteligencia, con el corazón y con el cerebro.⁷⁵

Para 1869, Melesio Morales ingresó como catedrático al Conservatorio tras una estancia de tres años en Europa, sustituyendo a los maestros Felipe Larios (1817-1875) y Aniceto Ortega (1825-1875) en las materias de armonía teórico-práctica y composición teórica.⁷⁶ Morales, quien llegó con una clara influencia europea, realizó cambios significativos en la enseñanza musical. La primera modificación, realizada en 1871, distribuía los estudios artísticos en cuatro años, sin embargo, este concepto no funcionó y en el plan correspondiente a 1873, se cambió a un modelo basado en dos tipos de estudio, preparatorios y superiores. Los músicos debían cursar tres años iniciales en los preparatorios antes de acceder a los estudios superiores, en los cuales, se haría una distinción por secciones: estudios vocales, instrumentales y técnicos.⁷⁷

En el periodo directivo de Antonio Balderas (1824-1887), que abarcó de 1877 a 1882, no hubo muchos cambios en cuanto al plan de estudios, sin embargo en esta fecha se realizó la

⁷⁴ Como ejemplo se puede mencionar al *Método de armonía teórico-práctico* (1866) de Felipe Larios, *Elementos de anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y el oído, para uso de los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (1866) de Gabino Bustamante, y el *Tratado de notación* (1868) de Manuel Siliceo (véase B. Zanolli, *op. cit.*, p. 98).

⁷⁵ *La Armonía*, Ciudad de México, t. I, año I, núm. 4, 15 de diciembre de 1866, p. 25.

⁷⁶ En este año, una nueva disciplina se había incorporado a los estudios musicales, inaugurándose así la Sección del Conservatorio Dramático, basado en el modelo del *Conservatoire de Musique et Déclamation* francés del siglo XVIII (véase B. Zanolli, *op. cit.*, pp. 109-111).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113. Los técnicos abarcaban los estudios para ser pianistas o compositores y duraban seis años.

nacionalización del Conservatorio, la cual significó un avance “en general para la educación pública, de manera particular para la enseñanza artística en México”.⁷⁸

4.2. Métodos extranjeros de enseñanza.

En 1866, año en que comienzan las clases en el Conservatorio, la materia de piano la impartía Tomás León, con Julio Ituarte (1845-1905) como auxiliar.⁷⁹ De estos primeros años no se conocen los métodos de enseñanza.

Para 1883, se encontraban en la planta docente del Conservatorio, cuatro profesores y una profesora de piano, con un salario de \$300.⁸⁰ Los métodos que se incluyeron en el Inventario General de la Biblioteca de 1881-1883 fueron: Félix Le Couppey (1811-1887), *La escuela del piano*; Henri J. Bertini (1798-1876), *Gran método completo y progresivo de piano y Etudes caractéristiques pour le piano*; Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785-1853), *Encyclopédie du pianiste compositeur*; José Aranguren (1821-1902), *Método completo de piano*; Alfred Quidant (1815-1893), *Gymnastique des doigts des pianistes célèbres*; Johann Baptist Cramer (1771-1858), *Etudes pour le piano*; Muzio Clementi (1752-1832), *Gradus ad Parnassum ou l'Art de jouer le piano*; y Sigmund Lebert (1821-1884) y Ludwig Stark (1831-1884), *Gran Método teórico-práctico per lo estudio del Piano forte*.⁸¹ En 1889, además de los métodos anteriormente mencionados, se agregaron *Estudios Característicos* de Ignaz Moscheles (1794-1870), *Estudios trascendentales* de Franz Liszt (1811-1856), así como Estudios de Paganini-Liszt, Camile Saint-Saëns (1835-1921), Antón Rubinstein (1829-1894), y Frédéric Chopin (1810-1849).⁸²

Estas obras extranjeras utilizadas en los planes de estudio del Conservatorio, y por los profesores de distintas Academias, se encontraban a la venta en los diferentes Repertorios de Música de la ciudad. Los métodos de Clementi y Cramer, se anunciaban en periódicos

⁷⁸ *Ibid.*, p. 146. Hasta 1877 el Estado no había reconocido escuela alguna para la enseñanza profesional de la música.

⁷⁹ B. Zanolli, *op. cit.*, pp. 88-90.

⁸⁰ *Legislación Mexicana*, Ciudad de México, núm. 8728, 7 de enero de 1883, p. 445. Entre los profesores de la cátedra de piano se encontraban Josefina D. Barroso, Antonio Carrasco (1807-1898), Francisco Contreras (1849-1909) y Melesio Morales (véase B. Zanolli, *op. cit.*, p. 174).

⁸¹ Conservatorio Nacional de Música. Memoria..., *op. cit.*, p. 139.

⁸² B. Zanolli, *op. cit.*, p. 198.

desde 1827,⁸³ y las “100 lecciones completas” de Carl Czerny (1791-1857) se vendían desde 1835.⁸⁴

5. Tratados teóricos de autores mexicanos.

A partir de la *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* de Gabriel Saldívar se conocen algunos métodos de autores mexicanos publicados en el siglo XIX. Estos materiales, al igual que mucha de la música escrita en este periodo, se encuentran perdidos, incompletos, o son de difícil acceso. El objetivo del análisis de los trabajos teóricos de la época es encontrar la relación de los métodos con el programa de estudio de algún Colegio o Academia filarmónica, y si fueron reeditados o publicados en los catálogos de los Repertorios de Música, al igual que hacer patente la contribución que en el siglo XIX los intérpretes del clave o fortepiano hicieron en el desarrollo de la teoría de la enseñanza musical.

5.1. *Lecciones de clave y principios de armonía* de Benito Bails (1775) en la enseñanza de piano en México.

En el prólogo a los *Elementos de Música*,⁸⁵ publicado en 1823, Mariano Elízaga menciona los tratados que sirvieron de base para su enseñanza catedralicia, como “las lecciones de clave de D. Benito Bails”.⁸⁶ Esta obra, titulada *Lecciones de clave y principios de armonía*,⁸⁷ circuló en la Ciudad de México en las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX,⁸⁸ y es una traducción y adaptación del libro *Leçons de Clavecin, & Principes d'Harmonie*, publicado en París en 1771.⁸⁹

⁸³ *El Sol*, Ciudad de México, año V, núm. 1543, 28 de agosto de 1827, p. 3320.

⁸⁴ *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, Ciudad de México, t. I, núm. 38, 19 de marzo de 1835, p. 154. En 1881, en la casa de J. Rivera se anunciaban las obras elementales de Le Couppey, Czerny, Bertini y Henry Lemoine (véase *El Telégrafo*, Ciudad de México, año I, núm. 120, 7 de julio de 1881, p. 4).

⁸⁵ *Elementos de Música ordenados por Don Mariano Elízaga*. México 1823. Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio Biblioteca Nacional (véase G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 127-139. Saldívar incluye una biografía y bibliografía del autor, y reproduce el prólogo de la obra).

⁸⁶ Elízaga también menciona “las teorías de Kinker, Lorenti y Nazarre” (véase *Ibid.*, p. 129).

⁸⁷ Benito Bails, *Lecciones de clave y principios de armonía*, Madrid, Joachim Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1775. Hay una copia de este método en el Fondo Reservado de la Biblioteca del CNA, (agradezco al CENIDIM / INBA el haberme proporcionado una copia de este material).

⁸⁸ *Gaceta de México*, tomo XIV, núm. 82, 3 de octubre de 1807, p. 652.

⁸⁹ Benito Bails menciona que la obra de la que hizo la traducción fue escrita por un “alemán de apellido Bemetzrieder” y tiene como objetivo “enseñar en poco tiempo la modulación ó la composición en el clave

Esta obra podría haber sido uno de los métodos utilizados para la enseñanza de clave en el Colegio de Infantes, y una copia completa del tratado, hecha a mano y encontrada en Oaxaca, podría sugerir su utilización para la enseñanza de piano entrado el siglo XIX (imagen 1).⁹⁰

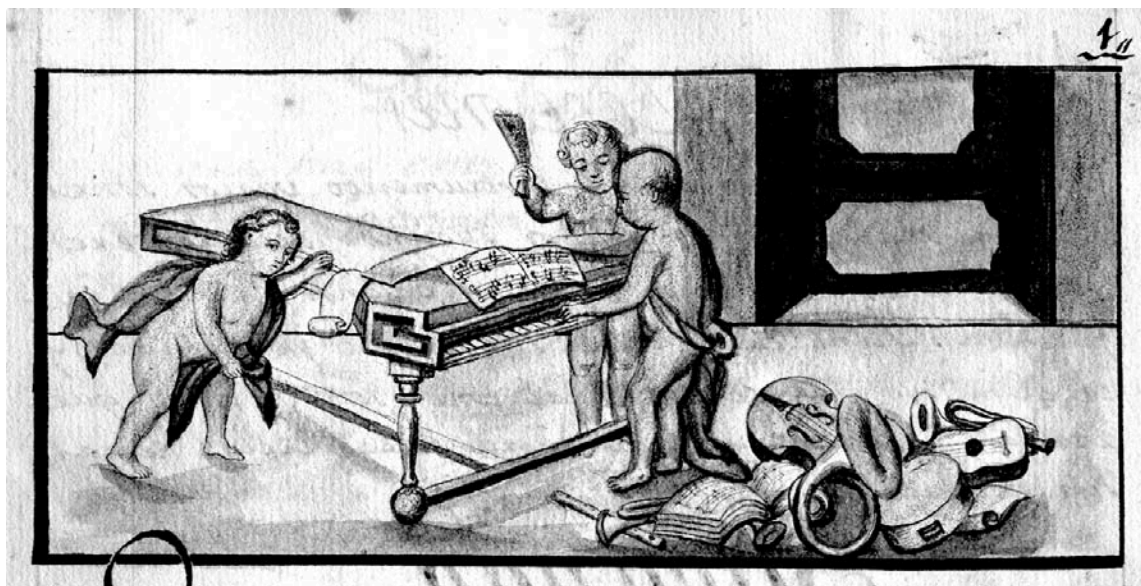


Imagen 1. Benito Bails. *Lecciones de clave y principios de armonía*, 1775, carátula, encuadernado en el taller de Antonio Salanueva, Oaxaca, México.

Este método, está orientado, en su mayor parte, a la teoría musical, en el que se explican los signos musicales, notas, escalas. En ningún momento se habla propiamente de la técnica del clave, de la posición de la mano o de la manera de tocar, salvo la lección dedicada a las escalas, en la que se explica la manera de construir una escala mayor y menor, y se da una pequeña sugerencia para tocarlas, mencionando la importancia de la digitación:

El que desea tocar bien ha de saber con qué dedos se han de tocar las diferentes notas de cada escala [...] y es aquel que dá mayor facilidad para correr las diferentes escalas, sin que

[...] desde los primeros rudimentos de la Música, hasta componer de repente” (véase B. Bails, prólogo, *op. cit.*).

⁹⁰ Ma. Isabel Grañén Porrúa (coord.), *Las joyas bibliográficas de la Universidad “Benito Juárez” de Oaxaca*, Exposición Instituto de artes gráficas de Oaxaca, abril, 1996, México: Fomento Cultural Banamex, 1996, p. 90.

la mano ó los dedos tengan que dar brincos, y estar en una posición ó penosa ó desagradable á la vista.⁹¹

Más adelante, el autor, al referirse a las escalas dice: “se han de tocar muchísimo; este ejercicio estampará en la memoria el número de sostenidos y bemoles peculiares á cada modulación, pone, como dicen, el teclado en la uña, dá agilidad á los dedos, los acostumbra á su verdadera marcha, y proporciona hacer progresos rápidos y fáciles”.⁹²

5.2. Nuevo método para piano de José Antonio Gómez (1843).

La copia o la adaptación de métodos extranjeros era una práctica común entre los pedagogos mexicanos. Algunos adaptaban los tratados a las necesidades propias de la época y, en ocasiones, hacían una compilación de varios métodos a la vez. En ese punto es evidente el trabajo de José Antonio Gómez, quien publicó el *Nuevo método de piano*. Este método no fue la única obra pedagógica que Gómez realizó: en 1832 ya había publicado su *Gramatica razonada musical*,⁹³ y un impreso de música litográfico titulado: *Escalas, ejercicios y lecciones para los principiantes sobre temas de Rossini para piano*.⁹⁴

En 1843 Gómez publicó el prospecto de un periódico musical titulado: *El Instructor Filarmónico* en el que incluyó un *Nuevo método para piano*.⁹⁵ Este periódico se anunció de la siguiente manera: “Se ha terminado el primer tomo de esta hermosa obra que contiene una colección de piezas escogidas para piano y canto, piano y vihuela, piano y flauta y para

⁹¹ Al transcribir las escalas mayores y menores, para la mano derecha y para la mano izquierda, utiliza la digitación “moderna” de la escala, es decir 1-2-3-1-2-3-4-5 para la mano derecha y 5-4-3-2-1-3-2-1 para la mano izquierda. (véase B. Bails, *op. cit.*, pp. 41-42).

⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁹³ *Gramatica Razonada / Musical / compuesta en forma de dialogos para los principiantes. Dedicada y publicada en México, para el bello sexo* (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 142).

⁹⁴ *El Sol*, Ciudad de México, año IV, núm. 1085, 29 de julio de 1832, p. 4348. En la Catedral Metropolitana de México se encuentra un método sin fecha titulado: *Nuevo método de piano. Escalas, ejercicios y lecciones para los principiantes, sobre temas de Bellini y Donizetti* por José Antonio Gómez. Rosa Zavala, al mencionar brevemente este trabajo, dice que es “un método sencillo y breve, que aporta elementos básicos en el inicio del estudio del piano. Sus escalas y ejercicios están enfocados a proporcionar la técnica necesaria para poder ejecutar al final las lecciones basadas en las obras de Bellini y Donizetti” (véase Rosa Cristina Zavala Soto, *José Antonio Gómez. Compositor y maestro de música mexicano del siglo XIX*, tesis de licenciatura, México: UNAM, 2009, p. 24).

⁹⁵ José Antonio Gómez, *Instructor Filarmónico. Nuevo método para piano*, primera parte, tomo I (véase G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 156-158).

piano solo; además comprende un tratado completo y bastante claro de la primera y segunda parte de la música”.⁹⁶

La publicación constaba de tres partes, de las cuales, la primera se concentraba en “los rudimentos del arte, con tal sencillez y claridad, que estén al alcance de toda clase de personas”, la segunda trataba “del acompañamiento, en que los Editores harán todo su esfuerzo para darlo a conocer en toda su extensión y aplicación respectiva”, y la tercera parte “comprenderá todo lo relativo al contrapunto ó composición, que es lo que forma la parte científica del arte”.⁹⁷ La importancia del sustento teórico se hace evidente en los objetivos del método de Gómez, quien en su Prospecto decía: “hasta hoy [...] no se ha trabajado lo bastante para difundir los conocimientos esenciales á la profesión de este arte encantador [...] de poner siquiera al alcance de toda persona los rudimentos que le son propios y peculiares”.⁹⁸

Este método, como lo dice su título, está tomado de varios autores. John Lazos expone que los autores en los que se basa Gómez para sus diferentes métodos son: Federico Moretti (1769-1839), Nicola Vaccai (1790-1848) y Josef Joaquín de Virués y Spíndola (1770-1840), sin embargo, menciona que aún no ha podido localizar la fuente directa del método de piano.⁹⁹

La primera parte del método trata sobre los elementos básicos de la música, como es la pauta, las líneas y espacios, las llaves, figuras rítmicas y signos de alteración. Después procede a explicar las notas, su orden en el pentagrama, y la diferencia entre las escalas diatónica y cromática. A diferencia del método de Bails, Gómez da más ejemplos musicales que explicaciones, y al hacer mención de la postura y posición de la mano, lo explica también a través de una ilustración (imagen 2).

⁹⁶ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, año II, núm. 673, 29 de agosto de 1843, p. 4.

⁹⁷ Las primeras dos partes llevan un subtítulo que es *Nuevo método para piano*, están escritas a mano y conforman el primer tomo. El segundo tomo se conforma únicamente de la tercera parte, de mayor extensión y sin ilustraciones musicales. Saldívar sólo encontró un ejemplar de la tercera parte (véase G. Saldívar, *op. cit.*, pp. 160-161). Rosa Zavala encontró el manuscrito de la tercera parte en el Archivo de la Mitra de la Catedral de Tulancingo (véase R. Zavala, *op. cit.*, p. 30).

⁹⁸ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁹ John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olguín y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente”, en Arturo Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México: CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013, p. 226.



Imagen 2. José Antonio Gómez, *Instructor Filarmónico, Nuevo método para piano*, primera parte, tomo I, 1843, p. 3v.

La imagen, que probablemente sea una copia de otro método, representa al piano con fidelidad, y al mostrar a una mujer, hace evidente el tipo de público al que Gómez se dirigía.¹⁰⁰

Las “Reglas para sentarse al piano” muestran la técnica pianística que, posiblemente, se enseñaba y se difundía en México a mitad del siglo XIX:

- 1^a. El cuerpo estará derecho.
- 2^a. La distancia que debe haber de la silla al Piano será de un pie.

¹⁰⁰ En el mismo Prospecto del periódico musical Gómez había escrito: “muchas hay que desean ardientemente instruírse a fondo en las nociones preliminares: muchas son también las que poseyendo ya esos conocimientos, apetenen un grado mayor de instrucción [...] Muchas de ellas viven [...] sin poder tener a la mano un maestro que les transmita las nociones que desean [...] luchan con el sentimiento de no poder pagar, por su escasa fortuna, a un sujeto inteligente y capaz de instruírlos” (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 159).

- 3ª. Se doblará el codo naturalmente de modo que se pueda tirar una horizontal de la punta de este á la superficie de las teclas graduandose por esto la altura del asiento.
- 4ª. Las muñecas deven estar un poco mas elevadas que los codos á fin de que estas dominen al teclado.
- 5ª. Los dedos se trendran recojidos en tal disposición que la forma de la mano sea redonda.
- 6ª. El dedo pulgar nunca se tendra fuera del teclado.
- 7ª. Los dedos se contarán comenzando por el mismo dedo pulgar.¹⁰¹

Una vez que Gómez ilustra la manera de sentarse al piano y la posición de la mano, procede a explicar sobre las escalas mayores y menores de la escala diatónica. Reproduciendo todas las escalas mayores con su relativo menor, para ambas manos, con digitaciones, con extensión de una octava de ida y vuelta para terminar con una cadencia, utilizando las claves de sol y fa.¹⁰²

Después el autor continúa explicando los distintos signos de la música, como el compás binario y ternario, qué figuras entran en cada uno, tresillos, seisillos, adornos, apoyaturas, abreviaturas, tremolo, silencios, stacatto, trinos, y síncopas. Aunque todos los términos los describe con claridad y coloca una ilustración que ejemplifica cómo deben tocarse, en muy pocas ocasiones da una explicación del movimiento de la mano o del ataque que debe realizarse. Por ejemplo, al hablar de la ligadura explica: “cuando se encuentra puesta en diversas notas se mantendrá o ligará con los dedos muy apoyados sobre las teclas y no se abandonará ninguna hasta que el dedo esté puesto sobre la que sigue”.¹⁰³

No obstante una amplia difusión que debió tener el *Nuevo método de piano* de Gómez, la única referencia de su empleo en una institución de enseñanza corresponde al Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas, cuyo acervo musical histórico preserva un ejemplar de este tratado.¹⁰⁴

¹⁰¹ J. Gómez, *Instructor Filarmónico. Nuevo Método para piano*, primera parte, tomo I, p. 3v.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 4-5. A pesar de colocar todas las escalas mayores y menores, en ningún momento dice cómo deben de tocarse, a diferencia del método de Benito Bails, aunque sí les pone la digitación utilizada hasta el día de hoy, y las coloca juntas, es decir mano izquierda con derecha.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁴ Guía general del Archivo Histórico “José María Bassagoiti Noriega”, del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, p. 64. En esta referencia, el autor de esta obra es referido como Juan Antonio Gómez.

5.3. Teoría general de la música para piano y canto de Manuel Bustamante (1883).

Otro trabajo teórico de finales del siglo XIX es la *Teoría general de la música para piano y canto* de Manuel Bustamante publicado en 1883.¹⁰⁵ Esta obra, a pesar de estar dedicada a los discípulos de canto de Bustamante, contiene “las reglas más importantes para tocar el piano” y a lo largo del libro habla de algunas dificultades técnicas propias del piano.¹⁰⁶

En algunos temas el autor abunda un poco más, como por ejemplo, cuando habla de la sustitución de dedos reproduce un ejercicio inventado por el pianista Sigismund Thalberg (1812-1871).¹⁰⁷ Sobre “las reglas más importantes para tocar el piano”, al igual que Gómez, Bustamante menciona la importancia de la silla y de la posición natural del cuerpo, a saber:

De la silla al piano debe haber una distancia natural y proporcionada al tamaño de la persona. El cuerpo ha de estar recto, el pecho saliente, los brazos caídos de un modo natural, procurando que al tocar no se muevan hacia delante ó hácia atrás cuando se toquen escalas, y cuidando de que los codos no se levanten.¹⁰⁸

Sobre la posición de los dedos, repite la posición de Gómez, de los dedos redondos y sin pisar la orilla del teclado. Sugiere, para el estudio de las escalas, que el movimiento sea exclusivamente digital, sin involucrar a la muñeca:

Para tocar escalas es preciso no mover las muñecas, sino articular puramente con los dedos, pues si toman parte aquellas, se pierde la fuerza, y por consiguiente, la velocidad y la igualdad. Se debe pasar el primer dedo por debajo de los otros, y el tercer ó cuarto por encima del primero, procurando que no haya movimiento en la muñeca, como ya se dijo.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Manuel Bustamante, *Teoría general de la música para piano y canto*, México: Imprenta de Aguilar e Hijos, 1883. Este trabajo se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca del CNA (agradezco al CENIDIM / INBA el haberme proporcionado una copia de este material).

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 44-48.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 54-55

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁹ *Idem.*

Sobre los pasajes de octavas, Bustamante dice: “se articulará con la muñeca, sin que tome parte el brazo” y sobre el uso de pedal, “debe ser arreglado y justo [...] Es necesario soltarlo inmediatamente que se encuentre el signo [...] o cuando se cambia de armonía en el bajo”.¹¹⁰

5.4. 16 reglas para sentarse a tocar el piano colocándose de manera conveniente de Melesio Morales (1904).

La obra de Melesio Morales, publicada en 1904, cierra el escaso corpus de material didáctico para la enseñanza de piano en el siglo XIX. La pequeña obra titulada *16 reglas para sentarse a tocar el piano colocándose de manera conveniente*¹¹¹ fue escrita en respuesta al proyecto de reorganización del Conservatorio Nacional propuesto por Alfredo Bablot en 1882. En este proyecto, el entonces director criticaba fuertemente la cátedra de piano diciendo que:

Para el piano hay cinco profesores, pero entre sus discípulos difícilmente se encontrarán algunos que supieran sentarse ante el teclado, colocar correctamente en él las manos, hundir suavemente la nota con la sola presión de los dedos, articular la melodía, usar convenientemente de los pedales, ligar, producir acordes simultáneos y hacer cantar el instrumento.¹¹²

La molestia de Morales fue tan grande por este comentario, que decidió escribir sus reglas para sentarse al piano las cuales “sirvieron de norma a los profesores para sus enseñanzas”.¹¹³

La obra de Morales es pequeña en extensión y no puede considerarse un tratado o método para piano,¹¹⁴ sin embargo, a partir de sus reglas, se puede deducir la técnica pianística que poseía Morales y la que, posiblemente, enseñaba a sus alumnos. De la regla primera a la quinta, Morales habla de la manera de sentarse al piano y colocar los brazos, siendo más

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹¹ Melesio Morales, “El Conservatorio: reminiscencias”, en Áurea Maya (ed.), *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, México: CENIDIM/INBA, 1994, pp. 116-128.

¹¹² Conservatorio Nacional de Música. Memoria..., *op. cit.*, p. 36.

¹¹³ M. Morales, “El Conservatorio: reminiscencias”, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁴ Consuelo Carredano dice que esta pequeña obra representa uno de tantos trabajos en donde los pianistas y profesores desarrollaron sus propios “estudios mecánicos, estudios diarios, estudios para los cinco dedos (véase C. Carredano, “El piano”, *op. cit.*, p. 238).

específico que Gómez, al señalar que el banquillo debe estar a 20 centímetros del piano, frente al re de la cuarta octava, y que la distancia se precisará al inclinar su cuerpo “abriendo los brazos y extendiéndolos hasta alcanzar por ambos lados, con los dedos meñiques, el La y el Do, teclas últimas”.¹¹⁵ También coincide con Gómez en lo que respecta a la posición de los brazos, los cuales, según ambos autores, deben crear una horizontal con la superficie de las teclas blancas, permaneciendo “quietos, algo móviles los antebrazos y muy sueltas las falanges”.¹¹⁶

Sobre la posición de la mano, en la regla sexta, Morales pide que formen “curva cada una”, teniendo siempre “en hueco las palmas” para realizar sucesiones de sextas, octavas y porque facilitan el paso del pulgar en las escalas. Las reglas ocho y nueve se refieren a distintos tipos de ataque, de los que dice:

Los goznes de los puños deben estar muy flexibles en el “picado”, cada antebrazo firme en el “acentuado” y el total de las extremidades superiores con poderosa intervención de fuerza en los efectos de gran sonoridad. El “*Staccato*” suave, pertenece a la agilidad de los dedos; el “*Staccato*” acentuado, a la de las manos, movidas por los puños, y el “*Staccato*” fortísimo, a la de los brazos. Diferéncianse el picado o “*picchettato*” del destacado o “*Staccato*” en que aquél se ejecuta acompañado de pedal y éste sin él.¹¹⁷

Las últimas dos reglas se refieren a la posición natural del cuerpo, una vez más siendo específico en la posición de las rodillas, las cuales no deben estar muy separadas. Morales hace mención de los tres pedales, y pide que los pianistas eviten “los ademanes y contorsiones innecesarias, por ser de pésimo afecto, así como la completa inmovilidad diciendo: “la expresión musical permite, y aun necesita, de ciertas manifestaciones exteriores, tranquilas y sin afectación, excitadas por el sentir de lo bello; pero a condición de que sean verdaderas y espontáneas”.¹¹⁸

Morales termina su obra diciendo: “hasta aquí las reglas que sirvieron de base a la enseñanza de piano en el Conservatorio”,¹¹⁹ y transcribe las opiniones recibidas de algunos

¹¹⁵ M. Morales, “El Conservatorio: reminiscencias”, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁹ *Idem.*

profesores del Conservatorio, como Vicente Mañas (1848-1927), Carlos J. Meneses (1863-1929), Julio Ituarte y Ernesto Elorduy (1854-1913), quienes habían probado y tenían la intención de utilizar la obra de Morales.¹²⁰

La enseñanza del piano en el siglo XIX, así como los métodos que se utilizaron para este propósito aún es un tema del cual queda mucho por investigar. Precisar la base teórica de la enseñanza del piano en México, de sus procesos de desarrollo y evolución, requiere de un estudio exhaustivo y riguroso de diferentes fuentes, tales como: el repertorio en boga, tratados teóricos y publicaciones periódicas, así como de fuentes visuales que representan dicho instrumento como parte de la vida de la sociedad mexicana.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 125-128.

CAPÍTULO III

EL PIANO EN LA ICONOGRAFÍA MUSICAL MEXICANA DEL SIGLO XIX

1. El papel de iconografía musical en el estudio de la música del pasado.

La iconografía es la disciplina humanística que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto a su forma, diferenciando así el contenido temático o significado de la forma.¹ El origen etimológico de la palabra consta de dos vocablos de origen griego: *eikón* (imagen) y *gráphein* (descripción). Se trata por lo tanto de una disciplina consistente en la descripción de imágenes y la revelación del contenido.² El desarrollo de la teoría moderna de la iconografía dio inicio a partir del trabajo del historiador de arte Aby Warburg (1866-1968) y su discípulo Erwin Panofsky (1892-1968), quien en 1939 sistematizó la base metodológica de la iconografía. El método de Panofsky se centra en la comprensión de los significados de la obra de arte a partir de tres “actos de interpretación” jerarquizados en los siguientes niveles:

- a) descripción pre-iconográfica, que consiste en esclarecer el contenido primario de la obra, a través de la experiencia práctica para reconocer o describir objetos y acciones.
- b) análisis iconográfico o el contenido temático secundario, que constituye el mundo de las imágenes, historias y alegorías, y se interpreta al tener familiaridad con fuentes literarias, y con temas y conceptos específicos.
- c) interpretación iconológica o “iconográfica en un sentido más profundo”, en la que se busca el significado intrínseco o contenido y constituye el mundo de los valores “simbólicos”.³

La iconografía musical, según el musicólogo Howard M. Brown, es “la rama de la historia de la música que se dedica al análisis y a la interpretación del contenido musical en las

¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Universidad, 2002, p. 13.

² Miguel Antonio Castiñeras González, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona: Editorial Ariel, 2008, p. 31.

³ E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 13-25.

obras de arte”.⁴ Desde el Renacimiento, los artistas italianos utilizaban como fuente para sus pinturas las representaciones de instrumentos y escenas musicales antiguas encontradas en jarrones, esculturas, relieves, monedas, sarcófagos, mosaicos y frescos.⁵ A finales del siglo XIX, con el desarrollo de la musicología como la “ciencia de la música”, las artes visuales empezaron a ser consideradas fuentes documentales de gran valor para el estudio de la música⁶ y han servido principalmente como fuente de información para el conocimiento de instrumentos antiguos y maneras de su interpretación.

Como “hermana menor” de la iconografía,⁷ la iconografía musical se ha servido del método de Panofsky, sin embargo, éste no ha cumplido con los “designios fundamentales de un método adecuado” para esta disciplina al no ser específico para el problema que investiga. El método de Panofsky no ha podido dotar al musicólogo o historiador de pautas claras y precisas que “guíen a la consecución de evidencias musicológicas a partir de una acertada lectura de imágenes”.⁸

Emmanuel Winternitz (1898-1983), uno de los pilares de la iconografía musical, habló de las evidencias o pruebas que la imagen de la música puede aportar al musicólogo y esbozó algunas pautas básicas para una mejor lectura de imágenes con contenido musical. Winternitz consideraba de un supremo valor documental a las artes visuales que podían proveer información sobre intérpretes, prácticas interpretativas, tipos de público, lugares de ejecución, escenarios, papel social del músico o instrumento, simbolismo y alegoría de la música.⁹ Los puntos básicos de Winternitz para la interpretación de imágenes se resumen en:

⁴ Howard M. Brown, “Iconography of music”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 11.

⁵ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 26.

⁶ Thomas F. Heck, *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, USA: University of Rochester Press, 1999, p. 92.

⁷ Según Evguenia Roubina, desde el nacimiento de esta nueva disciplina humanística, existe la disputa en relación a que si la iconografía musical debe considerarse “hermana menor de la iconografía”, ya que su campo de estudio son las obras de arte, o “hija obediente de la musicología”, ya que recurre a las artes plásticas en busca de testimonios referentes a la estética y las prácticas musicales (véase Evguenia Roubina, “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”, *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Río de Janeiro, 2010, p. 1).

⁸ E. Roubina, *op. cit.*, p. 2.

⁹ E. Winternitz, *op. cit.*, pp. 36-37.

- interpretar la imagen críticamente y con la consideración de todos los factores que pudieran empañar la fidelidad de la representación de los objetos;
- evaluar la evidencia pictórica de manera metódica, viéndola no como un caso aislado, sino en su relación con una serie fiable de asuntos paralelos y abriendo un margen de confiabilidad a las variaciones locales o regionales en la construcción del instrumento o las prácticas de su ejecución en la época;
- distinguir de una forma sistemática entre los elementos funcionales y no funcionales de los instrumentos y entre aquellos no funcionales, los que se derivan de las modas decorativas o los vestigios atroficos de los que una vez fueron elementos funcionales.¹⁰

Tomando en cuenta las advertencias y la tabulación tentativa de Winternitz, musicólogos han categorizado las fuentes iconográficas para un estudio más preciso y completo. Howard M. Brown y Joan Lascelle en su manual publicado en 1972 sugieren tres tipos de testimonios musicales: historia y construcción de instrumentos musicales, formas de interpretación antiguas y, relación de la música con la cultura.¹¹ Thomas Heck, por su parte, considera cuatro categorías: retratos de compositores e intérpretes famosos, historia y desarrollo de instrumentos musicales, prácticas interpretativas, y el papel y lugar histórico-social asignado a la música.¹²

La musicóloga española Rosario Álvarez, en un primer acercamiento al estudio de la iconografía musical en Latinoamérica, considera que, además de dar a conocer los instrumentos en uso de cada época, las técnicas de ejecución y el entorno social de compositores e intérpretes, las imágenes visuales ayudan a entender “lo que pensaban sobre la música los artistas plásticos” y “la sociedad receptora de esas obras de arte”.¹³ Álvarez propone tomar en cuenta tres factores para valorar de forma objetiva el contenido musical de las imágenes: factores formales, temáticos e históricos, sociales o religiosos. En el estudio citado, la autora se limita al análisis de los factores formales que inciden en la obra

¹⁰ E. Winternitz, *op. cit.*, p. 42 (cfr. E. Roubina, *op. cit.*, pp. 2-3).

¹¹ Howard Brown and Joan Lascelle, *Musical Iconography: a Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*, Cambridge: Harvard University Press, 1972, p. 3.

¹² T. Heck, *op. cit.*, p. 92.

¹³ Rosario Álvarez, *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*, Washington: OEA/OAS, 1993, p. 5.

de arte, como son los medios materiales, el estilo y la estética de la obra, así como los procedimientos del trabajo y las limitaciones del artista.¹⁴

Antonio Baldassarre dice que, a pesar de la creación del *Répertoire International d'Iconographie Musicale*, en 1972, y del reciente interés hacia la disciplina por parte de musicólogos alrededor del mundo, el estudio de la iconografía musical aún carece de una base metodológica y, como consecuencia, su estudio se basa más en afirmaciones y suposiciones que en reflexiones teóricas.¹⁵

La investigadora Evguenia Roubina, quien considera que las imágenes con contenido musical son fuentes valiosas e insustituibles para el estudio de la música, está construyendo un nuevo método de investigación en iconografía musical.¹⁶ Este método propone:

diseñar instrumentos idóneos para el análisis de las fuentes iconográficas y la interpretación de la información que éste podría arrojar como: reglas para la descodificación del mensaje visual, criterios de evaluación de confiabilidad de testimonios iconográficos y, normas para la tipificación de las pruebas que se pueden obtener por esta vía.¹⁷

Roubina sugiere, primeramente, diferenciar entre dos tipos de iconografía musical: la personal, relacionada con un personaje específico, compositor o intérprete, y la general, relacionada con todo tipo de fenómenos musicales en diferentes países y épocas. En cada una de esas categorías, según esta autora, pueden diferenciarse cuatro tipos de evidencias que éstas ofrecen:

- Organológicas, que proporcionan información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, usos y técnicas de ejecución.
- Musicológicas, o referentes a los más diversos aspectos de la práctica musical.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁵ Antonio Baldassarre, *Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography*, Universitát Zürich. Music in Art XXV/1-2, Research Center for Music Iconography CUNY, 2000, p. 34.

¹⁶ Utilizado en las actividades del seminario de Iconografía Musical Novohispana y Mexicana, actualmente desarrollado como parte del Programa de Maestría y Doctorado en Música en la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la dirección de Evguenia Roubina, y en el que nos basaremos para el análisis de las obras presentadas más adelante.

¹⁷ E. Roubina, *op. cit.*, p. 3.

- Antropológicas, que contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas.
- Teológico - filosóficas, o relacionadas con la connotación teológica, ética o estética que adquiere la imagen.¹⁸

Este enfoque interdisciplinario de la iconografía musical es fundamental para el análisis adecuado de las imágenes con este contenido, ya que requiere del dominio o conocimiento de la metodología de investigación propia de diferentes ramas humanísticas para abordar su propio objeto de estudio. De esta manera, y para hacer a un lado toda especulación, el tercer paso, según el método de E. Roubina, consistirá en corroborar los datos con fuentes fehacientes de otra índole para determinar el carácter de las evidencias figuradas, el cual puede ser:

- Probatorio, en donde las evidencias se encuentran en plena consonancia con el contenido de otras pruebas fehacientes.
- Complementario, que además de concordar con la información de fuentes históricas, precisan su contenido y añaden detalles, igualmente verificables.
- Específico, son las evidencias que se enfocan hacia aspectos que sin su ayuda no hubieran podido ser esclarecidas.¹⁹

Considerando a las artes visuales como una interpretación del artista sobre su entorno y realidad y no como la realidad misma, el último paso del mismo método asignará un determinado nivel de confiabilidad a la imagen, el cual puede ser alto, medio o bajo.

El nivel más alto corresponderá a las imágenes que demuestren hallarse en plena conformidad con la información proporcionada por fuentes fehacientes de otra índole. El nivel medio se otorgará a las imágenes que coinciden con ella parcialmente y el nivel bajo definirá las imágenes que discrepan de fuentes de probada veracidad.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, pp. 8-10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ Evguenia Roubina, *¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana*, Cátedra de Artes, núm. 13: 40-69, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 66-67.

Esta asignación no dependerá de la manera “poco o muy verosímil de la representación de los objetos musicales”, ni tomará en cuenta los factores que puedan interferir o modificar el retrato “realista” del objeto,²¹ sino que se enfocará en el resultado del proceso creativo.²²

La relación que conservan los datos que se obtienen a partir de las fuentes iconográficas con la información previamente consultada y recopilada, arrojará conclusiones más acertadas sobre el quehacer musical de un determinado lugar y momento histórico. La obra de arte, como dice Jordi Ballester, es el “reflejo de la actitud básica de un pueblo, de un período histórico, de una clase social y, en definitiva, de una cultura determinada”,²³ por lo que su aporte para los ámbitos musicales poco estudiados, como el caso del piano en el México decimonónico, es de gran importancia.

2. La imagen del piano como agente social y cultural en el México del siglo XIX: funciones y significados.

El estudio de la iconografía musical en México aún es novedoso y poco aprovechado. Las obras con temas musicales han llamado la atención de los historiadores del arte, pero el aspecto musical siempre se ha ignorado o referido como un tema secundario. En ocasiones, cuando se ha intentado catalogar o hacer una descripción de los instrumentos musicales en las obras de arte, los autores han caído en errores organológicos. Salvador Moreno fue uno de los pioneros en esta disciplina en el país y alentaba a los musicólogos a tomar la tarea del estudio de la imagen de la música en México.²⁴

Por otro lado, de las pocas obras dedicadas al desarrollo del arte del piano en México, ninguna se ha servido de la iconografía musical como recurso y herramienta para su estudio, limitándose a ofrecer ejemplos de las litografías que ilustraban las partituras o los carteles que anunciaban los conciertos, sin adoptar una perspectiva interdisciplinaria para el estudio del tema.

²¹ E. Winternitz, *op. cit.*, p. 38.

²² Evguenia Roubina, *¿Una imagen vale más...?, op. cit.*, p. 67.

²³ Jordi Ballester, *Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte*, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 149.

²⁴ La obra que Moreno realiza es una valiosa recopilación e identificación de la imagen de la música en México de los siglos XVI al XIX, y puede considerarse como una primera aproximación al tema (véase Salvador Moreno, “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, México, núm. 148, año XVIII, 1960, p. 5).

Sin embargo, no sólo las imágenes reproducidas en publicaciones periódicas, libros, partituras y carteles muestran una amplia actividad musical que se desarrolló en distintos ámbitos sociales y culturales de México a lo largo del siglo XIX. También la pintura refleja el quehacer musical del país y la importancia que tuvo el piano en la sociedad mexicana.

La presente investigación, como una primera aproximación a la perspectiva interdisciplinaria del estudio del pasado de la música mexicana, se ha servido del método iconográfico para establecer la importancia de este instrumento como agente social y cultural en el México de la post-independencia. Con base en el análisis iconográfico e iconológico de las imágenes recopiladas, este trabajo pretenderá demostrar el significado de los testimonios que proporcionan las fuentes visuales para el estudio de la historia del piano en el México decimonónico en su relación con diversos fenómenos socioculturales de la época de las que éste formaba parte.²⁵

Partiendo de la premisa de que las funciones de las artes visuales son “comprobar, precisar o completar el estudio del documento”,²⁶ el análisis de las obras plásticas que integran la imagen del piano pretenderá completar el conocimiento adquirido a partir del estudio de fuentes documentales y hemerográficas, y aportar la información novedosa para la reconstrucción de la historia de este instrumento en el México del siglo XIX.

2.1 El piano en el ámbito privado y público.

Las fuentes documentales coinciden en que el arte del piano en el México decimonónico se concentró en el ámbito del salón, en donde la presencia femenina tuvo una mayor relevancia. La tertulia, una actividad de la vida cotidiana en la sociedad mexicana, era un espacio privado en que familiares y amigos se reunían con frecuencia para divertirse y socializar. La música jugaba un papel importante en estas reuniones, ya que el baile y las intervenciones de las señoritas de la casa eran parte de las actividades realizadas.²⁷

²⁵ Las imágenes con piano utilizadas en el presente trabajo han sido recopiladas y fotografiadas por integrantes del proyecto de Iconografía Musical Novohispana y Mexicana.

²⁶ E. Roubina, *¿Una imagen vale más...? op. cit.*, p. 66.

²⁷ Sobre el particular, véase Capítulo I, pp. 13-18.

Un testimonio de esta usanza lo ofrece una litografía de la carátula de una partitura que se insertó en *El Álbum Mexicano* editado por Ignacio Cumplido (1811-1887)²⁸ como ilustración al cuento “La flor de durazno” (imagen 1).



Imagen 1. Anónimo [*Tertulia musical*], litografía, *El Álbum Mexicano*, tomo I, México: Ignacio Cumplido, 1849.

La escena representada muestra a una mujer sentada al piano, ejerciendo la música en una tertulia. Un hombre, de pie y recargado sobre el piano, la observa atentamente, mientras que otra mujer está sentada junto a ella. Hay un cuadernillo de partituras sobre el atril del piano, que podría ser un álbum musical.²⁹ En un segundo plano, se encuentran los familiares y amigos, escuchando atentos la intervención musical. Esta imagen es de los pocos ejemplos visuales de una tertulia casera mexicana del siglo XIX que representa al

²⁸ Anónimo, “La flor de durazno”, en Ignacio Cumplido, *El Álbum Mexicano*, México, ed., tomo I, 1849.

²⁹ Los álbumes musicales eran recopilados y encuadernados por las mujeres de la alta sociedad en el siglo XIX para tocar en las tertulias. Estos cuadernillos contenían pequeñas piezas de salón y extractos de óperas, de compositores tanto extranjeros como nacionales (véase Yael Bitrán Goren, *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012, pp. 61-72).

piano, y muestra el ejercicio de la música en un ámbito cotidiano que se encuentra en plena consonancia con otras fuentes fehacientes.

La participación de la mujer en las tertulias, ya sea en el canto o en el piano, ha sido documentada ampliamente por los periódicos y obras literarias de la época, y como ejemplo está el siguiente extracto de una novela de Ignacio Manuel Altamirano:

Isabel, ya repuesta y con semblante risueño y ruboroso, acompañada también de Flores, obedeció a su amiga y fue a buscar en el aparador un libro ricamente encuadernado. Era una colección de melodías alemanas. Isabel eligió una muy a propósito para interpretar el estado de su corazón. Era una de esas piezas en que la ternura y la melancolía están unidas a las más difíciles combinaciones de la ciencia musical. Enrique estaba conmovido y admirado. Isabel realmente era una artista, y una artista que habría brillado en el salón más aristocrático de Europa. [...] Enrique se entusiasmaba gradualmente y manifestaba de mil modos su admiración. Isabel, tocando, se había transformado de la niña tímida y dulce que era, en un ángel seductor e irresistible.³⁰

Tanto la imagen, como el fragmento literario, ponen un énfasis especial en la relación que tenía la práctica musical en la tertulia con la mujer. Como explica Montserrat Galí, “toda la tertulia implicaba la práctica de alguna habilidad artística o literaria”, como era la ejecución al piano.³¹ El hecho de que la imagen se incluya en una de las revistas más importantes del siglo XIX, y que también esté insertada en una partitura, demuestra que este tipo de imágenes servían de modelo para las familias que consumían cierta música, dirigida exclusivamente para las mujeres, que eran las que más participaban en las reuniones sociales.³²

La ejecución de piano no sólo se limitó al ámbito privado, sino que también se insertó en las reuniones públicas, y eventos de importancia, como el teatro. El teatro, una actividad que se venía afianzando desde el siglo XVIII, cobró mucha importancia en los inicios de la

³⁰ Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, México: Grupo Editorial Tomo, 2013, pp. 79, 81.

³¹ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México: UNAM, IIE, 2002, p. 97.

³² Y. Bitrán Goren, *op. cit.*, p. 67. La autora realiza un análisis de las portadas de las partituras que incluyen la imagen de la mujer, en relación con los ideales del Romanticismo (véase *Ibid.*, pp. 99-104).

vida independiente. Fue un espacio que “representó de manera contundente, en esta época, la fuente de todo refinamiento y cultura”.³³

Entre 1825 y 1827, el arquitecto Francisco Tresguerras construyó en San Luis Potosí el primer teatro “republicano” de México llamado el Teatro Alarcón, que fue precursor de otros teatros en México. En 1841 se inauguró el Teatro de Nuevo México y en 1844 el Gran Teatro Nacional en la Ciudad de México, “casa digna de los grandes espectáculos del romanticismo y centro indiscutible de la vida social de la Ciudad de México” en donde no sólo se ofrecían temporadas de ópera y teatro tanto nacionales como extranjeras, sino también se realizaban conciertos, proclamas políticas, asambleas gremiales, funciones escolares, veladas literarias y bailes de sociedad.³⁴

En los teatros fue donde nació y se estableció el gusto por la ópera, comenzando con la visita de la compañía del tenor español Manuel García en 1826,³⁵ y más tarde por las compañías de ópera italianas que ofrecieron temporadas entre 1831 y 1837.³⁶

Una imagen que muestra la importancia del teatro dentro de la sociedad mexicana es *Vista interior del teatro de San Luis Potosí* del autor P. Romero que representa al piano siendo parte de la orquesta (imagen 2).³⁷

³³ Alma Delia Guerola Landa, *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*, tesis de maestría, Xalapa, Veracruz, 2007, p. 13.

³⁴ Jaime Cuadriello, “El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa”, en *Teatros de México*, México: Fomento Cultural Banamex A. C., 1991, pp. 48-50.

³⁵ Y. Bitrán Goren, *op. cit.*, p. 193.

³⁶ A. Guerola Landa, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ El texto al pie de la imagen dice lo siguiente: “Estreno [ileg.] teatro Alarcón a [ileg.] 1827. Comensose la ópera [ileg.] sres. B[ileg] Se estrenó por la Compañía de D. Fernando Escamilla”.

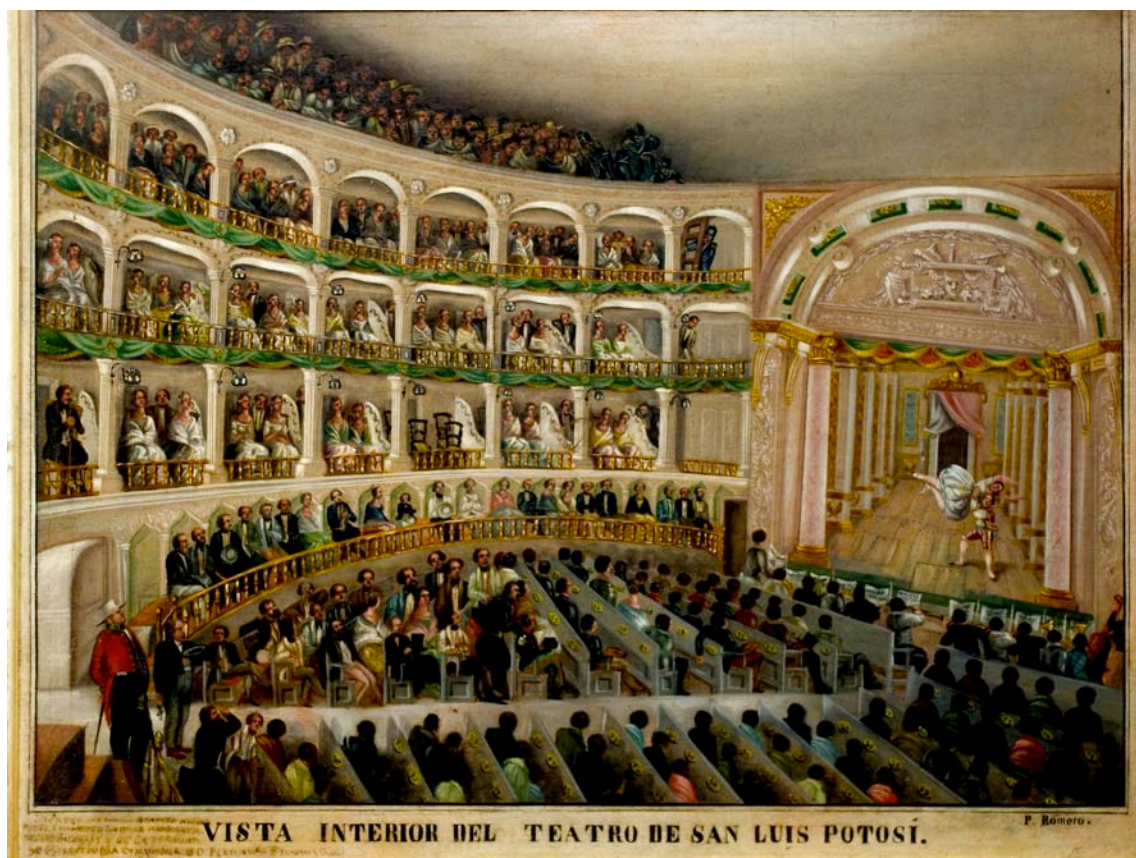


Imagen 2. P. Romero, siglo XIX, *Vista interior del teatro de San Luis Potosí*, acuarela sobre papel, Museo Regional Potosino, INAH.

Hay poca información sobre la participación del piano en las óperas, en especial como parte de la orquesta. En los conciertos realizados por los cantantes en los teatros se acostumbraba tocar fragmentos de la ópera con reducciones para piano, lo que daba a entender que la orquesta no participaba en los eventos. De los pocos documentos que se han podido encontrar están una crítica a la ópera de *Tebaldo é Isolina* de 1831, en la que el autor destaca el aria que canta “acompañado del piano y de la flauta”,³⁸ y otra crítica a *La Norma* y *Lucia*, en la que el cantante “venció los pasajes más difíciles, dio muestras de grandes conocimientos artísticos y de excelente memoria sobre todo cuando canta con un escaso acompañamiento de piano”.³⁹

³⁸ *El Sol*, Ciudad de México, año II, núm. 869, 16 de noviembre de 1831, p. 3475.

³⁹ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, t. VI, núm. 1237, 16 de junio de 1852, pp. 1-2.

De esta manera, la evidencia musicológica de la imagen de P. Romero es de carácter complementario ya que además de concordar con la información de fuentes históricas, como es la participación del piano dentro de las óperas, precisan su contenido, detallando, en este caso el lugar del piano dentro de la orquesta.

2.2 El piano como distintivo social y objeto suntuario.

Una de las posibilidades de lectura de una imagen con contenido musical es la de mostrar al instrumento como un distintivo social, como muestra de la clase alta a la que la familia pertenecía. Arthur Loesser apunta que para las familias de la Inglaterra del siglo XVIII, tener un piano en casa y hacer que las hijas lo tocaran, aunque no quisieran o no tuvieran aptitudes musicales, se había convertido en un distintivo de la prosperidad y el refinamiento de la casa, ya que los instrumentos de teclado en general estaban fuera del alcance de las clases más bajas.⁴⁰

En México a inicios del siglo XIX, con la llegada de las influencias europeas, la moda de poseer un piano en las familias acaudaladas se esparció rápidamente, igual que la representación del piano dentro del núcleo familiar. En “Un viaje a Veracruz”, Manuel Payno decía: “son extremadamente afectas á la música, tanto, que en una calle de Veracruz que contara catorce casas, en once de ellas hay piano”.⁴¹

El cuadro *Sala de música* de Josefa Sanromán (1829- ¿)⁴² muestra las prácticas musicales del momento así como la utilización del piano como distintivo de una clase social determinada de una familia en México del siglo XIX (imagen 3).

⁴⁰ Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York: Dover Publications, 1990, p. 136.

⁴¹ Manuel Payno “Un viaje a Veracruz, en el invierno de 1843”, en *El Museo Mexicano*, tomo III, Miscelánea Pintoresca de amenidades curiosas e instructivas, México, Ignacio Cumplido, 1844, p. 384.

⁴² Aunque algunos autores le atribuyen la obra a la hermana de Josefa, Juliana, también pintora, la fotografía utilizada fue tomada en la exposición “Imagen, ritmo y movimiento” expuesta en el MUNAL en julio de 2011, donde se menciona a Josefa como la autora, por lo que, para el presente trabajo, se tomará como autora a Josefa Sanromán. Sobre la actividad de las hermanas Sanromán, véase Angélica Velázquez Guadarrama “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas San Román” en Esther Acevedo, (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. (1780-1860)*, tomo I, México: Arte e imagen, Conaculta, 2001, pp. 122-145.



Imagen 3. Josefa Sanromán, *Sala de música*, 1850, óleo sobre tela, Col. Particular.

La escena representada en este cuadro se centra en tres personajes, dos mujeres y un hombre. Las dos mujeres están ricamente ataviadas y se ocupan del ejercicio de la música. Una está sentada al piano mientras que la otra, de pie y con partitura en mano, canta. Detrás de ellas, sentado cómodamente en una lujosa bata con solapas de seda, un hombre las escucha. El salón está adornado con un gusto impecable. Hay cuadros colgando en la pared, figurillas en los muebles, cortinas pesadas y al fondo una ventana abierta, que permite ver

un hermoso paisaje. Es sin duda, una escena familiar, que transmite calma en la intimidad del hogar burgués mexicano del siglo XIX.⁴³

Aunque esta escena sirve como prueba de las actividades apropiadas para la mujer, como era el canto y la ejecución de piano, esta imagen también ofrece un interesante testimonio organológico, ya que proporciona información sobre la morfología de un instrumento específico.

El piano es un instrumento que ha sufrido muchos cambios y alteraciones para llegar a ser lo que hoy se conoce, y algunos de estos cambios tenían que ver no tanto con el mecanismo, sino con el diseño exterior. Durante el siglo XVIII, algunos constructores ingleses intentaron hacerle cambios a la caja del piano grabando en la madera imágenes o textos, pintando en ellos, creando las columnas de las patas en forma de algún animal o con un diseño especial, con el simple fin de verse y venderse mejor.⁴⁴ Los pianos que se vendían y se construían en México eran instrumentos de buena calidad y en algunos casos, eran creaciones artísticas, con lujosos adornos y de gran valor.⁴⁵

El piano evocado en la pintura de Sanromán se distingue por ser un piano poco común. Su diseño, su altura, su color, y los adornos en los extremos dan la idea de que fue construido o vendido para una familia burguesa en especial, con la intención de que funcionara también como objeto de decoración. Aunque existe la posibilidad de que el piano esté copiado de otra obra, como en ocasiones sucede en la pintura mexicana,⁴⁶ un descubrimiento reciente prueba que hay un piano muy parecido a éste ubicado en la bodega del Colegio de Vizcaínas (imagen 4).⁴⁷

⁴³ La pintura de costumbres o de género de interiores era la adecuada para las mujeres pintoras, en donde se podía recrear “la imagen idealizada del hogar burgués presidido por mujeres diligentes y habitado por familias armoniosas” (véase Gustavo Curiel, *et. al.*, *Pintura y vida Cotidiana en México 1850-1950*, México: Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999, p. 204). Aunque es una suposición, es probable que las mujeres representadas en este cuadro sean la misma Josefa y su hermana, ya que éste no sería el primer cuadro en que la pintora se representa a ella misma con sus hermanas (véase Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México (1781-1867): Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 2006, p. 243).

⁴⁴ A. Loesser, *op. cit.*, pp. 145-250.

⁴⁵ Véase Capítulo I, pp. 4-10.

⁴⁶ El piano de la pintura de Sanromán posee una semejanza con el piano de una litografía de una tertulia en Santiago fechada en 1840 (véase Capítulo I, imagen 3, p. 14).

⁴⁷ Mencionado como *pianola* en el catálogo de bienes del Colegio, sólo se conserva la caja del piano, la cual está decorada con columnas y figuras de madera tallada que aluden cuernos de la abundancia. En la base hay dos delfines dorados y el remate de la caja está adornado con molduras en forma de dos cabezas de grifos.



Imagen 4. Pianoforte vertical con dos pedales, madera laqueada y dorada, 175 x 120 x 70 cm, Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), Ciudad de México.

Este descubrimiento ubica el cuadro de Josefa Sanromán como una evidencia no sólo antropológica, sino organológica, de carácter específico, con un alto nivel de confiabilidad. El hecho de encontrar el mismo tipo de piano en una litografía de Chile demuestra que este modelo fue vendido y utilizado en las ciudades Hispanoamericanas, y la imagen puede considerarse como fuente fehaciente para la reconstrucción de instrumentos musicales.

2.3 El piano como atributo de la espiritualidad de la mujer.

Como ya se ha demostrado, en el México de la post-independencia el piano era el instrumento adecuado para la mujer, ya que se encontraba en el hogar, lugar donde estaban las mujeres, y donde disponían de tiempo para dedicarse a él. También era el instrumento

adecuado porque no requería mucho esfuerzo físico para su ejecución, y no alteraba su postura en ninguna manera.⁴⁸

La educación de la mujer en el México del siglo XIX respondió a las necesidades de las nuevas corrientes ideológicas. El positivismo y la Ilustración basaban su ideología en el progreso, y por ende en la educación, la cual incluía también a la mujer, en especial para formar “madres comprometidas, esposas ahorrativas y responsables; en otras palabras compañeras útiles para los hombres”.⁴⁹

Los conocimientos musicales en las mujeres, que podían ser en canto o piano, tenían dos propósitos principales. Primeramente era el arte para sensibilizar y desarrollar su sentido innato de lo bello. En segundo lugar era la vía para sociabilizar, para desplegar en público de manera controlada, tanto para ella misma como para otros, su sensibilidad y gusto por lo bello en situaciones específicas.⁵⁰ Florencio Galli, en uno de los primeros periódicos mexicanos del siglo XIX escribe al respecto:

La Música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. 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 del esposo.⁵¹

El retrato que el pintor Juan Cordero hizo de su esposa (imagen 5) es un ejemplo del piano como símbolo de la educación y espiritualidad de la mujer mexicana del siglo XIX.⁵²

⁴⁸ A. Loesser, *op. cit.*, pp. 267-279.

⁴⁹ Guadalupe Caro Cocotle, “‘Consejos a las señoritas’, no todas las señoritas, no toda la música: la musicología, la historia y los estudios de género en música”, *Heptagrama*, núm. 1, año 2007, p. 77. Sobre la educación musical de la mujer véase Capítulo II, pp. 42-46.

⁵⁰ G. Caro Cocotle, *op. cit.* p. 80.

⁵¹ Florencio Galli, “Música”, *El Iris*, núm 4, sábado 25 de febrero de 1826, p. 32. (cfr. G. Caro Cocotle, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social del género*, tesis de maestría, México: UNAM, 2008, p. 63).

⁵² El pintor mexicano Juan Cordero (1822-1884), originario de Teziutlán Puebla y estudiante de la Antigua Academia de San Carlos de México, es considerado como un pintor que intentó apartarse del ideal del clasicismo, acercándose a la personalidad y carácter del romanticismo en sus retratos. El cuadro fue presentado en público hasta 1864 en una exposición de Cordero en la Academia de San Carlos (véase Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo I: El arte del siglo XIX, México: UNAM, IIE, 2001, pp. 65-75).



Imagen 5. Juan Cordero, *Retrato de Doña María de los Ángeles Osío de Cordero*, 1860, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En el cuadro está representada Doña Ángeles Osío, la entonces futura esposa del pintor, sentada al piano, sosteniendo unas partituras. En el fondo del cuadro hay una escultura de una mujer sosteniendo una lira apolínea, y a sus pies un cordófono semejante a una viola.⁵³ La escultura en este caso, sugiere el interés por la cultura y por los temas clásicos en la pintura. Doña Ángeles Osío, que tiene una mirada serena y tierna, es representada con un

⁵³ Esta escultura podría tener dos significados: Terpsícore, musa de la danza que es representada con una cítara, lira o arpa; o bien, una representación de la Música, en la que se muestra una mujer que lleva la lira de Apolo entre las manos, mientras tiene a sus pies otros diversos instrumentos musicales (véase Cesare Ripa, *Iconología*, tomo II, Madrid: Ediciones Akal, 1996, pp. 109-120).

vestido negro con amplias mangas de encaje y lazos rosados. Al respecto de este retrato, Angélica Velázquez dice que Juan Cordero buscaba plasmar algunas dotes de su esposa, como eran:

la sencillez, manifiesta en la ausencia total de joyas; la elegancia, la discreción y el pudor, revelados en el color y el diseño sin escote del vestido y, por último [...] la instrucción, indicada por el piano, las partituras y la escultura, que además de ubicar al personaje en una atmósfera de respetabilidad burguesa, señalaban el ambiente culto y refinado en el que se había criado.⁵⁴

En los periódicos y revistas mexicanas de la época se exponían las distintas corrientes ideológicas que buscaban influir en la sociedad. En el artículo de José Joaquín Pesado “Consejos a las señoritas” publicado en el *Presente amistoso dedicado a las señoritas* (1851), el autor mencionaba las cualidades que debía poseer la mujer de sociedad: religión, compasión, y virtud, la cual se lograba a través de la instrucción no sólo en letras, aritmética o historia, sino también en la música.⁵⁵

La música es uno de los adornos más preciosos del bello sexo. ¡Qué expresión tienen los acentos del piano cuando es una muger la que lo hace producir sus armonías! Entonces la música ejerce todo su imperio sobre los corazones de las personas que la escuchan. Pero para conseguir todos los triunfos de que la música es capaz, debe la señorita dedicada a ella, huir de toda afectación, obrar con suma sencillez, y ejecutar con claridad, con limpieza y expresión. No vale la música por lo estrepitoso de sus sonidos ó lo complicado de su ejecución, sino por las impresiones ya alegres, ya tristes, ya melancólicas que deja en el alma. Otro tanto sucede con el canto: si no se percibe con claridad la letra, si no expresa la que canta, los sentimientos que el autor quiso encerrar en sus versos, poco ó nada sirve una buena voz.⁵⁶

⁵⁴ Angélica Velázquez Guadarrama, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Pintura Siglo XIX, Tomo I, México, 2002, pp. 143-146.

⁵⁵ José Joaquín Pesado, “Consejos a las señoritas” en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México: Ignacio Cumplido Ed., 1851, pp. 17-22. Para más información sobre este artículo ver Guadalupe Caro Cocotle, *op. cit.*, pp.73-86. En este ensayo, la autora expone la actividad musical del siglo XIX desde la perspectiva de la revista femenina, haciendo un análisis del artículo de José Joaquín Pesado.

⁵⁶ J. Pesado, *op. cit.*, pp. 19-20.

El cuadro de Juan Cordero mostraba a su futura esposa dentro del ideal de la mujer decimonónica: culta, refinada y compasiva. La imagen provee una evidencia antropológica, ya que contribuye al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural de una época determinada.

2.4 Significados simbólicos de la imagen del piano.

2.4.1 Alegoría del amor.

El arte figurativo de la alegoría se define como “la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos”.⁵⁷ Se trata de un objeto real que define o caracteriza la personalidad de una figura. La música como alegoría del amor se puede observar en el cuadro del pintor Manuel Ocaranza (1841-1882)⁵⁸ *El amor del colibrí* (imagen 6).

⁵⁷ M. Castiñeras, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸ Manuel Ocaranza (1841-1882), originario de Uruapan Michoacán, fue alumno de la Academia de San Carlos y siempre reveló un interés por representar temas modernos a tono con la sensibilidad burguesa centrados generalmente en figuras femeninas (véase Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas. *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuel Ocaranza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, 1998, p. 126).



Imagen 6. Manuel Ocaranza, *El amor del colibrí*, 1869, óleo sobre tela, 145 x 100 cm., Museo Nacional del Arte, Ciudad de México.

En el cuadro se observa a una joven, ataviada con un vestido de muselina blanca y un listón rojo que rodea su cintura, asomarse por su ventana para contemplar a un colibrí que se acerca a libar el cáliz de una azucena colocada en un jarrón sobre la ventana. En su mano derecha la joven sostiene una carta y en la ventana se encuentra un cesto con materiales para bordar y un libro. Al fondo se alcanza a ver un piano abierto con unas partituras en el atril. Un sinnúmero de plantas trepadoras en flor rodean el marco labrado de la ventana. Esta obra ha sido estudiada ampliamente y, aunque hay distintas interpretaciones sobre su contenido, los estudiosos coinciden en la importancia de la simbología y alegoría de los elementos que integran este cuadro.⁵⁹

⁵⁹ Una de estas interpretaciones sugiere una secularización del tema religioso de la Anunciación en donde “la Virgen ha sido suplantada por una joven frívola y engalanada, el texto religioso sustituido por una novela francesa, la paloma del Espíritu Santo por un veleidoso colibrí que se atreve a amenazar el símbolo de la pureza y el mensaje divino, manifestado visualmente por el rayo de luz, ha cobrado la forma de una carta de

Una más de las interpretaciones sitúa la obra, junto con *La flor marchita*, (imagen 7) del mismo autor, como un díptico dividido que es una metáfora de la pérdida de la virginidad.



Imagen 7. Manuel Ocaranza, *La flor marchita*, 1868, óleo sobre tela, 169 x 117.5 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En ambos cuadros se presentan elementos comunes, tales como: el jarrón con la azucena y dos jóvenes con un vestido blanco. En el primer cuadro se observa la flor, símbolo de la castidad, aún erguida, mientras que en el segundo la azucena se ha roto. La expresión del rostro de ambas jóvenes también es distinta: mientras que en *El amor del colibrí* la expresión de la muchacha vacila entre la entrega al mensaje de amor, revelado por la carta que estrecha contra su pecho, en *La flor marchita* el rostro de la joven es de conflicto y tristeza. La relación mujer-flor constituye un tema de lo más socorrido en la pintura y

amor” (véase Angélica Vásquez Guadarrama, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura, Siglo XIX, Tomo II, México, 2009, pp. 93-102).*

literatura mexicana del siglo XIX por lo que no sorprende su utilización por parte de Ocaranza.⁶⁰

El piano, como se ha visto, podía significar educación y clase, al igual que el libro y el bordado, sin embargo, también eran utilizados como símbolos negativos. Aunque la costura era un símbolo de mujer diligente, los moralistas de la época apuntaban que era perjudicial cuando las almas no estaban en paz, ya que “caminaba más su imaginación que su aguja”, y que esta imaginación crecía al leer novelas sentimentales no autorizadas como la de Dumas, que se alcanza a leer en el cuadro de Ocaranza.⁶¹

Para Gustavo Curiel, la muchacha de *El amor del colibrí* no mostraba el ideal de educación de la mujer decimonónica, sino una representación de la frivolidad y coquetería que también abundaba en la sociedad, en la que la educación musical constituía para algunas jóvenes solamente una apariencia para saber lucir.⁶² Ignacio Manuel Altamirano en una de sus obras, describe una escena en la que la música, representada por el piano, se muestra como la expresión romántica de una joven:

Y procurando distraerse y hacerse ruido, se sentaba al piano y ensayaba una melodía; pero la música ejercía luego en su espíritu su natural influencia; latía su corazón y la imagen del bello oficial venía a interponerse entre sus ojos y el papel de música extendido sobre el atril [...] En fin, pensaba tocando y traducía en el piano sus pensamientos desordenados y confusos, y se volvía frecuentemente hacia la puerta, como si esperase la aparición que evocaba en lo íntimo su alma.⁶³

De esta manera, el piano se había convertido en un símbolo de atracción entre un hombre y una mujer, y la música para piano también llevaba implícito el deseo del amor, como lo testimonia en un lenguaje simbólico el cuadro de Manuel Ocaranza.

⁶⁰ Un ejemplo de esto es el poema *El colibrí* de Esther Tapia de Castellanos escrito hacia 1870, en donde se compara al hombre con el colibrí: “Siempre volando. De flor en flor”, y la flor con la mujer (véase A. Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas”, *op. cit.*, pp. 136-137).

⁶¹ *Ibid.*, pp. 140-142. Manuel Payno fue uno de los escritores que apuntaba el riesgo que corrían las mujeres al leer lecturas inapropiadas (véase Y. Bitrán Goren, *op. cit.*, p. 47).

⁶² G. Curiel, *op. cit.*, p. 207.

⁶³ I. M. Altamirano, *op. cit.*, pp. 68, 71.

2.4.2 Alegoría de la intelectualidad.

La utilización de instrumentos musicales en retratos de reyes, gobernadores y personajes de importancia política a lo largo de la historia ha sido un recurso por parte de los pintores para demostrar la intelectualidad, posición económica y sabiduría de los personajes. Un ejemplo de esto en la pintura mexicana es el retrato anónimo de *Ignacio Manuel Altamirano y Gabino Barreda* (imagen 8).



Imagen 8. Anónimo, s. XIX, *Ignacio Manuel Altamirano y Gabino Barreda*, óleo sobre tela, Museo de las Intervenciones, Ciudad de México.

En la imagen se observa a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), de pie, recargado en una mesa señalando con su mano izquierda un reloj en la pared. En el otro extremo de la mesa, sentado, se encuentra Gabino Barreda (1818-1881). Sobre la mesa hay cuatro libros, uno de ellos abierto. En la pared se muestran dos mapas (ambos en francés), uno representa la República Mexicana, el otro, parte del continente Americano. A la derecha hay un

pequeño librero, junto a él se encuentra un piano vertical color negro y sobre éste una partitura con notación simbólica. Arriba del piano, colgado en la pared hay un retrato de una mujer. Sobre el reloj al centro de la imagen está colocada una figurilla humana en posición de descanso que lleva una armadura medieval. Del lado izquierdo hay un espejo, un pequeño sillón azul con un sombrero, un bastón y algunos periódicos de la época, esparcidos en el sillón y en el suelo, como *El Foro* y *El Monitor Republicano*.

Ignacio Manuel Altamirano y Gabino Barreda fueron personajes de suma importancia en el devenir de la historia de México. Ambos formaron parte del grupo de “los treinta”⁶⁴ de la élite liberal que en 1867 gobernó bajo el mando de Benito Juárez y en 1868 participaron en la creación de la Escuela Nacional Preparatoria.

Altamirano, soldado y literato, fue el animador de la política “mexicanizadora” de letras y artes. A finales de 1867 fundó unas veladas literarias y, dos años después, fundó la revista *El Renacimiento*, en la que procuró hacer una literatura nacional conciliando todas las “comuniones políticas” y “credos literarios”.⁶⁵ Barreda, médico y maestro, adaptó al sistema de México las ideas de Augusto Comte sobre la educación y formó una comisión para implantar la enseñanza elemental, obligatoria, gratuita y laica en sustitución de la antigua instrucción religiosa. En su discurso del 16 de septiembre de 1867, encapsuló en tres palabras el plan general de gobierno: “*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin”.⁶⁶

El cuadro en cuestión, podría catalogarse como pintura de estudio, un estilo de informalidad doméstica poco común en la pintura mexicana, en la que la música funciona como parte de la vida cotidiana.⁶⁷ La imagen también remite al cuadro de Hans Holbein El Joven *Los embajadores* (1533), en el cual se retrata a dos personajes de la época rodeados de objetos de artes y ciencias que funcionan como atributos de personajes cultos o

⁶⁴ La élite de “los treinta” fue el grupo liberal elegido en las votaciones de septiembre de 1867, conformado por 18 letrados y 12 soldados. Entre los letrados se encontraba Benito Juárez, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Altamirano y Gabino Barreda, y entre los soldados que destacan estaba Porfirio Díaz y Vicente Riva Palacio (véase Luis González “El liberalismo triunfante” en *Historia general de México*, vol. 2, Daniel Cosío Villegas (coord.), México: Harla, El Colegio de México, 1988, p. 903).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 924.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 902-903.

⁶⁷ Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México: Fondo Editorial de Plástica Mexicana, 1985, p. 86 y G. Curiel, *Pintura y vida cotidiana en México... op. cit.*, p. 200.

intelectuales. Los instrumentos musicales son parte de estos atributos, pero también son un símbolo de la transitoriedad del hombre, una alegoría de la vida efímera.⁶⁸

En el caso de la pintura mexicana, aunque los personajes se posicionan de manera similar al cuadro flamenco, y son dos personajes reconocidos rodeados de distintos objetos, no es una representación de la vanidad. Se puede afirmar, sin embargo, que los objetos como los libros, los periódicos del momento, y el reloj situado justo en medio del cuarto, funcionan como atributo de la intelectualidad de los hombres ahí representados.

El reloj puede considerarse como un símbolo de “esplendor, opulencia y precisión técnica, cualidades sustanciales a la elegancia y al buen gusto asociadas a la aristocracia”.⁶⁹ El reloj representado podría haber sido un objeto antiguo, ya que la afición por los relojes por parte de las clases altas se hizo notoria desde finales del siglo XVIII.⁷⁰

En las descripciones de las veladas literarias que Altamirano realizaba, donde se reunían los más grandes literatos del momento, se ponía especial atención a la decoración y a los objetos que se colocaban en el lugar, haciendo un énfasis en las publicaciones y en los títulos de los libros que ahí se encontraban:

En los saloncitos había hermosos tapices, elegantes muebles de *reps*, estilo imperial, en las ventanas lujosas cortinas, en las paredes magníficos cuadros y espejos, y en el centro mesas cargadas de libros magníficos y costosos [...] En un lado de la pared; una pirámide de libros en que estaban confundidos *La Jerusalem Libertada*, *Las Luisiadas*, *El Paraíso Perdido*, *las obras de Rousseau* [...] en fin, todo recordaba allí a los poetas y el infortunio de los más grandes ingenios de la tierra [...] esa noche se arregló con elegancia, pero al uso moderno, para recibir a los literatos. Sobre grandes mesas se habían puesto casi todos los periódicos

⁶⁸ El género de pintura *vanitas* o vanidad fue muy utilizado en la pintura flamenca de siglo XVII en donde la idea de la transitoriedad del hombre, y lo efímero de los placeres terrenales se representan con un instrumento musical generalmente de cuerda, velas, un reloj, y una calavera (véase Tom Phillips, *Music in Art. Through the Ages*, Munich, New York: Prestel, 1997, pp. 46-47; Richard Leppert, *Music and Image. Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: University Press, 1993, pp. 143-146).

⁶⁹ Soledad Pérez Mateo, “El concepto de la casa galdosiana como museo”, Asensio, Moreira, Asenjo y Castro (eds.), SIAM, Series Iberoamericanas de Museología, vol. 7, 2012, pp. 164-168.

⁷⁰ Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695), en *Anales del Museo de América*, núm. 8, Madrid: Ministerio de Cultura, 2000, p. 83.

literarios e ilustrados de Europa, las publicaciones históricas contemporáneas y otras curiosidades que fueron una novedad.⁷¹

La música también formaba parte de estas veladas, ya que más adelante se menciona a Agustín Siliceo quien para “poder amenizar la tertulia fue á traer un modesto piano de alquiler en el que tocó sus hermosas composiciones”.⁷² De esta manera, la imagen es una evidencia antropológica de carácter probatorio, en donde las evidencias se encuentran en plena consonancia con el contenido de otras pruebas fehacientes.

2.5 Piano como agente social.

La gráfica, como recurso expresivo fundamental del arte decimonónico fue una moderna técnica de multireproducción de imágenes en la que los artistas tenían como ventaja, aparte de la reproducción rápida y a bajo costo, la difusión masiva de la imagen. En 1826, con la llegada a México de la primera prensa litográfica, traída por el italiano Claudio Linati (1790-1832), la estampa creó la cultura visual del pueblo mexicano y definió y difundió ante todo el pensamiento liberal, oponiéndose a la pintura europeizante de la Academia de San Carlos.

La caricatura política surgió en México desde mediados del siglo XIX, pero con el auge de la litografía, se convirtió en el principal medio de expresión de una época asolada por los conflictos internos y externos.⁷³ Heredada de los caricaturistas e ilustradores franceses, satirizó la vida pública nacional en periódicos como *La Orquesta* (1861-1877), *El Ahuizote* (1874-1875), *La Historia Danzante* (1874), *El Rascatripas* (1882), y *El Máscara* (1879).⁷⁴ *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903), publicación antiporfirista dirigida por Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carreón, también incursionó en la caricatura política, fundando un periódico que encendió “la llama de la Revolución” y “desató una lucha sin cuartel” contra Porfirio

⁷¹ Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas literarias de México*, México, F. Díaz de León y S. White, impresores, 1868, p. 168.

⁷² *Ibid.*, p. 169.

⁷³ Esther Acevedo define la caricatura política como “la producción de imágenes que expresan un constante cuestionamiento de las relaciones sociales, mediante el uso de la sátira, la parodia y formas simbólicas como la alegoría” (véase Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México: Conaculta, 2000, p. 8).

⁷⁴ J. Fernández, *op. cit.*, p. 127.

Díaz.⁷⁵ En la portada de uno de sus números se representa a Porfirio Díaz al piano y lleva por título “Porfiriowski en México” (imagen 9).

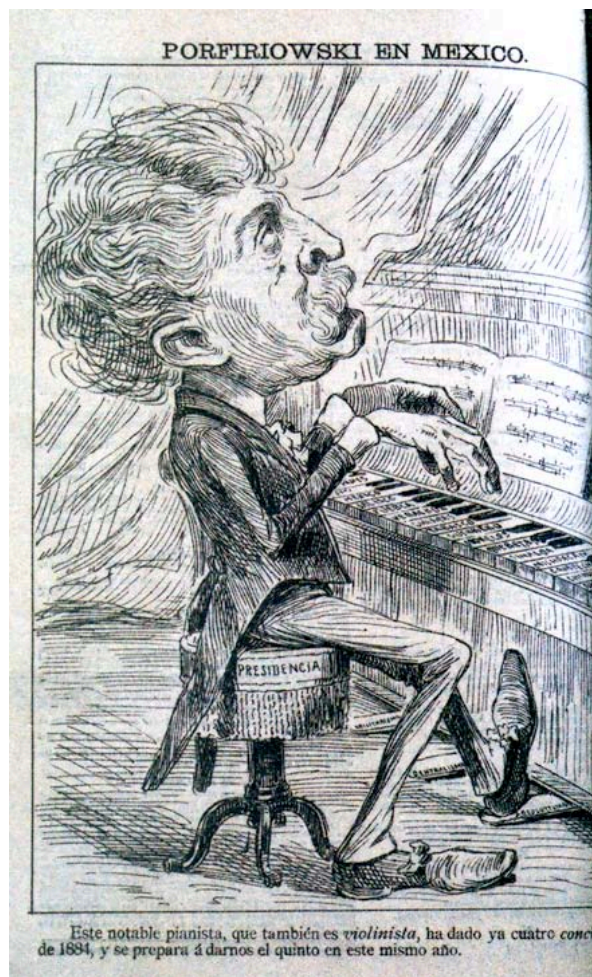


Imagen 9. Anónimo, “Porfiriowski en México”, *El Hijo del Ahuizote*, Ciudad de México, año XV, tomo XV, núm. 724, 11 de marzo de 1900.

Esta imagen, muestra al presidente Porfirio Díaz (1810-1915) sentado al piano, aparentando ser Paderewsky. Al pie de la imagen se lee: “Este notable pianista, que también es

⁷⁵ En este periódico colaboraron los hermanos Flores Magón y Vicente Riva Palacio, los cuales sufrieron cárceles y torturas por sus publicaciones (véase Ricardo Pérez Escamilla, “Por los frutos conoces al árbol, a México por sus artistas”, Sala Ricardo Pérez Escamilla, Gabinete de Estampa, Museo Nacional de Arte, México: INBA, 1995, p. 32).

violinista, ha dado ya cuatro conciertos desde 1884, y se prepara á darnos el quinto en este mismo año”.

Gracias a los anuncios de la época sabemos que Ignaz Paderewski (1860-1941) llegó a México el día 10 de marzo de 1900 y realizó dos conciertos, el sábado y domingo en el Teatro Nacional, los cuales fueron cubiertos por la mayoría de los periódicos mexicanos.⁷⁶ Sin embargo, la imagen que presenta *El Hijo del Ahuizote* no pretende dar noticia del concierto, o hacer propaganda del pianista. Es una crítica al presidente, que acababa de ser reelegido por quinta ocasión, en un año crucial para la historia de México.⁷⁷

En la imagen, Porfirio Díaz está sentado listo para hundir las teclas de un piano vertical con tres pedales. En el atril hay unas partituras que el presidente ignora, pues su mirada está dirigida hacia el cielo. En el taburete se lee la palabra “PRESIDENCIA”, dejando en claro de quién se está hablando. El parecido entre el célebre pianista y el presidente es evidente. Ambos tienen un bigote largo y al personaje se le representa con una amplia cabellera, como la tenía el pianista. Es claro que se busca hacer una comparación entre los dos personajes. Uno que dominaba el piano y ejercía poder sobre la audiencia, y el otro que acumulaba y conservaba poder, ejerciendo una dictadura que parecía no tener fin. También es interesante la manera en que el artista hace una analogía entre los conciertos dados y los periodos presidenciales. Al decir “ha dado ya cuatro conciertos desde 1884, y se prepara á darnos el quinto en este mismo año” compara el concierto, considerado un espectáculo, un despliegue de habilidades, con los periodos presidenciales de Díaz. El pianista hace lo que quiere y el público le aplaude, al igual que en su momento realizaba Porfirio Díaz.

En esta imagen el piano ya no se representa como un instrumento distintivo de las clases sociales altas, sino que se representa como un instrumento que en cualquier lugar se puede reconocer. La popularidad que tenían los pianistas extranjeros se convirtió en parte de la vida cotidiana, y se utilizaba en las caricaturas de los periódicos para satirizar y criticar al gobierno.

⁷⁶ Entre las muchas reseñas de su visita se puede mencionar *El País*, Ciudad de México, t. II, núm. 131, 11 de marzo de 1900, p. 2; *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, año VII, t. I, 11 de marzo de 1900, núm. 10; *El Universal*, Ciudad de México, cuarta época, t. I, núm. 112, 16 de marzo de 1900.

⁷⁷ En 1900, Porfirio Díaz fue reelegido por quinta ocasión para el periodo constitucional de 1900 a 1904 (véase L. González, “El liberalismo triunfante”, *op. cit.*, p. 961).

Las imágenes hasta ahora recopiladas, muestran los distintos ámbitos en los que el piano se desarrolló y la importancia que adquirió dentro de la sociedad mexicana. La litografía, la pintura, el dibujo y la caricatura política representaron al piano como símbolo de cultura, intelectualidad, posición económica, y hasta de sátira o diversión. Como una primera aproximación al estudio de la iconografía del piano en el siglo XIX, las obras que se han presentado ofrecen evidencias antropológicas, que contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador, organológicas, como es el caso de la pintura de Josefa Sanromán, y aún musicológicas, que detallan aspectos de la práctica musical del momento. Con un análisis más específico de cada una de estas imágenes, así como con una búsqueda y recopilación de más imágenes hasta ahora desconocidas, la iconografía musical podrá dar pautas sobre otros aspectos en el campo de la musicología y de la interpretación musical.

CONCLUSIONES

El objetivo principal del presente trabajo fue estudiar el desarrollo del piano en el México decimonónico, los procesos y fenómenos relacionados con el papel que desempeñó en la sociedad mexicana, los ámbitos de su empleo y los procesos relacionados con la adquisición de la base teórica de su enseñanza. Asimismo se realizó un primer acercamiento de su estudio en México utilizando como recurso a la iconografía musical.

Las fuentes consultadas arrojaron información sobre los primeros pianos que se vendieron en la República Mexicana, la mayoría de los cuales eran verticales y cuadrilongos de manufactura inglesa, francesa y alemana.

Las publicaciones periódicas de la época han permitido conocer el repertorio en boga a principios del siglo XIX, y han constatado que éste había sido marcado con una fuerte influencia del estilo clásico.

Los anuncios de compra y venta de pianos insertados en los periódicos publicados en la Ciudad de México después de la Guerra de Independencia y hasta mediados del siglo XIX, han hecho patente la importancia que este instrumento tuvo, principalmente entre las familias más acaudaladas.

La prensa, algunas obras literarias y los documentos de la época han permitido establecer que el ámbito privado fue en el que el piano tuvo su desarrollo más grande. En las tertulias se convirtió en el instrumento predilecto, lo que impulsó la composición para este instrumento y la venta de repertorio con características específicas. Se ha podido comprobar que el auge de la edición musical, la fundación de casas editoras mexicanas y las publicaciones periódicas tuvieron un papel primordial en la divulgación de las obras para piano.

La apertura de almacenes de instrumentos musicales extranjeros y la fundación de casas constructoras mexicanas, en donde se vendían pianos en grandes cantidades, tanto de las mejores marcas europeas, como de pequeños modelos de estudio, lo convirtió en un instrumento accesible a más estratos sociales.

A finales del siglo XIX la presencia de pianistas extranjeros enriqueció la vida social y cultural del país. Los conciertos realizados impulsaron su popularidad, ampliaron el

repertorio, y dieron a conocer la música de los compositores más importantes de romanticismo musical.

Los documentos consultados mostraron que la enseñanza musical, encomendada en el siglo XVIII a las instituciones religiosas, se mantuvo por un tiempo funcionando de la misma manera, a pesar de los cambios políticos en el país. El estudio del piano en los Colegios de Infantes y conventos femeninos se realizaba como una preparación para el órgano, y los primeros organistas de las capillas musicales, tales como Mariano Elízaga y José Antonio Gómez, se distinguieron también como pianistas.

De esta manera la enseñanza catedralicia formó a los primeros maestros, intérpretes y compositores de piano, los cuales se interesaron en los aspectos más diversos de la enseñanza musical, tales como la creación de sociedades filarmónicas y academias de música, y la publicación de obras teóricas que formalizaron el estudio del instrumento. Esta búsqueda de la formalización de la enseñanza finalmente dio fruto al consolidarse el proyecto musical más grande del siglo XIX que fue el Conservatorio Nacional de Música.

Las artes visuales, como una interpretación del artista, de su entorno y realidad, reflejaron también el quehacer musical del país, mostrando una amplia actividad musical que se desarrolló en distintos ámbitos sociales y culturales de México a lo largo del siglo XIX.

Por medio del análisis de las obras plásticas que integran la imagen del piano, se han podido identificar los diferentes significados que tuvo en el siglo XIX, como símbolo de cultura, intelectualidad y posición económica, y los distintos ámbitos en los que tuvo presencia. La aplicación del método iconográfico aportó información novedosa para la reconstrucción de la historia de este instrumento en el México del siglo XIX.

Este trabajo, como una primera aproximación al estudio del piano en México desde la perspectiva interdisciplinaria, se ha servido de un nutrido corpus de fuentes, actualmente desconocidas, y empleó un método novedoso para los estudios de la música en México.

La realización de esta tesis culminó mi periodo de formación como intérprete, docente e investigadora en ciernes y representó una etapa muy significativa en mi vida académica. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer y hoy ya se plantea un futuro trabajo que buscará ampliar la época cronológica del estudio del piano, profundizar en el tema y reforzar el rigor académico de la investigación.

Con la mirada puesta en este futuro compromiso albergo la esperanza de que el presente trabajo sea de utilidad para los estudiosos del pasado musical de México y las futuras generaciones de pianistas intérpretes mexicanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Esther. *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México: Conaculta, 2000.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Clemencia*, México: Grupo Editorial Tomo, 2013.
- ÁLVAREZ, Rosario. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*, Washington: OEA/OAS, 1993.
- BAILS, Benito. *Lecciones de clave y principios de armonía*, Madrid, Joachim Ibarra, Impresor de Cámara de S. M, 1775.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*, México: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- BITRÁN GOREN, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 1, España: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1999.
- BROWN MAYER, Howard and Joan Lascelle. *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art Before 1800*, Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- _____ “Iconography of music”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BUSTAMANTE, Manuel. *Teoría general de la música para piano y canto*, México: Imprenta de Aguilar e Hijos, 1883.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México: Editorial Porrúa, 2010.
- CARO COCOTLE, Berenice Guadalupe. *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social del género*, tesis de maestría, México: UNAM, 2008.
- CARREDANO, Consuelo. *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*, México: Cenidim, 1994.

- _____ y Victoria Eli (eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid: FCE, 2010.
- CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Miguel Antonio. *Introducción al método iconográfico*, Barcelona: Editorial Ariel, 2008.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- CUADRIELLO, Jaime. “El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa”, en *Teatros de México*, México: Fomento Cultural Banamex A. C., 1991, pp. 48-50.
- CURIEL, Gustavo, et. al., *Pintura y vida Cotidiana en México 1850-1950*, México: Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.
- DÍAZ DE OVANDO, Clementina. *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, 2 vols., México: UNAM, 2006.
- DOLGE, Alfred. *Pianos and Their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano*, New York: Dover Publications, Inc., 1972.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo I: El arte del siglo XIX, México: UNAM, IIE, 2001.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México: UNAM, IIE, 2002.
- GARCÍA CUBAS, Antonio. *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.
- GONZÁLEZ, Luis. “El liberalismo triunfante” en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, vol. 2, México: Harla, El Colegio de México, 1988, pp. 899-1015.
- GUEROLA LANDA, Alma Delia. *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*, tesis de maestría, Xalapa, Veracruz, 2007.
- HECK, Thomas F. *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, USA: University of Rochester Press, 1999.
- HERRERA, Jesús. *El Quaderno Mayner*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, Facultad de Música, 2007.

- LAZOS, John G. “José Antonio Gómez y Olguín y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente”, en Arturo Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México: CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 197-245.
- LEPPERT, Richard. *Music and Image. Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: University Press, 1993.
- LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York: Dover Publications, 1990.
- MAYA, Áurea (ed.). *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, México: CENIDIM/INBA, 1994.
- MIRANDA, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre la música mexicana*, México: FCE, 2001.
- _____. (edición y estudio preliminar) *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, MCMXCIV, 1994.
- _____. (edición y estudio preliminar), *Manuel Antonio del Corral. Andante con variaciones para piano-forte*, INBA, 1998.
- MORENO, Olivia. *Una cultura en movimiento: la prensa musical en la ciudad de México (1866-1910)*, México: UNAM, 2009.
- MORENO, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México: UNAM, ENM, 1995.
- MURIEL, Josefina y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México: UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, 4 vols., México: Imprenta, Encuadernación y Papelería “La Europea”, 1895.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Universidad, 2002.
- PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vols., México: Universidad Panamericana, 2007.
- PAYNO, Manuel. *Los Bandidos de Río Frío*, México: Porrúa, 2011.

- PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo. "Por los frutos conoces al árbol, a México por sus artistas", Sala Ricardo Pérez Escamilla, Gabinete de Estampa, Museo Nacional de Arte, México: INBA, 1995.
- PHILLIPS, Tom. *Music in Art. Through the Ages*, Munich, New York: Prestel, 1997.
- PRIMER GRAN CATÁLOGO DE A. WAGNER Y LEVIEN, México: A. Wagner y Levien, 1886.
- PULIDO, Esperanza. *La mujer mexicana en la música*, México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958.
- RIPA, Cesare. *Iconología*, tomo II, Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- RATTALINO, Piero. *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, España: Ideabooks, 2005.
- RODRÍGUEZ-ERDMANN, Francisco Javier. *Maestros de Capilla Vallisoletanos: un estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid- Morelia en los años del Virreinato*, México, 2007.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El retrato en México (1781-1867): Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 2006.
- ROMERO, Jesús. *José Mariano Elízaga*, México: Ediciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, 1934.
- _____. *Chopin en México*, México: Imprenta Universitaria, 1950.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Una casa del siglo XVIII en México: La del conde de San Bartolomé de Xala*, México: Imprenta Universitaria, 1957.
- ROUBINA, Evguenia. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009.
- _____. "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical", *I Simpósio Brasileiro de Pos-Graduandos em Música*, Río de Janeiro, 2010.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, tomo I, México: Cenidim, 1991.

SEEBAS, Tilman. "Iconography" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, Massachusetts: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 54-71.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica. "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas San Román" en Esther Acevedo, (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. (1780-1860)*, tomo I, México: Arte e imagen, Conaculta, 2001, pp. 122-145.

_____. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura Siglo XIX*, tomo I, México, 2002.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

ZANOLLI FABILA, Betty Luisa. *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de música*, tesis doctoral, México: UNAM, 1997.

ZAVALA SOTO, Rosa Cristina. *José Antonio Gómez. Compositor y maestro de música mexicano del siglo XIX*, tesis de licenciatura, México: UNAM, 2009.

HEMEROGRAFÍA

ÁGUILA MEJICANA, Ciudad de México, año III, núm. 294, 2 de febrero de 1826.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*, México: F. Díaz de León y S. White, impresores, 1868.

ARMONÍA, *La*, Ciudad de México:

año I, t. I, núms. 1, 2, 3 y 4, 1 y 15 de noviembre y 1 y 15 de diciembre de 1866; t. II, núm. 6, 15 de enero de 1867;

año II, t. I, núm. 10 y 11, 15 de marzo y 15 de abril de 1867.

BALDASSARRE, Antonio. *Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography*, Universitát Zürich. Music in Art XXV/1-2, Research Center for Music Iconography CUNY, 2000, pp. 33-38.

BALLESTER, Jordi. *Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte*, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 147-156.

- BITRÁN GOREN, Yael. “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, núm. 134-135, enero-diciembre, 2006, pp. 89-107.
- CARO COCOTLE, Berenice Guadalupe. “‘Consejos a las señoritas’, no todas las señoritas, no toda la música: la musicología, la historia y los estudios de género en música”, *Heptagrama*, núm. 1, año 2007, pp. 73-86.
- CORREO DEL COMERCIO, El*, Ciudad de México, segunda época, núm. 995, 24 de junio de 1874; año II, núm. 304, 22 de febrero de 1872.
- CURIEL, Gustavo. “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la Marquesa Doña Teresa María de Guadalupe Tetes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América*, núm. 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 65-101.
- DIARIO DE MÉXICO*, Ciudad de México, t. XIII, núm. 1825, 1 de octubre de 1810.
- DIARIO DEL GOBIERNO*, Ciudad de México, t. XIV, núm. 1571, 17 de Agosto de 1839; t. XV, 9 de octubre de 1839.
- DIARIO DEL GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS*, Ciudad de México, t. I, núm. 38, 19 de marzo de 1835.
- FLORES TAMAYO, Alejandra. “Ediciones musicales en el México del siglo XIX”, *Heptagrama*, núm. 2, México: UNAM.
- FORO, El*, Ciudad de México:
segunda época, t. IV, año VI, núm. 43, 29 de agosto de 1878; t. V, año VII, núm. 113, 20 de junio de 1879; t. XVII, año IX, núm. 65, 4 de octubre de 1881.
- GACETA DE MÉXICO*, Ciudad de México:
t. V, núm. 40, 2 de julio de 1793; núm. 28, 5 de febrero de 1793;
t. VII, núm. 19, 17 de abril de 1795;
t. IX, núm. 61, 14 de septiembre de 1799;
t. X, núm. 20, 14 de julio de 1800;
t. XIV, núm. 82, 3 de octubre de 1807; núm. 116, 23 de septiembre de 1809;
t. XVI, núm. 129, 25 de octubre de 1809.
- GALLI, Florencio. “Música”, *El Iris*, núm. 4, sábado 25 de febrero de 1826.

- GUZMÁN BRAVO, José Antonio. “Documentos inéditos para la restauración de los órganos históricos de la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de la Asunción, de México Tenochtitlán (1688-1736)”, *Anuario Musical*, núm. 62, España, enero-diciembre, 2007, pp. 125-170.
- KOEGEL, John. “Hacia un Catálogo Unificado Nacional de los Impresos de Música Mexicana Decimonónica”, *Heterofonía*, núm. 142, enero-junio, 2010, tercera época, vol. XLIII, pp. 3-53.
- _____. “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre, 1997, pp. 9-26.
- LAZOS, John G. “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ‘¿Y es esto todo lo que hay que tocar más difícil?’”, *Anuario Musical*, núm. 67, enero-diciembre, 2012, pp. 185-214.
- LEGISLACIÓN MEXICANA, Ciudad de México, núm. 7940, 1 de enero de 1879; núm. 8728, 7 de enero de 1883.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”, en *Música y Educación*, Madrid, núm. 76, año XXI, 2008, pp. 8-19.
- MIRANDA, Ricardo. “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, en *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 39-50.
- MORENO, Salvador. “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, México, núm. 148, año XVIII, 1960.
- MUNDO ILUSTRADO, *El*, Ciudad de México, año VII, t. I, 11 de marzo de 1900.
- ORQUESTA, *La*, Ciudad de México:
 t. I, núm. 27, 4 de marzo de 1865;
 t. III, núm. 40, 5 de septiembre de 1862;
 tercera época, t. II, núm. 92, 12 de junio de 1869; t. III, núm. 78, 28 de septiembre de 1870;
 t. IV, núm. 44, 3 de junio de 1871.
- PAÍS, *El*, Ciudad de México, t. II, núm. 131, 11 de marzo de 1900.
- PAYNO, Manuel. “Un viaje a Veracruz, en el invierno de 1843”, en *El Museo Mexicano*, tomo III, Miscelánea Pintoresca de amenidades curiosas e instructivas, México, Ignacio Cumplido, 1844, pp. 484-485.

PÉREZ MATEO, Soledad. “El concepto de la casa galdosiana como museo”, Asensio, Moreira, Asenjo y Castro (eds.), SIAM, Series Iberoamericanas de Museología, vol. 7, 2012, pp. 164-168.

PESADO, José Joaquín. “Consejos a las señoritas” en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México: Ignacio Cumplido Ed., 1851, pp. 17-22.

PULIDO, Esperanza. “La *Marcha nacional* de Henry Herz”, *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 88, enero-marzo, pp. 45-52.

RASCA-TRIPAS, *El*, Ciudad de México, t. I, núm. 3, 25 de septiembre de 1881.

REVISTA UNIVERSAL, *La*, Ciudad de México, t. II, núm. 136, 7 de enero de 1868.

ROUBINA, Evguenia. “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, vol. 1, núm. 1, septiembre de 2006, pp. 19-39.

_____. *¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana*, Cátedra de Artes núm. 13: 40-69, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

SIGLO XIX, *El*, Ciudad de México:

cuarta época, t. I, núm. 7, 7 de enero de 1849; año VIII, t. I, núm. 133, 13 de mayo de 1849; año IX, t. II, núm. 250, 7 de septiembre de 1849; año XII, núm. 1841, 9 de enero de 1854; año XIV, 22 de enero de 1854;

séptima época, año XXVI, t. VI, núm. 354, 20 de diciembre de 1869; año XXXI, t. LIII, núm. 9843, 20 de diciembre de 1871;

novena época, año XLIII, núm. 13913, 2 de septiembre de 1884;

año II, núm. 522, 4 de diciembre de 1830; trim. II, núm. 383, 2 de julio de 1843; trim. III, núm. 673, 29 de agosto de 1843;

año VIII, t. I, núm. 161, 10 de junio de 1849;

t. II, núm. 239, 27 de agosto de 1849;

t. V, núms. 804, 840 y 1023, 15 de marzo, 20 de abril, 17 de octubre de 1851; núms. 12 y 154, 26 de julio, 15 y 25 de diciembre de 1867;

t. VI, núm. 1237, 16 de junio de 1852;

t. VIII, núm. 2194, 28 de diciembre de 1854;

t. X, núm. 2643, 2 de abril de 1856.

SOL, El, Ciudad de México:

núm. 288, 28 de marzo de 1824;

suplemento al núm. 1185, 21 de septiembre de 1826;

año II, núms. 650 y 712, 25 de marzo y 26 de mayo de 1825; núm. 428, 1 de septiembre de 1830; núm. 869, 16 de noviembre de 1831;

año III, núms. 998 y 1019, 9 y 30 de marzo de 1826;

año IV, núm. 1332, 7 de febrero de 1827; núm. 1085, 29 de julio de 1832;

año V, núm. 1543, 28 de agosto de 1827.

STEVENSON, Robert. "Liszt en México", *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 4, octubre-diciembre, 1986, pp. 9-10.

UNIVERSAL El, Ciudad de México, cuarta época, t. I, núm. 112, 16 de marzo de 1900.

VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX", Sobretiro de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50-2, México: UNAM, 1982, pp. 205-239.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica. "Castas o marchitas. *El amor del colibrí y La flor muerta* de Manuel Ocaranza", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, 1998, pp. 125-160.

VOZ DE MÉXICO, Ciudad de México, t. XII, núm. 2, 4 de enero de 1881.

MATERIALES DE ARCHIVO

Archivo General de la Nación

"Abalúo de los papeles de Música pertenecientes del Albaceazgo del difunto D. José Fernández Jáuregui, Año de 1801", *Tierras*, vol. 1334, exp. 1, ff. 45v-48v, 11 de julio de 1801.

ICONOGRAFÍA

ANÓNIMO, siglo XIX, *Ignacio Manuel Altamirano y Gabino Barreda*, óleo sobre tela, Museo de las Intervenciones, Ciudad de México.

- ANÓNIMO, “Porfiriowski en México”, *El Hijo del Ahuizote*, Ciudad de México, año XV, tomo XV, núm. 724, 11 de marzo de 1900.
- ANÓNIMO, s. XIX [*Sin título*], óleo sobre tela, Escuela de Bellas Artes de la UABJO, Oaxaca.
- ANÓNIMO, s. XVIII, piano cuadrilongo, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México.
- ANÓNIMO, Piano de cola y banquillo, ca. 1880, Museo Soumaya, Ciudad de México.
- ANÓNIMO [*Tertulia musical*], litografía, *El Álbum Mexicano*, tomo I, México: Ignacio Cumplido, 1849.
- ANÓNIMO, Pianoforte vertical con dos pedales, madera laqueada y dorada, 175 x 120 x 70 cm, Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), Ciudad de México.
- BAILS, Benito, *Lecciones de clave y principios de armonía*, 1775, carátula, encuadernado en el taller de Antonio Salanueva, Oaxaca, México.
- CORDERO, Juan, *Retrato de Doña María de los Ángeles Osío de Cordero*, 1860, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
- DEOLEA (de Olea), Juan Felipe, s. XVIII, clavicordio, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Ciudad de México.
- GÓMEZ, José Antonio, *Instructor Filarmónico. Nuevo Método para piano*, primera parte, tomo I, 1843.
- LEHNERT, F. (dib.) y Becquet frères (grab.), *Una tertulia en 1840 (Santiago)*, litografía, en Claudio Gay (comp.), *Atlas de la Historia física y política de Chile*, tomo I, París: imprenta de E. Thunot y C^a, 1854, Biblioteca Nacional de España.
- OCARANZA, Manuel, *El amor del colibrí*, 1869, óleo sobre tela, 145 x 100 cm., Museo Nacional del Arte, Ciudad de México.
- _____, *La flor marchita*, 1868, óleo sobre tela, 169 x 117.5 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
- ROMERO, P., siglo XIX, *Vista interior del teatro de San Luis Potosí*, acuarela sobre papel, Museo Regional Potosino, INAH.
- SANROMÁN, Josefa, *Sala de música*, 1850, óleo sobre tela, Col. Particular.